



HAL
open science

La vie “ soufflée ” du geste dansé, entre “ motion ” et émotion : May B et Rosas danst Rosas

Alice Valentin

► **To cite this version:**

Alice Valentin. La vie “ soufflée ” du geste dansé, entre “ motion ” et émotion : May B et Rosas danst Rosas. Sciences de l’Homme et Société. 2022. dumas-04481467

HAL Id: dumas-04481467

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04481467>

Submitted on 28 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Alice VALENTIN



Photographie Naïa Productions

Maguy Marin, L'Urgence d'agir et May B sont disponibles en VOD, les liens sont accessibles dans la bibliographie.

La vie « soufflée » du geste dansé, entre « motion » et émotion : *May B et Rosas danst Rosas*

Mémoire de master 2 recherche en études théâtrales
Parcours « Théâtre et autres arts »

Mémoire présenté et soutenu par Alice VALENTIN
Sous la direction de Monsieur Pierre Longuenesse
Années universitaires 2020-2021 et 2021-2022



Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale – Pas de Modification CC BY-NC-ND

La vie « soufflée » du geste dansé, entre « motion » et émotion : *May B et Rosas danst Rosas*

Mots clés : souffle, respiration, émotion, motion, rythme, énergie vitale, danse, théâtre, corps, mouvement, transmission, vitalisme

« Le pouls s'accélère, la vue se trouble, le murmure retentit, le son des vibrations s'amplifie... Entre les gestes, le souffle coupé, l'épuisement du mouvement, les paroles débitées, je veux questionner le courant de vie qui vient animer un.e interprète, la respiration. Au théâtre, comme dans notre quotidien, elle a son importance. A chaque moment, à chaque seconde qu'un.e comédien.ne s'élance pour jouer, il.elle est pourvu.e d'un souffle, d'une respiration qui va déterminer les effets et les émotions chez l'interprète ; c'est alors que le ton, le rythme, la sonorité, la saveur et le sens des mots vont changer. Ils vont évoluer dans la scène à chaque respiration, chaque avalement de salive, chaque fin et amorce d'un nouveau groupe de mots. C'est ce qui donne un corps au texte et une vie à l'interprète. »¹

Ce travail de recherche propose une réflexion sur le lien qui unit la respiration et l'émotion dans le corps-dansant. Pour se faire, les pièces chorégraphiques *May B* de Maguy Marin et *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaecker constituent les piliers de cette réflexion. Il est essentiel de préciser que l'émotion vient du latin *emovere*, qui signifie « mettre en mouvement ». Ainsi, au même titre que la respiration qui circule dans le corps pour vivre, l'émotion aussi est mobile. De plus, chez nos deux chorégraphes, la relation étroite entre la musique et la chorégraphie permet de lier la respiration et le souffle au rythme, comme celui du corps (cellules, battements du cœur...) mais aussi des gestes, des mots et du son. En préambule, nous aborderons l'étude de l'anatomie de la respiration et la naissance de la danse moderne par le souffle. Ensuite, le mémoire s'articulera autour de différentes notions qui permettent de saisir la respiration, le rythme et l'émotion comme mouvement. On entend par mouvement, un flux, « quelque chose » qui circule et se meut en permanence car nous sommes vivant.e.s (notion abordée dans le mémoire notamment à travers la pensée vitaliste et le *pneuma*). Il s'agira alors d'interroger l'outil qu'est la respiration, à travers le rythme ; et son lien dans la création, la production et la transmission d'une émotion.

¹ Alice Valentin, *La vie « soufflée » du geste dansé, entre « motion » et émotion : May B et Rosas danst Rosas*, mémoire de master 2 recherche en études théâtrales, parcours « Théâtre et autres arts », dirigé par Pierre Longuenesse, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2020-2022, p. 5.

Remerciements

Pour commencer et très sincèrement, je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Pierre Longuenesse, pour sa confiance, son accompagnement durant ces deux années, son soutien et ses précieux conseils.

Je souhaite également remercier Laure Delavier, l'administratrice de la compagnie Maguy Marin, qui m'a permis et offert cette chance de pouvoir réaliser l'entretien avec elle.

Je remercie particulièrement Maguy Marin, pour le temps qu'elle m'a accordé durant cet entretien et cet échange si enrichissant.

Puis, je souhaite remercier mon amie Julianna Djoudi, qui m'a non seulement prêté son ordinateur pour l'écriture de ce mémoire mais aussi pour son soutien indéfectible.

Pour finir, une pensée infinie pour tous.te.s mes ami.e.s et ma famille, qui ont su être présent.e.s pour m'encourager quand j'en avais besoin et pour leurs sourires qui ravivent nos désirs.

Sommaire

| | |
|---|-----------|
| Remerciements | 3 |
| Sommaire | 3 |
| Introduction | 5 |
| Première partie | 12 |
| La respiration et le corps dans la danse | 12 |
| I. Physiologie et fonctionnement du système respiratoire | 13 |
| A. Physiologie des viscères et muscles respiratoires | 14 |
| B. Le contrôle de la respiration entre forces et volumes respiratoires | 25 |
| II. La respiration par le corps, le choix du corps dansant dans l’approche de la respiration par le souffle | 31 |
| A. La pensée de la respiration en danse classique | 31 |
| B. La révolution de la danse moderne, une approche nouvelle du corps par le souffle | 33 |
| Deuxième partie | 43 |
| Le corps comme matière première : de la respiration au mouvement | 43 |
| III. Maguy Marin et Anne Teresa De Keersmaeker : deux chorégraphes contemporaines à la croisée entre danse et autres arts | 44 |
| A. L’école Mudra, une formation pluridisciplinaire | 44 |
| B. L’importance de la musique entre Nouvelle vague flamande et danse-théâtre | 46 |
| C. Présentation des pièces chorégraphiques | 48 |
| IV. Respiration et mouvement : la corporéité du souffle | 52 |
| A. Musique et respiration | 52 |
| B. Poids, tonus, gravité | 56 |
| C. Souffle et espace | 60 |
| V. Construction du mouvement par le rythme musical | 65 |
| VI. La répétition comme clé structurante des deux pièces chorégraphiques | 73 |
| A. Musique et temps | 73 |
| B. Les gestes quotidiens | 76 |
| C. Respiration, sons et mots | 82 |
| Troisième partie | 87 |
| Entre rythme, mouvement et respiration, l’émotion naît | 87 |
| VII. Le souffle, le signe du vivant | 89 |
| A. Le corps vivant | 89 |
| B. Le vitalisme, un « principe » de vie | 93 |
| C. Entre vie et mort, le choix de la respiration chez le corps de danseur.se.s plus âgé.e.s | 96 |
| VIII. Motion – Souffle - Émotion | 99 |
| A. Entre motion(s) et émotion : à l’origine, le souffle | 99 |

| | |
|---|------------|
| B. Tracé : action-émotion ou émotion-action ? | 101 |
| Conclusion | 113 |
| Bibliographie | 120 |
| Annexes | 131 |
| Table des matières..... | 148 |

Introduction

Tout autre est la relation du danseur à la respiration, qu'il doit, lui, inventer à chaque instant pour donner corps à un mouvement qui n'existe que par son acte. C'est un souffle. Si le souffle de l'acteur peut être comparé à un vent souffleur de mots, celui du danseur est une marée qui accouche de mouvements et de gestes.²

Dominique Dupuy³

Le pouls s'accélère, la vue se trouble, le murmure retentit, le son des vibrations s'amplifie... Entre les gestes, le souffle coupé, l'épuisement du mouvement, les paroles débitées, je veux questionner le courant de vie qui vient animer un.e interprète, la respiration. Au théâtre, comme dans notre quotidien, elle a son importance. A chaque moment, à chaque seconde qu'un.e comédien.ne s'élance pour jouer, il.elle est pourvu.e d'un souffle, d'une respiration qui va déterminer les effets et les émotions chez l'interprète ; c'est alors que le ton, le rythme, la sonorité, la saveur et le sens des mots vont changer. Ils vont évoluer dans la scène à chaque respiration, chaque avalement de salive, chaque fin et amorce d'un nouveau groupe de mots. C'est ce qui donne un corps au texte et une vie à l'interprète. Le.a spectateur.rice sera d'autant plus capté.e par ce mouvement que cette respiration résonnera naturellement en lui.elle et que si l'interprète réalise une course haletante, le.a spectateur.rice pourrait presque en devenir essoufflé.e lui.elle aussi.

Par ma pratique d'art dramatique au conservatoire à rayonnement régional de Grenoble, de la Licence Arts du spectacle à Grenoble, puis du Master Théâtre et autres arts à la Sorbonne Nouvelle, la respiration et le souffle sont des éléments qui me questionnent et font partie intégrante de ma formation. Ce texte précédemment écrit, exprime ce que je vis lors d'ateliers théâtraux mais aussi corporels et chorégraphiques. Il reflète ce que j'ai ressenti, ce qui m'a aussi bouleversé lors des deux spectacles qui constituent mon corpus d'étude : *May B* de Maguy Marin et *Rosas Danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaeker. C'est de mon expérience en tant qu'interprète et spectatrice que ce sujet de recherche est né.

De plus, ma pratique théâtrale mais aussi vocale m'a révélée la difficulté qu'était de respirer sans se faire mal, en particulier sur un *inspir-expir* de longue durée, où la technique semble nécessaire. La journaliste Emilie Veillon témoignait que « 90% des gens ne respirent qu'avec 15% de leur faculté respiratoire. Près de 60% de la cage thoracique et du diaphragme restent inexplorés par le souffle.⁴ » En

² Dominique Dupuy, « Danse, théâtre, le souffle musagète. Pour Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx », *Études théâtrales*, n°49 : Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain, Vol. II, 2010/3, p. 29.

³ Chorégraphe et danseur français. En 1955, il fonde avec sa compagne Françoise Dupuy une compagnie dédiée à la recherche chorégraphique en danse moderne et contemporaine « Les ballets modernes de paris ».

⁴ Emilie Veillon, « L'art de la respiration : le souffle de raison. », *Le temps*, 2020, [en ligne], <https://www.letemps.ch/lifestyle/lart-respiration-souffle-raison>.

effet, ce ressenti au théâtre a souvent été présent, en particulier quand je me faisais mal à la gorge car je savais que je respirais mal, que ma respiration n'était pas adaptée à l'activité en question. Bien que souvent inconsciente dans notre quotidien, la respiration se travaille et c'est pourquoi j'ai également décidé d'en faire un sujet central de mon mémoire en lien avec l'émotion. A noter que pour cette étude, la respiration plus spontanée doit aussi être prise en compte, nous verrons dans quel contexte c'est le cas.

Tout d'abord, bien qu'une partie sera consacrée à la physiologie et au fonctionnement de la respiration, il est important de la définir succinctement dans cette introduction. Elle est l'outil qui permet d'inspirer de l'oxygène et d'expirer par rejet de gaz carbonique. En effet, selon le docteur en médecine Pierre Dejours et le professeur et physiologiste Alexis Moyse, « l'oxygène est utilisé et le dioxyde de carbone libéré dans les cellules, plus précisément dans les mitochondries, siège des oxydoréductions qui fournissent l'énergie nécessaire à la vie.⁵ » Elle est alors vitale et peut se réaliser de différentes manières : une respiration abdominale, thoracique, etc.

Cette respiration est le fruit incessant qui anime notre corps. Elle lui donne une autre contenance, la vie. Comme le souligne Antonin Artaud, « Il est certain qu'à chaque sentiment, à chaque mouvement de l'esprit, à chaque bondissement de l'affectivité humaine correspond un souffle qui lui appartient.⁶ » C'est pourquoi, le lien entre souffle, respiration et émotion va venir rythmer cette recherche.

Il existe bien trop d'approches pour aborder toutes les théories existantes sur l'émotion dans une introduction, c'est pourquoi cette notion s'articulera autour de deux approches. Tout d'abord, l'émotion est un terme qui vient du latin *e movere* qui signifie « mettre en mouvement⁷ ». De plus, l'existence dans le mot de *Motion* signifie se mouvoir. L'émotion s'inscrit alors dans l'idée de circulation et de mouvement. C'est une circulation au sein même de notre corps mais aussi entre plusieurs personnes, donc entre un.e interprète et d'autres ou un.e interprète et le public. Laurence Louppe attribue elle aussi la respiration à l'idée de circulation : « Il y a là la sensation d'un mécanisme à la fois de l'origine et du devenir qui nous mène sans cesse du lâcher du poids à sa suspension, de l'avant à l'après, du vide au plein.⁸ »

Sa comparaison du souffle à un flux renvoie à un échange comme un courant de vie. Ainsi, la respiration, au même titre que l'émotion serait motrice dans le mouvement du corps. Ce mouvement

⁵ Pierre Dejours, Alexis Moyse, « Respiration », Encyclopædia Universalis, Consulté le 28 novembre 2020, [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/respiration/>.

⁶ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 200.

⁷ Bloch O., Von Wartburg W., *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 1986, p. 219 in Fanny Fournie. *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de MayB*. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Grenoble, 2012. Français, p. 13.

⁸ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Paris, Contredanse, 1997, 2000, 2004 pour la troisième édition, p. 84.

induit le travail du rythme et du temps. Ce sont deux notions à travers le mouvement chorégraphique qui doivent être prise en considération dans notre corpus d'étude.

Puis, j'ajouterais que le philosophe Jean-Paul Sartre aborde l'émotion comme « le comportement d'un corps dans un certain état⁹ », ce qui me permet de créer un lien entre l'émotion et la respiration où le corps viendrait habiter ce qui le traverse, le corps alors serait bouleversé, ébranlé. « Ebranler » qui laisse apparaître également la notion de mouvement. Ensuite, à travers la notion du *ch'i* oriental, d'après les philosophes Michaël de Saint Cheron, François Houang et Pierre Leyris précisent que le *ch'i* semble être « le pneuma qui circule dans l'être humain tout entier et le sustente¹⁰ ». Le *ch'i* fait alors référence au grecque *pneûma* qui signifie souffle, et se traduit par l'énergie vitale qui traverse un individu. L'émotion génère des ressentis et des sentiments, et mêlée au souffle, elle serait alors le siège d'états intérieurs : « Le corps, l'éprouvé sensoriel, l'expression somatique font partie des modes d'être...¹¹ ».

Ces deux approches interdépendantes qui se construisent autour de l'émotion, s'entremêlent autour du souffle et de la respiration. Il est important de comprendre cette notion comme à la fois un flux circulatoire et donc motrice d'un mouvement dans le corps mais aussi comme le foyer de la naissance de ces émotions. Ainsi, à travers ces deux préalables, je m'interroge sur le vécu et la transmission de l'émotion grâce à l'outil qu'est le souffle. La théorie de William James évoque l'émotion comme « une proposition d'expérience, qui, parce qu'elle fait exister un certain type de savoir sur l'émotion, fait exister cette émotion, fait exister un nouveau rapport à soi et au monde.¹² » Ainsi, le ressenti de l'émotion pourrait être aussi porteur d'une intention et de sa transmission, de son partage à soi et à l'autre. Dès lors, il existe une double circulation de cette dernière comme le devenir et l'origine qu'incarne la respiration. C'est ici, que le point d'ancrage de la recherche s'amorce également.

De plus, la transmission des émotions m'emmène du côté de l'empathie kinesthésique. On nomme empathie kinesthésique le « phénomène d'adhésion psycho-physique tel que le spectateur ressent dans son corps propre le mouvement de l'autre¹³ ». On parle alors de « corps-vécu¹⁴ » qui regroupe en même temps le corps réel, la chair et le corps mû par une intention et un ressenti. Peut-

⁹ Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1965 (1938), p. 51, in Fanny Fournie. *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*, Op. Cit., p. 47.

¹⁰ Michaël de Saint Cheron, « Le Ch'i, la "Réalité intérieure" dans les Écrits sur l'art », *Présence d'André Malraux*, printemps 2006 : « Malraux et la Chine », actes du colloque international de Pékin, 18-19-20 avril 2005, p. 239-245, le 29 juillet 2009, [en ligne], Consulté le 10 avril 2021, https://malraux.org/wp-content/uploads/2009/07/images_documents_5_21mcheron.pdf.

¹¹ DUMET Nathalie, « L'expression somatique en séance, maillon associatif propice à la pensée. », *Champ psy*, n°63, 2013, pp. 27- 39, [en ligne], <https://doi.org/10.3917/cpsy.063.0027>.

¹² Despret Vinciane, *Ces émotions qui nous fabriquent*, Synthélabo, « les empêcheurs de penser en rond », 1999, p. 259 in Fanny Fournie. *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*, Op. Cit., p. 35.

¹³ Christine Leroy, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, n°4, vol. 102, 2013, consulté le 2 janvier 2021, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-staps-2013-4-page-75.htm>.

¹⁴ *Ibid.*

être que l'émotion kinesthésique serait un terme plus juste pour cette étude, puisque c'est elle dont il est question, et n'oublions pas que je parle aussi de mon expérience en tant que spectatrice, c'est pour cette raison que la circulation des émotions m'importe tant.

Enfin, la danse, terrain de ma recherche universitaire est elle aussi un flux où circule l'énergie au sein du corps-dansant et du corps-acteur. Comme le souligne Fanny Fournié dans sa thèse, la danse à travers « ce corps et ce visage... » devient « ...alors le lieu de formation des sentiments où s'inscrit l'émotion, comme manière de se dévoiler et de se dérober tour à tour à travers cette mise en jeu des signes.¹⁵ » C'est ainsi que la danse m'a paru être la plus pertinente pour une première approche dans cette recherche. De plus, la danse a toujours été pour moi un art qui me permet de m'exprimer et de me libérer. Elle m'a souvent permis de ressentir des sensations et émotions parfois même jusqu'à l'épuisement. C'est en cela que l'idée du souffle, d'un souffle dansé est venue me questionner comme un art de se mouvoir et d'é-mouvoir. Ainsi j'ai choisi de questionner ce lien entre le souffle et l'émotion au sein d'un corps-dansant et acteur. Quel est le rôle du souffle dans la construction chorégraphique des pièces *May B* et *Rosas Danst Rosas* ? Et comment par les mécanismes de cet outil, permet-il la construction émotionnelle ? Si le couple motion/émotion laisse entendre la notion de rythme dans le mouvement, se lie-il à la respiration ? Le souffle et l'émotion deviennent-ils alors un couple interdépendant ? Enfin si l'émotion naît, comment l'interprète la vit, la perçoit, comment le public la ressent ?

May B de Maguy Marin¹⁶ et *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaeker¹⁷ sont donc ces deux créations chorégraphiques que j'ai choisies pour questionner la relation entre la respiration, le souffle et l'émotion au sein du corps dansant. Le choix de deux créations chorégraphiques appartenant à la danse contemporaine est pour moi, judicieux car cette dernière s'oppose à la danse classique, où l'épuisement, la respiration et ce que nomme Rudolf Laban l'*effort*¹⁸ sont rendus imperceptibles.

A travers ces chorégraphies écrites consciencieusement, Maguy Marin et Anne Teresa De Keersmaeker viennent donner de l'importance au souffle et au poids. Dans *May B*, le travail des corps

¹⁵ Fanny Fournié. *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de MayB*. Op. Cit., p. 15.

¹⁶ Maguy Marin, chorégraphe et danseuse-interprète française d'origine espagnole crée en 1981 au théâtre municipal d'Angers par le ballet du théâtre de l'Arche la création chorégraphique *May B*. *May B* met en scène 10 danseur.se.s. Artiste engagée, elle travaille beaucoup entre la danse et le théâtre, la danse et le rythme. Son travail se tourne alors vers un courant initié par Pina Bausch la *Tanztheater*, qui signifie la danse-théâtre en français. Elle fonde sa compagnie *Maguy Marin* qui évolue et change ces dernières années en direction d'un courant : la non-danse.

¹⁷ Anne Teresa De Keersmaeker, chorégraphe et danseuse belge crée en 1983 au Théâtre de la Balsamine la création chorégraphique *Rosas Danst Rosas*. Elle commence son travail avec la création *Fase* en 1982. Elle mêle la danse et la musique, la géométrie, les arts visuels et textuels. Elle fonde sa compagnie *Rosas* du même nom que sa création en 1983.

¹⁸ Rudolf von Laban, danseur, chorégraphe et surtout théoricien allemand sur le mouvement en danse a développé la théorie de « l'effort » comme « le simple fait de dépenser de l'énergie » qu'il relie aussi à « une énergie neuromusculaire » qui « ne peut être dépensée dans une action corporelle sans la participation d'un effort mental- émotionnel. Par conséquent, faire un effort implique l'être tout entier », in Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 1994, p. 249-250.

fatigués et vieillis engendre une qualité corporelle qui met l'accent sur la présence de la gravité. Puis, dans *Rosas Danst Rosas*, le travail de la respiration lors de la première séquence dansée et de la répétition des mouvements nous rappelle alors l'épuisement qui m'a alors profondément touché. Un épuisement que l'on retrouve dans une autre corporalité dans la création *May B*. Le choix d'allier ces deux créations pour aborder la notion de la respiration au travers des émotions est alors pertinent, d'autant plus que ce sont deux chorégraphes qui repensent l'art de la danse à la croisée des autres arts comme le théâtre chez Maguy Marin ou encore les arts visuels et les figures géométriques chez Anne Teresa De Keersmaeker.

C'est la musique qui se trouve être l'élément qui les réunit. En effet, la musique est un élément moteur dans ces pièces chorégraphiques. Dans *May B*, la musique est le moteur des gestes et des mouvements chorégraphiés tandis que dans *Rosas Danst Rosas*, la musique est créée en parallèle de la chorégraphie mais reste motrice dans l'élaboration de cette dernière. La musique vient produire le rythme des mouvements du corps. Nous pouvons parler de musicalisation des corps et de la voix par un travail rythmique. Ce travail rythmique se crée à partir de la musique comme de la respiration et du souffle. La présence de la musique comme l'émotion peut également engendrer une respiration particulière qui viendrait alors produire un mouvement corporel. La présence de la musique comme vecteur dans la création rythmique d'un mouvement participe à produire non seulement le paysage sonore comme spatial mais aussi de véhiculer des émotions.

A travers ce travail rythmique, le travail sur le geste quotidien constitue un point d'ancrage pour les deux chorégraphies. Et c'est à partir de l'utilisation de la répétition et de la variation, plus particulièrement dans *Rosas Dans Rosas*, que la musicalité du geste quotidien naît. Comme l'aborde le danseur et pédagogue Jean-Christophe Paré « la recherche de musicalité le renvoie à la recherche d'une intention de présence qui ne peut être que par l'attention que l'on porte à l'égard de l'espace.¹⁹ » La musicalité engage alors aussi l'espace corporel. Cet espace qui se constitue aussi de sa matière interne : ses organes, ses muscles ainsi que le flux qui l'anime, la respiration. Ici, la respiration semble être l'origine pour produire une « conséquence », un effet qui pourrait être l'émergence d'une émotion. Cependant, il est toutefois important de préciser que l'émotion peut également engendrer une respiration particulière qui viendrait alors produire un mouvement corporel.

« Le monde social est perçu, modifié, sculpté, traversé par la focale de nos émotions, car nous fabriquons les émotions comme elles nous fabriquent, en créant un réseau invisible de ramifications multiples.²⁰ » Cette phrase nous dit beaucoup. L'environnement extérieur est à prendre en compte, mais

¹⁹ Jean-Christophe Paré, « La musicalité du danseur, saveur d'une présence singulière dans l'instant », *Repères, cahier de danse*, n°20, 2007, p. 26-28, [en ligne], <https://doi.org/10.3917/reper.020.0026>.

²⁰ Fanny Fournié. *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de MayB. Op. Cit.*, p. 20.

ici, pour l'étude, il est important de mettre l'accent sur cette double circulation. L'émotion devient comme la respiration, l'origine et le devenir, elle est donc motrice dans la production d'un mouvement et d'un état de corps chez l'interprète. Dans la danse-théâtre, notamment dans la pièce chorégraphique *May B*, le travail corporel participe à créer l'émotion. Il s'agit ici « d'atteindre l'âme par le corps et susciter l'émotion au travers de la motion...²¹ ». En tant que spectatrice, cette émotion produite par le corps de l'interprète vient par le mouvement produire l'émotion kinesthésique dans le corps du/de la spectateur.rice. On retrouve la notion du corps vécu qui accompagnera cette étude. Bien que nous l'étudierons seulement dans la conclusion générale, cette empathie kinesthésique est rendue possible grâce à ce travail sur le geste quotidien car il est évocateur.

Ainsi, l'étude s'attachera à étudier à travers l'outil qu'est la respiration, comment l'émotion se fabrique mais aussi par quels biais le/a spectateur.rice la ressent. Entre le travail de suspension dans *Rosas Danst Rosas*, qui constitue un élément clé dans l'élaboration chorégraphique d'Anne Teresa De Keersmaecker, le travail de corps interne comme externe, notamment les corps beckettien²² dans *May B*, mais aussi le rôle de la musique et du travail du rythme dans et par le corps, nous cherchons ici à montrer que le souffle induit des états de corps, des états dans le corps, des états de l'esprit, des états vivants. Le souffle est é-mouvant.

La danse prend forme dans tous ces échanges où l'émotion produite par l'interprète, se transmet au spectateur.rice qui la reçoit. Le public va peut-être l'amplifier ou l'amoindrir. Néanmoins, ce sont par ces corps, celui du/de la danseur.se, de l'acteur. rice et du/de la spectateur.rice que l'émotion circule.

Pour cette étude, pour un souci de compréhension, il est impératif de commencer ensemble sur des bases communes. C'est pour cela que la première partie se consacre à l'anatomie et la physiologie de la respiration en veillant à expliquer les différents mécanismes et forces en jeu au sein du corps. Bien entendu, une fois abordés, ils ne seront pas développés dans cette étude. Comme point d'ancrage à tout sujet sur le souffle, contextualiser l'histoire du souffle dans la danse ponctuera cette fin de partie. Il s'agit de comprendre comment cette question a surgi entre danse classique et les pionnièr.e.s de la danse moderne. La seconde partie s'articulera autour de notre corpus : *May B* de Maguy Marin et *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaecker. Là encore, en passant par leur parcours et leurs inspirations, les deux chorégraphes nous permettent d'aborder la question du rythme ponctuée par différents éléments comme les gestes quotidiens, la musique etc... Dans un premier temps, la compréhension de la construction chorégraphique des deux pièces constitue un pilier dans cette étude. Puis, pour finir dans une brève et dernière partie, les questions du souffle, du vivant et de l'émotion s'articuleront en concomitance avec le mouvement et le rythme au sein du corps dansant. Finalement, c'est seulement

²¹ Christine Leroy, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Op. Cit.*

²² *May B* s'inspire de l'univers de trois pièces écrites par Samuel Beckett en particulier dans le travail de corps : *En attendant Godot*, *Cap au pire* et *Fin de partie*.

dans la conclusion que le rapport avec le public fera surface pour nous plonger dans ce que l'on appelle la vie.

Première partie

La respiration et le corps dans la danse

La respiration constitue l'essence de la vie, sans elle, l'humain ne peut vivre, manger, parler, se mouvoir... C'est la fonction essentielle qui nous permet de vivre. La majorité du temps, la respiration est automatique et ne nécessite pas d'être conscientisée pour qu'elle fonctionne. Même quand nous dormons, elle reste active. Cependant, quand il s'agit d'effectuer un effort physique, émotionnel et intellectuel plus intense, la respiration quotidienne inconsciente ne suffit plus. Ainsi, la personne doit apprendre comment mobiliser les différentes parties de son corps pour que la respiration l'aide à exercer son activité. Dans un premier temps, il est donc important de revenir sur une analyse physiologique pour comprendre le fonctionnement du système respiratoire. En effet, il s'agit de mettre en relief toutes les parties du corps qui participent au fonctionnement de l'acte respiratoire. Parmi ces différentes parties du corps, les organes comme les poumons, ou encore les parties osseuses et musculaires, il s'agit de comprendre comment ces parties agissent de manière interdépendante et complémentaire entre elles. Puis, nous verrons quelles sont les forces mises en jeu dans les différents volumes respiratoires ainsi que les différents facteurs et éléments qui peuvent l'influencer.

Pour finir, nous aborderons la respiration en danse moderne car elle fut un élément clé dans la rupture avec la danse classique. La danse moderne élabore une approche nouvelle du corps par le souffle, il devient l'élément fondateur de tout mouvement.

I. Physiologie et fonctionnement du système respiratoire

La respiration quotidienne se répète constamment. Si nous prêtons attention de plus près à celle-ci, si nous regardons et écoutons quelqu'un.e respirer, si l'on tente d'observer ou ressentir sur soi-même sa respiration dans différentes situations, nous pouvons découvrir que le geste respiratoire²³ change continuellement. Ce geste, complexe, peut se développer dans différentes zones du tronc autre que l'organe phare de la respiration que sont les poumons. Il s'agit également des côtes, de l'abdomen, du thorax mais aussi du cou, de la tête, du nez, du bassin... Il est important de souligner que la respiration est un acte qui concerne tout le corps car elle influence l'ensemble des fonctions corporelles en mobilisant à la fois les zones du thorax et de l'abdomen. Nous allons commencer par étudier les viscères et les muscles respiratoires²⁴ pour ensuite se concentrer sur le fonctionnement du geste respiratoire et les différentes relations mises en jeu entre les différents organes de la respiration qui participent à la réalisation du geste respiratoire.

²³ Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire*, Paris, éditions désIris, 2005, 2007, p. 13.

²⁴ Les muscles respiratoires sont les muscles qui interviennent à différents degrés dans le geste respiratoire.

Avant de poursuivre dans l'explication détaillée des différents organes-acteurs dans l'acte respiratoire, il est important de préciser que les poumons se situent dans le thorax et qu'avec cette partie du corps, le cou et la tête constituent les viscères de la respiration. Pour les muscles moteurs de la respiration, nous précisons que beaucoup d'entre eux n'interviennent pas comme fonction principale dans l'acte respiratoire. Ceux qui possèdent un rôle tout de même essentiel sont séparés en deux grandes parties : d'un côté, les muscles inspirateurs, permettant l'agrandissement des poumons et de l'autre les muscles expirateurs qui ont pour rôle de les fermer. Cependant, certains muscles interviennent autant dans l'inspiration que l'expiration, c'est ainsi que par leurs actions combinées, ils rendent le geste respiratoire plus complexe qu'il n'y paraît.

A. Physiologie des viscères et muscles respiratoires

1. La cage thoracique, le thorax : les poumons

Le squelette de la respiration principalement constitué de la cage thoracique permet de donner une forme précise aux mouvements respiratoires en assurant une certaine stabilité des différentes actions notamment dans l'acte respiratoire. C'est pourquoi il est important d'en esquisser quelques fondamentaux pour comprendre l'interdépendance de chaque partie participative dans l'acte respiratoire. La cage thoracique²⁵, squelette des poumons, est souvent confondue avec le thorax qui est une zone viscérale. Elle est une région du squelette possédant des caractéristiques lui permettant d'être une structure très adaptable et donc flexible. La cage thoracique a pour rôle de contenir et de protéger le cœur, les gros vaisseaux, la majeure partie de l'oesophage ainsi que l'appareil respiratoire. C'est en partie grâce aux nombreux os et cartilages reliés entre eux qu'une grande mobilité se crée.

La cage thoracique est composée des côtes, des cartilages costaux, de la colonne dorsale à l'arrière²⁶ faite des vertèbres dorsales et des disques intervertébraux ainsi que du sternum à l'avant²⁷. Ils ne sont pas tous des éléments osseux mais font partie de ce squelette respiratoire. L'arc costal²⁸ dont font partie les côtes²⁹, le sternum, le cartilage costal et les vertèbres dorsales varie selon les étages, du premier étage relativement étroit aux 8^e et 10^e étages qui sont plus grands et donc plus flexibles. L'arc

²⁵ La cage thoracique est composée de plus de 80 jointures dont plus de 40 articulations mobiles. A noter que ces caractéristiques la rendent particulièrement flexible, ce qui en fait une structure adaptable.

²⁶ La colonne dorsale fait partie d'un autre ensemble fonctionnel, celui de la colonne vertébrale.

²⁷ Le sternum fait partie d'un autre ensemble fonctionnel, celui de la ceinture scapulaire, qui est constitué d'os et d'articulations qui relient le tronc aux membres supérieurs.

²⁸ Annexes : Voir l'image n°1.

²⁹ Les côtes, en partant de la première à la dixième sont de plus en plus longues, puis de plus en plus courtes pour la onzième et la douzième qui ne possèdent pas de cartilage costal à ce niveau-là appelés les côtes « flottantes ». Les côtes ont la particularité par leur forme courbée ainsi que leur minceur, d'avoir une souplesse qu'aucun autre os ne détient. Ces caractéristiques propres permettent de courber plus ou moins les côtes mais aussi de changer la forme du thorax.

costal a notamment la particularité d'additionner les différentes mobilités caractéristiques de ses différents éléments qui le composent comme la flexibilité propre aux côtes mais aussi les mobilités dues « aux articulations costo-vertébrales et intervertébrales »³⁰. Les côtes possèdent une élasticité particulière, c'est-à-dire qu'elles reviennent à leur position initiale après avoir été déformées. Il est important d'insister que la souplesse et l'élasticité propres aux côtes sont entretenues par le mouvement corporel et précisément par les mouvements respiratoires.

Au même niveau, d'autres éléments interviennent dans la respiration dont le thorax composé principalement des poumons. Ils correspondent aux viscères fonctionnels de la respiration, ils vont donc assurer la fonction active de la respiration. Les poumons³¹ se situent dans la moitié supérieure de la cage thoracique à droite comme à gauche et sont en contact direct avec elle par leurs faces antérieure, latérale et postérieure. Seule une membrane *séreuse* les sépare, cette membrane se nomme la plèvre. Les deux poumons ne possèdent pas la même taille, le cœur se situant en majorité du côté gauche du thorax, le poumon gauche est plus petit et sa forme se modèle au cœur.

Les deux poumons sont les fameux organes de la respiration. En effet, c'est ici, présentement que « le sang veineux, riche en gaz carbonique, et provenant du cœur droit est transformé en sang artériel, riche en oxygène »³². Il repart vers le cœur gauche, puis en direction de tout le corps. A cela, s'ajoutent les alvéoles pulmonaires³³ dans lesquelles résident de fins conduits alvéolaires. Bien que ça ne paraisse pas directement important dans l'approche de la respiration, c'est à cet endroit du poumon, pourtant, que « les échanges d'oxygène et de gaz carbonique entre l'air venu de l'extérieur et le sang qui circule dans les capillaires »³⁴ se produisent. Ces échanges gazeux entre sang et air font partie intégrante du fonctionnement de la respiration.

De plus, il est important de préciser que le poumon est comme un élastique c'est-à-dire qu'il est pourvu entre les alvéoles d'une structure pulmonaire riche en fibres d'élastine. Ainsi le tissu pulmonaire est élastique, on peut donc l'étirer et il résiste à cette action pour revenir ensuite à sa longueur initiale. A noter que cette élasticité constitue une force considérable qui intervient souvent dans la respiration. On parle « d'élasticité pulmonaire »³⁵. Nous verrons ultérieurement les forces mises en jeu à travers cette élasticité pulmonaire, actrice de la respiration.

2. Les voies aériennes supérieures

³⁰ Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire, Op. Cit.*, p. 39.

³¹ Les poumons laissent entre eux un espace appelé le *médiastin*. Chaque poumon possède une partie assez creuse tournée vers le *médiastin* appelée *hile*. La partie inférieure des poumons appelée *base* est directement en contact avec le diaphragme.

³² Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire, Op. Cit.*, p. 58.

³³ Les alvéoles pulmonaires sont très nombreuses, on en compte près de 300 millions. Si l'on déplie leurs parois, elles couvriraient environ 150 mètres carrés.

³⁴ Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire, Op. Cit.*, p. 60.

³⁵ Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire, Op. Cit.*, p. 61.

Les voies aériennes désignent tous les conduits et cavités qui permettent le passage de l'air jusqu'aux poumons mais aussi depuis les poumons. On peut les distinguer en deux parties, les voies aériennes inférieures et les voies aériennes supérieures. Bien que nous allons nous attarder sur les voies aériennes supérieures, il est important de préciser que les voies aériennes inférieures concernent les bronches³⁶, qui possèdent un contact direct avec les poumons. Les voies aériennes supérieures sont constituées du pharynx, de la bouche, du nez ainsi que de la trachée et du larynx.

a) Le pharynx : la bouche et le nez

Le pharynx est une zone souvent appelée la gorge ou encore le gosier. Il est la voie de passage entre « les zones postérieures du nez, de la bouche et le haut du larynx et de l'œsophage »³⁷. Il fait donc partie de l'appareil digestif comme de l'appareil respiratoire. L'avant du pharynx débouche sur trois différentes zones dont « *le rhino pharynx* » qui se situe à l'arrière du nez, « *l'oro pharynx* », qui se situe à l'arrière de la bouche et « *le laryngo pharynx* » qui se situe à l'arrière de l'ouverture haute du larynx³⁸. Ces trois niveaux sont tous sollicités par la respiration puisque l'air respiré par le nez passe par ces niveaux et l'air respiré par la bouche passe par les deux derniers niveaux précédemment mentionnés.

Le nez est l'une des deux voies permettant d'amener l'air entre l'extérieur et l'intérieur du corps. Il est formé par deux cavités appelées les fosses nasales, qui sont constituées elles aussi de minuscules os, appelés les cornets du nez. L'ensemble de la cavité est constitué d'une muqueuse humide et chaude. De plus, de nombreux poils sont présents sur cette muqueuse interne³⁹. Elle permet de retenir les poussières et ainsi de purifier l'air entrant avant son arrivée dans les poumons. Le nez permet de respirer et surtout de protéger les poumons de l'air pollué, sec et froid. L'air qui passe par les fosses nasales est humidifié, réchauffé et assaini car cette zone est en relief.

La bouche est bien sûr l'autre voie permettant de respirer. Cependant, elle n'est pas le conduit le plus naturel pour l'acte respiratoire. En effet, la bouche ne possède pas de mécanismes pour purifier et humidifier l'air. Pourtant, il existe de nombreux cas dans lesquels l'on respire par la bouche comme les activités sportives, notamment la natation, quand le volume respiratoire augmente, quand on chante aussi. La bouche peut favoriser la circulation de l'air comme la freiner. Parmi les différents éléments constitutifs de la bouche, le rôle de la langue est important. En effet, la partie visible de la langue ne

³⁶ Chaque bronche se divise plusieurs fois formant d'autres conduits comme les bronches segmentaires, les *brochioles*... En profondeur, les bronches ont pour base une muqueuse humide. Cette dernière est vêtue de cils de taille infime qui bougent lors des mouvements respiratoires. Ces cils permettent de faire remonter vers la sortie de l'appareil respiratoire le mucus, nécessaire à la fonction et à la protection des alvéoles.

³⁷ Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire, Op. Cit.*, p. 71.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ La muqueuse possède un mucus collant contenant un enzyme antibactérien, ce qui permet la purification de l'air également.

concerne qu'une toute petite partie de celle-ci puisqu'elle descend jusqu'à la base de la bouche. Elle comporte dix-sept muscles ce qui lui permet de combiner plusieurs actions diverses simultanément comme des actions liées à la déglutition et la digestion mais aussi celle de la parole puisqu'elle en est l'organe principal. Bien que d'autres éléments interviennent, il est nécessaire de préciser que l'usage de la langue participe aussi pour l'émergence d'un son infime. Puis, le palais mou ou *voile du palais*⁴⁰ est une partie formée de dix muscles permettant de nombreuses actions comme la voix et le bâillement grâce aux mouvements souples et vibratoires entre tension et relâchement. La bouche est donc importante dans la naissance de la voix comme de la respiration puisque c'est elle aussi qui permet la modification et la résonance des sons. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le nez participe également à l'émergence de la voix. Il agit comme une caisse de résonance. En effet, par l'usage des sinus, il permet de modifier les sons que nous émettons pour parler.

Par la bouche, il est plus facile de faire varier les flux d'air que par le nez, à l'*inspir* comme à l'*expir* et ceci grâce aux lèvres, à la langue et au palais mou. La réalisation de respirations profondes par l'usage de la bouche est plus facile que par le nez, ceci facilite les reprises inspiratoires brèves comme pour les nageur.se.s, les chanteur.se.s et certain.e.s instrumentistes. Suivant le contexte dans lequel le corps est plongé, le nez comme la bouche participent plus ou moins de façon importante à l'acte respiratoire. Ils se complètent.

b) Le larynx, lieu de la respiration, lieu de la naissance de la voix

Le larynx, lieu de la respiration est situé au-dessus de la trachée et communique par le haut avec le pharynx précédemment évoqué. Il est le lieu où se trouvent les cordes vocales puisqu'il soutient sur sa partie arrière deux petits *cartilages aryténoïdes*⁴¹ qui servent d'attaches aux cordes vocales. Ces derniers sont aussi rattachés par le *cartilage thyroïde*⁴². D'après la kinésithérapeute et professeure de danse Blandine Calais Germain, « le larynx est comme un sphincter laissant passer plus ou moins d'air », c'est-à-dire que plus les cordes sont rapprochées moins l'air passe. Ainsi, si les cordes sont complètement accolées, l'espace glottique⁴³ disparaît. Il est important de comprendre que cette position empêche le passage de l'air que l'on retrouve par exemple dans le hoquet ou encore avant la toux. De plus, le larynx constitue le lieu de la naissance de la voix. Tout d'abord, parce qu'il est le lieu qui abrite les cordes vocales, puis, parce qu'au contact de ces dernières, l'air circulant et arrivant sous la glotte

⁴⁰ Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire, Op. Cit.*, p. 75.

⁴¹ *Ibid.*, p. 68.

⁴² *Ibid.*, p. 69.

⁴³ Selon la position des cartilages où elles sont attachées, les cordes vocales peuvent être plus ou moins rapprochées et tendues, ce qui peut modifier la taille de l'espace compris entre elles. Cet espace qui varie s'appelle la glotte ou l'espace glottique.

peut entrer en vibration en produisant et émettant un son de la voix humaine. Sans vibration, le son n'existe pas. Cette voix est ensuite filtrée et déployée dans les cavités de résonance qui se situent au-dessus du larynx comme le nez et la bouche que nous avons précédemment abordés. L'air, au-delà d'un acte respiratoire est l'élément primordial à l'émergence des sons et de la voix humaine, sans elle, tous ces sons et ces mots n'existeraient pas. C'est donc grâce à un ensemble d'organes combinés à divers éléments que la respiration et la voix existent. On l'oublie souvent, mais pour qu'un son soit, il doit être audible, et donc l'oreille, un organe dont on ne parlera pas tient également un rôle important dans la fabrication du son.

Avant de poursuivre directement par l'étude des muscles inspireurs et expirateurs dans l'acte respiratoire, il faut prendre le temps de préciser que les respirations sont l'alternance permanente « des mouvements d'aller/retour que sont l'inspiration et l'expiration rythmés par des temps d'arrêt appelés apnées »⁴⁴. L'inspiration, parfois appelée *inspir* concerne le temps où l'air extérieur au corps le traverse jusqu'aux poumons. C'est donc l'air entrant qui apparaît par une augmentation de volume du tronc comme l'abdomen et les côtes. L'expiration, dite parfois *expir*, concerne le temps où l'air des poumons est expédié vers l'extérieur du corps qui se manifeste très souvent par une fermeture partielle du tronc.

Bien que certains mouvements respiratoires se fassent sans une action musculaire, il existe tout de même des muscles respiratoires qui interviennent dans cet acte. Ils participent alors à l'acte respiratoire de manière plus ou moins importante. Certains sont inspireurs autrement dit ils agrandissent les poumons tandis que les muscles expirateurs ferment en quelque sorte les poumons. Même si nous séparons pour l'étude les muscles inspireurs des muscles expirateurs, il est important de souligner que certains peuvent intervenir autant dans l'inspiration que l'expiration.

3. Les muscles inspireurs

Comme nous l'évoquions précédemment, les muscles inspireurs concernent les muscles qui vont favoriser une augmentation du volume des poumons. Il existe deux grands mécanismes permettant cette augmentation, l'un en agrandissant « les poumons en tirant sur leur base » ou le second étirant « sur leurs faces antérieure, latérale et postérieure »⁴⁵. Et c'est principalement le diaphragme que nous allons aborder qui peut agir de ces deux façons dans l'augmentation du volume des poumons.

⁴⁴ Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire, Op. Cit.*, p. 18.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 80.

a) Le diaphragme

Le diaphragme⁴⁶ est le principal muscle inspirateur. En effet, la majorité des respirations quotidiennes se font grâce à ce muscle puisque d'après la thèse de M. Dante Brasil Santos « son seul travail contribue pour 70% à celui nécessaire pour effectuer le volume courant »⁴⁷. Le diaphragme, à la forme d'une « coupole »⁴⁸ fibreuse et musculaire est une cloison *musculo-tendineuse* entre le thorax et l'abdomen. Il se situe dans le tronc sur un très large espace puisque le sommet de la coupole se trouve au niveau de la quatrième côte et/ou de la cinquième lorsque le point le plus bas se situe vers la vertèbre trois donc proche du niveau de la taille. Puis, ses parois s'attachent sur le pourtour interne de la cage thoracique.

Le centre phrénique correspond à la partie centrale fibreuse du diaphragme. C'est une zone d'*aponévrose*⁴⁹ c'est-à-dire une zone qui contient des tissus fibreux et déformables mais qui ne comporte pas de tissus musculaires. Les fibres musculaires⁵⁰ se trouvent autour du centre phrénique puis se dirigent en descendant « comme des rayons vers tout le pourtour de la cage thoracique »⁵¹. Les fibres musculaires portent différents noms dont les fibres costales dont on va parler. Sans être fixées, ces fibres sont appliquées contre la face interne du gril costal⁵². Cet espace appelé *zone d'apposition* du diaphragme est en lien avec la cavité de l'abdomen en position intérieur et en lien en dehors avec la partie inférieure du gril costal. Ainsi, pour récapituler, on peut définir deux zones diaphragmatiques qui seront déterminantes pour comprendre le rôle du diaphragme dans l'acte respiratoire. Tout d'abord, il y a ce que l'on appelle le cylindre d'apposition, plutôt périphérique, il se lie à la cavité abdominale par sa partie haute et au gril costal par la partie interne. Puis, l'autre zone concerne le dôme diaphragmatique séparant le thorax de l'abdomen, au centre duquel se trouve le centre phrénique d'où partent les fibres musculaires dont on a précédemment parlé.

La respiration diaphragmatique est souvent appelée la « respiration par le ventre » ou « respiration abdominale »⁵³. Cette respiration est celle que l'on pratique le plus souvent pour le volume de repos. Il existe deux mécanismes concernant l'inspiration diaphragmatique. Ceux-ci vont provoquer différentes façons de mobiliser la contraction du diaphragme en fonction des éléments qui l'entourent.

⁴⁶ Annexes : Voir l'image n°2.

⁴⁷ Brazil Santos Dante, *Nouvelles Méthodes d'Exploration de la Fonction Respiratoire des Patients Neuromusculaires*, Thèse de doctorat de l'Université Paris-Saclay, 2016, p. 22.

⁴⁸ Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire*, *Op. Cit.*, p. 80.

⁴⁹ L'aponévrose ne comportent pas de fibres musculaires, ainsi le centre phrénique du diaphragme dont nous parlons ici ne peut se contracter, ce sont les fibres musculaires autour qui permettront sa traction.

⁵⁰ Les fibres musculaires portent différents noms dont les fibres sternales plus courtes, les fibres costales et les fibres vertébrales appelées les piliers du diaphragme.

⁵¹ Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire*, *Op. Cit.*, p. 83.

⁵² Le gril costal correspond à l'ensemble des côtes.

⁵³ Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire*, *Op. Cit.*, p. 134.

D'après Blandine Calais-Germain, à l'image d'une pompe à la base des poumons, le diaphragme agit comme un piston entre le thorax et l'abdomen. Lorsqu'il se contracte, ses fibres musculaires se raccourcissent ce qui provoque l'abaissement du sommet diaphragmatique et appuie sur la partie abdominale. Ainsi sa contraction abaisse le centre phrénique vers le bassin. Cette descente se transmet par les plèvres⁵⁴, à la base des poumons en les entraînant à leur tour vers le bas. Cette action crée une pression dite négative et provoque un appel d'air vers l'intérieur des poumons ce qui produit l'inspiration. Cette descente pousse l'avant de l'abdomen et déforme cette partie. « C'est pour cela que l'inspiration diaphragmatique la plus courante est appelée « respiration par le ventre ». »⁵⁵ Il est important de préciser que la descente du diaphragme peut être freinée par la résistance élastique du poumon ou encore par celle de l'abdomen qui ne se laisse pas toujours déformer. Cette descente constitue donc un effort pour le diaphragme. Ainsi quand le diaphragme se contracte, il entraîne le poumon vers le bassin et quand il se décontracte, le poumon remonte vers le haut du thorax, ce qui entraîne également le diaphragme avec lui⁵⁶. Nous verrons ultérieurement que dans le cas où le centre phrénique ne peut donc s'abaisser, un autre mécanisme pour l'inspiration est possible.

Lors de la poussée du diaphragme, si dans une zone abdominale, les muscles de l'abdomen restent contractés, l'avant de l'abdomen ne pourra donc pas se laisser déformer à cet endroit. Cela provoquera une déformation dans une autre partie du corps comme bomber l'abdomen au niveau du haut du pubis. D'autres combinaisons existent, ceci est rendu possible grâce aux muscles abdominaux car ils sont commandés par des nerfs provenant « de plusieurs et différents étages médullaires : on peut donc les contracter secteur par secteur »⁵⁷. Il est aussi possible de jouer sur diverses parties de l'avant de l'abdomen, en le laissant alors se bomber qu'à droite, ou qu'à gauche, ou qu'en arrière. On l'appelle « diaphragmatique postérieur »⁵⁸. Si la poussée diaphragmatique n'est pas possible sur tout l'ensemble de l'abdomen, elle peut se répercuter au périnée. Ce premier mécanisme peut être efficace lorsqu'il s'agit d'une ventilation dite maximale par rapport à un effort musculaire minimal. Elle ne concerne pas la partie haute du tronc ce qui détend les côtes et les épaules.

Dans le cas où le centre phrénique s'immobilise, il ne bouge donc plus, c'est alors le contour qui sera mobile. La contraction diaphragmatique tirera vers le haut le bas des côtes en direction du centre phrénique. On dit alors que « le diaphragme est élévateur de côtes »⁵⁹. Qui dit élévation, dit écartement des côtes également, puisque c'est par leurs formes arquées que le muscle devient « élévateur-écarteur

⁵⁴ La plèvre est une enveloppe qui constitue le plancher des poumons situé à leur base. Chaque mouvement du diaphragme va ainsi se transmettre à la partie basse des poumons.

⁵⁵ Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire, Op. Cit.*, p. 135.

⁵⁶ A noter que ces deux forces agissent toujours en sens inverse.

⁵⁷ Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire, Op. Cit.*, p. 136.

⁵⁸ La diaphragmatique postérieure suppose de garder contractés les abdominaux antérieurs comme les grands droits.

⁵⁹ Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire, Op. Cit.*, p. 138.

des côtes »⁶⁰. Bien évidemment, comme le premier mécanisme de l'inspiration diaphragmatique, le mouvement de départ peut prendre différentes formes variées comme inspirer en ouvrant ses côtes basses en avant ou encore en arrière. Dans la majorité des inspirations diaphragmatiques, les deux mécanismes se mêlent, ainsi cette inspiration provoque à la fois « un léger soulèvement de l'abdomen et un léger écartement des côtes »⁶¹.

Contrairement à ce que l'on imagine, il est important de souligner que ce n'est pas le diaphragme qui fait l'expiration mais bien souvent, il remonte quand on expire. Pourtant, lors de cette remontée diaphragmatique, il peut agir de différentes manières selon les volumes. Par exemple, pour un volume courant, c'est l'élastique pulmonaire qui fait l'expiration. Cependant, pour un volume d'une grande inspiration, c'est le même principe, le même fonctionnement excepté que la force de retour de l'élastique pulmonaire est plus importante donc la contraction du diaphragme est plus intense et forte. Le diaphragme agit comme un frein en dosant l'intensité.

Comme nous venons de l'aborder, le diaphragme est le principal muscle inspiratoire, cependant, il agit en particulier à l'intérieur de la cage thoracique d'où l'importance des autres muscles inspireurs.

b) Les muscles inspireurs accessoires : « les inspireurs costaux »

Bien que la plupart des inspirations courantes soient réalisées par le diaphragme, inspirer autrement est possible notamment par l'ouverture de la cage thoracique grâce aux *muscles inspireurs costaux*⁶². Contrairement au diaphragme, ces muscles agissent par l'extérieur de la cage thoracique. Parmi les inspireurs costaux, se distinguent trois grands groupes, « ceux qui élèvent les côtes depuis la *ceinture scapulaire et le bras*... ceux qui élèvent les côtes depuis la colonne dorsale... ceux qui élèvent les côtes depuis la tête et le cou. »⁶³

Parmi le premier groupe, la contraction du petit pectoral⁶⁴ élève les côtes à l'avant. L'inspiration se fait en soulevant le haut de la poitrine. Cette inspiration peut être presque inexistante chez une personne voûtée ou ayant des épaules enroulées. Puis, il existe le grand pectoral qui se situe au-dessus du petit pectoral. C'est grâce à ses fibres basses qu'il peut élever les côtes ce qui

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibid.* p. 139.

⁶² *Ibid.*, p. 87.

⁶³ « La ceinture scapulaire est constituée d'os et relie les épaules au tronc en s'articulant autour de l'omoplate. Elle participe aux mouvements des membres supérieurs ce qui leurs donnent une mobilité très fonctionnelle, notamment pour les sports comme l'escalade, où ne serait-ce que grimper » etc.... *in ibidem*.

⁶⁴ Le petit pectoral se situe sur l'omoplate et forme un muscle « en éventail qui se termine sur les côtes hautes 3, 4 et 5 » *in ibid.*, p.88.

provoque un mouvement de montée du sternum. Il offre une inspiration plus basse et plus ample que le petit pectoral car ce muscle est plus puissant. Puis, le grand dentelé s'étend sur tout le côté de la cage thoracique et borde les côtes vers l'avant. Il élève également les côtes. C'est l'un des muscles inspireurs les plus puissants, il tient un rôle particulier dans une action de freinage pour doser, réguler le souffle expiratoire. Il est utilisé dans les techniques de chant et de souffle instrumental.

Pour le deuxième groupe qui élève les côtes depuis la colonne dorsale, il s'agit des surcostaux. Ce sont des petits muscles très nombreux, et ensemble ils forment une zone très «contractile»⁶⁵. Ces muscles s'attachent à chaque étage de la colonne vertébrale sur ce que Blandine Calai-Germain nomme l'*apophyse transverse*. A partir de ce point d'ancrage, des fils descendants se forment et viennent se fixer sur les côtes. Ce sont ces nombreux fils qui agissent sur l'élévation des côtes depuis la colonne. On dit que ce sont ces muscles qui participent à l'inspiration dans le dos. A noter que ces muscles peuvent également avoir une capacité expiratrice⁶⁶. L'inspiration et l'expiration se manifestent plus ou moins selon la synergie qui s'organise entre les autres muscles. Parmi ces muscles, il existe les muscles spinaux qui sont considérés comme des inspireurs indirects. Ils constituent les muscles postérieurs du dos, leur action reste globale car ils servent surtout à l'extension du tronc. Cette extension provoque le plus souvent une élévation de la cage thoracique en avant et donc une attitude propre à l'inspiration. Puis, le petit dentelé postérieur et supérieur est un muscle qui se situe « sur les dernières vertèbres cervicales et les 3 et 4 premières dorsales »⁶⁷. Grâce à ses attaches vertébrales, il peut donc élever les côtes et participer à l'inspiration vers le dos des côtes les plus hautes. Il complète alors l'action des surcostaux. Bien que les côtes soient courtes et peu mobiles à ce niveau, les mouvements respiratoires même minimes présentent un intérêt tant au niveau vertébral que costal.

Pour terminer, l'ultime groupe concerne les muscles qui élèvent les côtes depuis la tête. Très visible à l'avant du cou, il s'agit du *sterno-cléido-mastoïdien*. Sous la peau, il forme un muscle symétrique en V qui part de la région sous les oreilles jusqu'en haut du sternum. Grâce au soulèvement du sternum, il a pour fonction d'élever la cage thoracique, c'est ainsi qu'il contribue à l'inspiration dans la partie haute du tronc. Pour finir, les derniers muscles se nomment les scalènes. Ces muscles se situent dans la région du cou allant jusqu'aux deux premières côtes. Il existe trois scalènes : l'antérieur, le moyen et le postérieur. C'est leur orientation oblique qui relie « les apophyses transverses des 5 premières vertèbres cervicales à la face supérieure des deux premières côtes »⁶⁸, et qui fait d'eux, par conséquent, des muscles inspireurs importants, dus à l'élévation de ces deux premières côtes. Ainsi,

⁶⁵ Contractile signifie que c'est une zone qui a la capacité de se contracter très fortement *in ibid.*, p. 91.

⁶⁶ Les muscles surcostaux peuvent avoir un mécanisme expirateur car ils s'attachent sur la partie postérieure de la côte, ce qui leur permet de faire tourner celle-ci sur elle-même. Ainsi cette partie s'élève et le reste de la côte descend.

⁶⁷ Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire*, Op. Cit., p. 93.

⁶⁸ Brazil Santos Dante, *Nouvelles Méthodes d'Exploration de la Fonction Respiratoire des Patients Neuromusculaires*, Op. Cit., p. 25.

leur contraction permet une augmentation du diamètre de la partie supérieure du thorax. Ils sont actifs pendant toute la phase inspiratoire.

4. L'expiration : deux mécanismes, thoracique et abdominal

Avant d'aborder succinctement les muscles expirateurs, il est important de préciser que le retour élastique du poumon constitue cette force qui réalise la plupart des expirations. Les muscles peuvent intervenir dans le Volume de Réserve Expiratoire (V.R.E.) dont on parlera ultérieurement, mais aussi si on veut accentuer la puissance ou la vitesse d'une *expir*. Pour résumer, l'action de ces muscles va toujours aboutir à diminuer le volume du poumon en abaissant les côtes ou en remontant la base du poumon, les deux mécanismes peuvent se mêler.

a) Les muscles abdominaux et leur rôle dans l'expiration

Les abdominaux sont les muscles qui entourent l'abdomen. Ils sont au nombre de quatre à droite et à gauche⁶⁹. Leur situation leur permet de mobiliser les viscères de manières très variées dans l'expiration. Attachés sur le squelette, les abdominaux mobilisent la colonne, le bassin et bien évidemment les côtes dans le sens de l'expiration. Parmi les muscles abdominaux, se trouvent les obliques dont le petit⁷⁰ et le grand⁷¹. Avec le transverse, ils forment les abdominaux bas. Il y a tout de même le grand droit qui est pourvu d'un rôle dans l'expiration.

Le petit oblique peut participer à l'expiration de différentes façons. En effet, il peut abaisser les côtes et ainsi participer à l'expiration costale mais il peut également rétrécir le diamètre de l'abdomen. S'il se lie à l'activité du transverse, l'action se situe alors au niveau de la taille et s'il s'ajoute à l'action du grand oblique en plus du transverse, l'action se situera en bas de l'abdomen. Le grand oblique agit de la même manière. Il est unique et pourvu d'une plus grande force.

Le transverse⁷², partenaire du diaphragme, est un muscle profond qui se situe dans la partie basse de la cage thoracique. Ses fibres musculaires entourent les côtés de l'abdomen et sont suppléées par une zone appelée *l'aponévrose antérieure du transverse*. Les aponévroses de droite comme de

⁶⁹ Parmi les quatre muscles abdominaux à droite et à gauche, se trouvent le grand droit en avant et les muscles larges superposés sur les côtes.

⁷⁰ Le petit oblique s'attache en haut sur la cage thoracique en bas puis sur la crête iliaque et l'arcade crurale. Il est constitué de fibres longeant cette arcade jusqu'au pubis formant avec certaines fibres du transverse.

⁷¹ Le grand oblique s'attache en haut sur l'extérieur de la cage thoracique basse puis en bas sur la crête iliaque et l'arcade crurale. Ses fibres musculaires descendent d'arrière en avant sur les côtes du tronc et forment en avant une large zone fibreuse appelée l'aponévrose antérieure du grand oblique.

⁷² Le transverse s'attache également en arrière par une bande fibreuse sur les vertèbres lombaires puis en bas sur la crête iliaque et l'arcade crurale.

gauche se réunissent en avant et au milieu en une zone où se trouvent des fibres appelées *la ligne blanche*. Quand le transverse se contracte, son action va resserrer le diamètre de l'abdomen. Au niveau de la taille, c'est ce muscle qui détient cette fonction de resserrement la plus forte car il possède une surface très contractile. Bien qu'il ait peu d'action sur le squelette, son action parmi tous les abdominaux, permet en particulier de maintenir les viscères à l'intérieur du ventre.

Puis, ayant avant tout une action de gainage, le grand droit peut agir de différentes manières dans l'expiration, notamment en rentrant le ventre par devant pour expirer. Nous pouvons expirer en mobilisant les parties du corps par devant comme par derrière.

Pour terminer, le plancher pelvien⁷³ doit être mentionné bien qu'il ne participe pas directement à la respiration. Cependant, il constitue une sorte d'assise, d'appui à la respiration et aux différentes contractions exercées par certains muscles et organes. En effet, toutes les parties viscérales et abdominales qui tiennent un rôle dans l'*inspir* comme dans l'*expir* doivent pouvoir s'appuyer sur un fond qui leur permettra d'exercer leur fonction, et ici, de faire varier ainsi le tonus⁷⁴. Pour résumer, l'expiration dite abdominale a pour rôle de faire remonter l'abdomen en direction du thorax grâce aux muscles abdominaux qui en la resserrant peuvent emmener l'avant de l'abdomen vers le haut ou vers l'arrière du thorax. Cela dépend des muscles utilisés car ils provoqueront divers types d'expiration. Comme nous l'avons vu, c'est principalement le transverse qui occupe le rôle de compression.

b) Le mécanisme thoracique dans l'expiration

Nous venons d'aborder l'expiration abdominale, cependant, un autre mécanisme d'expiration appelé thoracique existe et participe dans différentes régions du corps à cet acte expiratoire. L'expiration thoracique a pour but de fermer la cage thoracique, soit en resserrant les côtes entre elles, soit en abaissant la cage thoracique ce qui induit une diminution du diamètre du thorax. Plusieurs muscles participent à cette action de resserrement des côtes pour fermer la cage thoracique. Parmi de nombreux muscles, il s'agit notamment des muscles intercostaux internes et externes.

Ces muscles, pour comprendre où ils se situent, sont les muscles qui s'attachent entre chaque côté à chaque niveau. Ainsi par leur contraction, ils peuvent rapprocher les espaces intercostaux qui correspondent aux espaces musculaires entre chaque côte. De plus, ces muscles peuvent agir d'une autre manière selon un point fixe qui peut être celui des côtes supérieures ou inférieures. Ainsi dans chacun

⁷³ Le plancher pelvien est constitué du releveur d'anus et de l'ischio-coccygien.

⁷⁴ Le tonus correspond à la tonicité musculaire d'un muscle et donc à son niveau de tension et de contraction musculaire.

des cas, si une des côtes reste immobile, les muscles intercostaux peuvent autant agir comme muscles inspireurs qu'expireurs, tout dépend de la côte qui se fixe. Principalement, ces muscles ont donc pour rôle de resserrer les côtes entre elles ce qui induit une fermeture de la cage thoracique. Il est aussi possible de resserrer le cartilage costal grâce à la contraction du muscle *triangulaire du sternum*⁷⁵ qui va participer à la fermeture de la structure qui entoure le sternum. Ainsi les côtes se resserreront également entre elles.

Pour fermer la cage thoracique, il est possible, lors de l'expiration d'abaisser cette dernière pour diminuer le diamètre du thorax. Nous verrons ultérieurement le rôle de la pesanteur, cependant, dans ce cas précis, la pesanteur joue un rôle naturel d'abaissement de la cage. Cet abaissement peut être aussi provoqué par des muscles comme le petit dentelé postérieur et inférieur, en abaissant seulement les obliques. Bien qu'ils participent tous à l'acte expiratoire, je ne vais pas m'attarder sur ces muscles-là.

B. Le contrôle de la respiration entre forces et volumes respiratoires

Dans l'acte respiratoire, il ne s'agit pas uniquement d'anatomie du geste. Pour cela, il faut prendre le temps de s'attarder sur les forces et volumes en jeu dans la respiration. En effet, c'est ce qui permettra de comprendre comment adapter une respiration selon le mouvement qu'une personne désire réaliser. Bien que nous ayons abordé chaque volume et force mis en jeu dans le mouvement respiratoire, il est important de garder à l'esprit que lors de la respiration courante et/ou d'un effort, ces volumes et forces peuvent se superposer, se compléter et s'entremêler.

1. Les forces mises en jeu dans les différents volumes respiratoires

Puisque je m'appuie principalement sur l'étude de Blandine Calais-Germain dans son livre *Respiration, anatomie geste respiratoire*, pour cette recherche qui aborde la danse en partie, ce préalable devra être adapté aux mouvements qui sont propres à l'activité en question. De plus, quand on parle de volume il s'agit de l'amplitude qui évalue la quantité d'air inspiré et expiré à chaque cycle respiratoire⁷⁶.

Quand nous parlons de Volume Courant et donc de vitesse courante, cela concerne la respiration quotidienne que l'on réalise le plus souvent inconsciemment comme quand on lit, cuisine etc. Il est évident que le volume courant de cette respiration sera minime lors du sommeil et un

⁷⁵ Le triangulaire du sternum se situe à l'intérieur du thorax et s'attache au sternum comme son nom l'indique. Ses fibres musculaires se dirigent vers le cartilage costal, sa contraction permet alors de tracter ces cartilages costaux et donc de rapprocher les côtes entre elles.

⁷⁶ Un cycle respiratoire correspond à une inspiration, une phase très brève appelée apnée et une expiration.

peu plus élevé lors d'une marche quotidienne. Ce volume courant est souvent automatique et se régule de lui-même par rapport aux besoins en oxygène du corps.

Comme nous l'avons abordé précédemment, lors de l'inspiration en volume courant, c'est le diaphragme qui agira en ouvrant les poumons à leur base car le volume reste petit. Ainsi, pour ce type de volume, les muscles inspireurs ne sont pas forcément sollicités. Ils agissent alors modérément, cet investissement plus ou moins intense dépend de l'activité de la personne. De plus, un léger étirement de l'élastique pulmonaire est provoqué mais comme les muscles inspireurs, il dépend de l'intensité de l'activité.

Entre chaque inspiration et expiration, il existe une phase très brève qui se nomme l'apnée⁷⁷. Elle se réalise naturellement. A noter que l'apnée peut-être contrôlée et se réaliser à chaque instant de la respiration. Ainsi, si elle se réalise au cours de l'inspiration, les muscles restent contractés et le poumon garde une forme étirée. De même, au cours d'une expiration, où ce sont les muscles inspireurs qui resteront contractés, le poumon ne reviendra pas à sa position initiale.

Lors de l'expiration en volume courant, c'est la force de l'élastique pulmonaire qui entre en jeu en revenant à sa position. Puis, contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, ce sont uniquement les muscles inspireurs qui se relâchent mais les muscles expirateurs n'interviennent pas dans ce cas précis.

A présent, nous allons parler du Volume de Réserve Inspiratoire⁷⁸ (il sera écrit de cette manière-là ultérieurement : V.R.I.). Comparé au volume courant, l'amplitude de la prise d'air lors de l'inspiration est plus importante, c'est pourquoi il se nomme ainsi. Ce V.R.I. mobilise alors les muscles inspireurs de manière plus intense pour permettre l'ouverture des poumons. Plus la prise d'air est importante, plus l'intensité des mouvements des muscles inspireurs ainsi que de la tension de l'élastique pulmonaire sera sollicitée. Dans ce volume, nous pouvons expirer également. Ainsi, l'élastique pulmonaire précédemment étirée reviendra sur elle-même. Ici, elle se réalise avec plus de force et de moins en moins si l'*expir* vient à se répéter jusqu'à retrouver un volume courant. Lors de l'*expir*, les muscles inspireurs occupent un rôle de frein pour retenir l'expiration⁷⁹ alors que les muscles expirateurs sont décontractés. L'apnée peut entrer en jeu au cours de l'*inspir* comme de l'*expir* du V.R.I.

Pour clore l'ensemble des forces mises en jeu dans les différents volumes, le Volume de

⁷⁷ Le mot apnée vient du grec a-pnein ce qui signifie ne pas respirer (le « a » privatif). Il y a donc lors de cette phase un arrêt circulatoire du flux respiratoire. Il peut se produire à tout instant de la respiration. L'apnée peut également être active et donc être une volonté pure pour la personne de la réaliser : comme par exemple en natation.

⁷⁸ Le Volume de Réserve Inspiratoire peut varier de 2 à 3,5 litres selon les personnes alors qu'en Volume Courant il s'agit d'environ un demi-litre d'air à chaque cycle respiratoire.

⁷⁹ Ce travail de frein des muscles inspireurs dans l'*expir* du V.R.I se nomme contraction « excentrique ».

Réserve Expiratoire⁸⁰ (sera écrit V.R.E.) est également un volume important et très sollicité lors d'un effort puisqu'il réalisera une expiration dite complète et profonde. Après une *inspir* en volume courant ou d'un V.R.I., et lors d'une *expir* en V.R.E., il reste souvent de l'air dans les poumons. Pour l'expulser, ce sont les muscles expirateurs par l'abaissement des côtes et l'élévation de l'abdomen en direction du thorax qui le réaliseront. Plus on désire expulser de l'air plus l'action des muscles expirateurs sera intense et plus le V.R.E. sera important. Lors de l'*expir* du V.R.E., le tissu pulmonaire est comprimé car les côtes sont mises en torsion et la cage thoracique se referme. Puis, lors d'une *inspir* dans un V.R.E., le poumon qui vient d'être comprimé et les côtes abaissées doivent retrouver leurs formes de départ grâce à la décontraction des muscles expirateurs. Cette action peut permettre aux poumons de retrouver leur volume courant. A noter que cette inspiration se réalise sans contraction, elle se fait naturellement par un relâchement. La phase d'apnée existe également, cependant nous ne l'approfondirons pas.

Toutes ces respirations peuvent se réaliser à différentes vitesses ce qui modifie alors les forces mises en jeu, c'est pourquoi il est utile de comprendre les fondements concernant les volumes et les forces qui en découlent entre les différentes parties du corps.

2. Les principales forces en jeu dans la respiration

Nous avons vu que les muscles contribuent à l'inspiration, à l'expiration ainsi qu'à l'apnée. L'activité musculaire peut agir dans l'acte respiratoire en se contractant mais pas toujours. Cette activité vient également s'associer à de nombreuses autres forces mises en jeu dans le geste respiratoire comme l'élasticité pulmonaire, la pesanteur et la résistance même du squelette qui suivant la position corporelle et donc les appuis que nous avons à un instant T vont générer des forces toutes interdépendantes dans la respiration.

Tout d'abord, nous allons aborder les différentes forces dans la contraction musculaire. Un muscle peut se contracter dans le but de réaliser par lui-même le mouvement respiratoire. Elle porte le nom de contraction concentrique⁸¹. En se contractant, le grand pectoral agit principalement en élevant les côtes. Le muscle peut également se contracter pour maintenir une position respiratoire, qui le plus souvent se produit lors d'une apnée. C'est le cas des muscles abdominaux qui restent contractés lors d'une apnée dans le V.R.E. Puis par leur contraction, les muscles peuvent également retenir le mouvement respiratoire comme lors d'une inspiration profonde (V.R.I.) où les muscles,

⁸⁰ Le Volume de Réserve Expiratoire peut varier de 1 à 1,2 litre d'air selon les personnes. Cela peut dépendre de la taille, des capacités corporelles, des pathologies etc.

⁸¹ La contraction concentrique grâce au préfixe « con » a pour but de réunir ou centrer les extrémités, ainsi la longueur des muscles va diminuer.

principalement les grands pectoraux, se contractent pour allonger le temps de l'expiration. Ils possèdent alors une action de freinage en retenant l'élastique pulmonaire. Cependant, les muscles peuvent agir autrement que par leur contraction comme l'étirement ou encore le contre-appui qu'ils peuvent représenter grâce à leurs fibres musculaires qui possèdent une certaine élasticité. Par exemple, soulever son bras va étirer le grand pectoral. Lors d'une inspiration en position accroupie, les cuisses vont appuyer sur l'abdomen, il ne va pas pouvoir se gonfler ainsi le mouvement respiratoire va donc se propager dans le dos plutôt qu'à l'avant.

Précédemment, nous avons pu découvrir que les poumons possèdent une certaine élasticité⁸² qui leur est propre. Ils bénéficient donc d'une certaine ouverture si une force extérieure comme les muscles les étire. Cette capacité d'étirement et d'ouverture du poumon se nomme *ampliation pulmonaire*⁸³. Paradoxalement, ils ont également la capacité de résister à cet étirement, à la fin de cette action, ils reprendront leur position initiale. C'est le cas de l'inspiration où le poumon va tenter de résister à son étirement. En prenant en compte les différents volumes respiratoires précédemment abordés, le poumon s'oppose plus ou moins à l'*inspir*. De plus, grâce à sa force élastique, le poumon est le principal expirateur, ainsi la principale force n'est pas de l'ordre musculaire mais élastique. Une fois que le poumon est revenu à sa position, il reste de l'air à l'intérieur. A noter, que la puissance de sa force élastique dépend du volume respiratoire.

Parmi les différentes forces concernant l'acte respiratoire, la pesanteur est un acteur important de la respiration. Selon la position du corps et son orientation, la pesanteur va agir de différentes manières et intervenir plus dans l'inspiration ou l'expiration. En premier lieu, la pesanteur peut agir avec le diaphragme. Comme nous l'avons vu, la contraction du diaphragme fait qu'il se dirige vers le bassin, la pesanteur va agir sur l'avant de l'abdomen *via* la région abdominale. En position debout, l'avant de l'abdomen peut aller dans la même direction que le diaphragme car aucune force ne s'y oppose et la pesanteur agit dans le même sens c'est-à-dire le sens inspiratoire. Mais parfois, grâce à la pesanteur et l'avant de l'abdomen, le diaphragme peut aller plus loin que son mouvement habituel de contraction. Par exemple c'est le cas en position à quatre pattes, où les abdominaux sont relâchés et entraînent en direction du bas le diaphragme avec eux. Dans ce cas, l'abdomen peut s'opposer à l'expiration puisque la position et la pesanteur entraînent avec eux les différentes parties du corps mobilisées à cet endroit. Puis, par exemple en position tête en bas, le diaphragme va être attiré vers le haut du corps à cause de la pesanteur, dans ce cas la pesanteur n'agit pas dans le même sens que le diaphragme, en ne l'aidant pas à se diriger vers le bassin.

⁸² L'élasticité pulmonaire représente un unique volume de matière élastique si l'on prend en compte les deux poumons simultanément, on parle d'élastique en trois dimensions *in* Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire*, Op. Cit., p. 110.

⁸³ *Ibidem*.

La pesanteur agit avec la cage thoracique aussi. En position debout, elle entraîne les côtes vers le bas. Ici, la pesanteur agit dans le sens de l'expiration. Si le corps est en position tête en bas, la pesanteur permet d'élever les côtes et d'agir en direction de l'inspiration. A noter que la pesanteur agit souvent dans le sens contraire sur les côtes et le diaphragme. Pour finir, le squelette, dernier acteur dans le geste respiratoire agit grâce à sa rigidité avec l'arc costal, qui va s'opposer à l'élasticité du poumon. Pour conclure, les forces mises en jeu dans la respiration dépendent des organes, des muscles, du squelette et de nombreux autres paramètres comme la pesanteur et le volume d'air qui, par leur différente texture et nature fibreuse, vont ainsi engendrer et provoquer des mouvements en opposition ou en accord pour réaliser le geste respiratoire.

Tout d'abord, nous avons pu voir que lorsqu'une personne respire, l'air entre par la bouche et/ou le nez. Cette entrée d'air constitue un volume d'air plus ou moins important. Le volume courant correspond à la respiration quotidienne, seulement quand l'activité est plus intense, généralement le volume d'air augmente. Le V.R.I. et le V.R.E., sont alors activés permettant à la personne de subvenir à ses besoins respiratoires. Que le volume d'air soit courant ou plus important, les poumons, organes clés dans le geste respiratoire, nécessitent les autres parties du corps pour permettre la réalisation du geste respiratoire. En effet, par exemple, les côtes, constituantes de la cage thoracique, par leur souplesse et leur élasticité entretenues par le simple mouvement corporel et respiratoire, permettent l'alternance d'*inspir/expir* dans le cycle respiratoire. De même pour l'élasticité pulmonaire, qui par les alvéoles pulmonaires, constituent le cœur des échanges gazeux entre l'air et le sang, permettant la réalisation de la respiration : donner vie au corps humain.

Puis, ce sont les différents muscles inspireurs et expirateurs qui complètent par leurs actions l'acte respiratoire. À noter que chaque muscle peut intervenir dans l'inspiration et l'expiration. Parmi ces muscles, le diaphragme est le muscle inspireur le plus mobilisé dans la respiration. En effet, le diaphragme, par différents points, va agir comme une pompe à la base des poumons. Lorsqu'il se contracte, ses fibres musculaires se raccourcissent, ce qui provoque l'abaissement du sommet du diaphragme. Le sommet appuie donc sur la partie abdominale en attirant vers le bas les poumons. Ainsi quand le diaphragme se contracte, il entraîne le poumon vers le bassin et quand il se décontracte, le poumon remonte vers le haut du thorax en attirant le diaphragme avec lui. Lorsque ce mécanisme se produit, c'est souvent le ventre qui se gonfle. Parfois, lorsque certains muscles abdominaux restent contractés lors de la poussée diaphragmatique, l'abdomen ne se laisse pas déformé. La poussée rendue difficilement possible sur l'ensemble de l'abdomen, peut alors se répercuter jusqu'au périnée. L'action du diaphragme mobilise alors différentes parties du corps. Puis, il peut aussi attirer vers le haut les côtes, ce qui provoque une élévation des côtes (élévation signifie écartement des côtes) et un

gonflement du contour en bas des côtes. C'est ainsi, par ces différentes actions, qu'il provoque, à son tour, une mobilisation d'autres muscles. Ces muscles inspireurs, agissent principalement par l'extérieur de la cage en élevant les côtes : soit depuis la ceinture scapulaire et le bras, soit depuis la colonne dorsale ou depuis la tête et le cou. Il s'agit du petit pectoral, des muscles surcostaux et du *sterno-cléido-mastoïdien*.

De plus, pour la phase expiratoire, ce sont en partie les poumons qui, par leur élasticité et leur force, réalisent l'expiration en fermant les côtes. On parle de retour élastique des poumons. Cependant, les abdominaux comme le petit oblique participent aussi à l'expiration en abaissant les côtes. Il peut également resserrer le diamètre de l'abdomen. Puis, s'il se lie à l'activité du transverse, l'action se situe au niveau de la taille et s'il s'ajoute à l'action du grand oblique en plus du transverse, l'action se situera en bas de l'abdomen. Il existe également l'expiration thoracique. Elle a pour but de fermer la cage thoracique, en resserrant les côtes entre elles ou en abaissant la cage thoracique, ce qui induit une diminution du diamètre du thorax dans les deux cas. Plusieurs muscles participent à cette action de resserrement des côtes pour fermer la cage thoracique comme les muscles intercostaux.

Entre inspiration et expiration, il est important de préciser que la pesanteur tient un rôle prépondérant dans le geste respiratoire. Cette action dépend de la position du corps dans l'espace. Elle attire alors le diaphragme et certains muscles dans une direction qui favorise ou empêche le mouvement d'origine que l'organe ou le muscle en question doit effectuer dans la respiration. Toutes les parties du corps sont alors interdépendantes. Finalement, la respiration mobilise le corps entier, c'est pourquoi elle est essentielle dans la genèse du mouvement corporel.

Ici, dans cette étude, il s'agit de la danse, et en particulier de la danse moderne et contemporaine. Seulement, dans la pratique il est plus complexe d'entrer dans les détails de l'acte respiratoire. En effet, cet acte permettant l'émergence et la naissance d'un mouvement dansé n'est parfois pas conscientisé et travaillé au sein de cette pratique. De plus, comme le mentionne Laurence Louppe, « la danse contemporaine n'a jamais fixé de 'méthode respiratoire' en soi. »⁸⁴ Toutefois, certaines pionnières en danse moderne ont mis en exergue l'importance du souffle dans le mouvement dansé. Le souffle pourrait permettre la genèse du mouvement comme être révélé par ce dernier. Ainsi, en réponse à la danse classique profondément ancrée dans la société et ayant eu le monopole de la danse en Europe, les pionnières de la danse moderne conçoivent alors une nouvelle relation au corps en explorant des champs jusque-là inconnus.

⁸⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Op. Cit., p. 85.

II. La respiration par le corps, le choix du corps dansant dans l'approche de la respiration par le souffle

A. La pensée de la respiration en danse classique

La danse classique inculque comme tout art, la magie du dépassement de soi-même. Bien enregistrée et comprise, elle symbolise la beauté.⁸⁵

Fin XIX^e Siècle, la danse classique⁸⁶ tenait le monopole de la danse. Elle repose sur un nombre de conventions et de règles figées et précises héritées du classicisme. Un ballet classique repose sur une hiérarchie de personnages et se compose le plus souvent d'un.e danseur.se étoile, des premiers danseur.se.s, des figurant.e.s et d'un corps de ballet. Au sein d'un ballet classique, reposent des notions de technicité, esthétisme, verticalité et d'une apparente facilité. Cet art est donc très codifié. La verticalité introduit une posture et une corporalité célestes chez les danseur.se.s classiques, une « élévation céleste »⁸⁷ qui se manifeste par l'usage des pointes, des divers sauts, d'un dos droit mais aussi des bras dirigés le plus souvent vers le ciel. Bien souvent, l'impression de légèreté est aussi renforcée par cette verticalité céleste à travers l'exécution de mouvements souples, fluides et liés. Cette impression de légèreté demande au.à la danseur.se une technique très pointue et rigoureuse, ainsi, en danse classique tout doit paraître simple, naturel et maîtrisé. C'est l'incarnation même de la virtuosité et de la beauté, ou du moins, l'image que représente la danse classique : « Tout doit être "beau", au sens d'élégant, mesuré, harmonieux... »⁸⁸.

Bien que rien ne doive paraître aux yeux du.de la spectateur.rice, comme toute activité, le corps humain nécessite un souffle pour se mouvoir. La danse classique n'y échappe pas. En effet, pour réaliser des sauts, des grands-écarts, tenir une position etc... un.e danseur.se classique doit utiliser la respiration : « La respiration est le grand maître d'œuvre de tout notre organisme, ne l'oublions pas.⁸⁹ »

Puis, la danse classique constitue le symbole de l'élévation, ainsi, cette caractéristique où le corps est le plus souvent en position d'équilibre et de tension « induit une dominante inspiratoire »⁹⁰

⁸⁵ Rose-Marie Laane, *Danse classique et mécanismes corporels : Anatomie physiologie*, Paris, éditions amphora s.a., février 1983, p. 19.

⁸⁶ La danse classique tire ses origines du ballet italien au cours du XV^e siècle durant la Renaissance. Depuis, la danse classique a évolué, notamment en Russie, en Allemagne avec Wagner mais aussi en France sous le règne de Louis XIV, durant le siècle des lumières... jusqu'au XX^e siècle où de nouveaux chorégraphes modernisent la danse classique comme Benjamin Millepied, Maurice Béjart, Rudolf Noureev ou encore Pina Baush.

⁸⁷ Karidyae, « *Danse. Différence en classique et contemporaine* », 24 janvier 2016, Consulté le 12 avril 2021, [en ligne], <http://le-cafe-de-lentraide.eklablog.fr/danse-difference-entre-classique-et-contemporain-a119634736>.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Rose-Marie Laane, *Danse classique et mécanismes corporels : Anatomie physiologie, Op. Cit.*, p. 12.

⁹⁰ Yvonne Paire, *La respiration et les danseurs*, 2017, Consulté le 12 avril 2021, [en ligne], <http://www.yvonnepaire.com/data/publi/004.pdf>.

chez le.a danseur.se. C'est une respiration dans les deux premières côtes avec les scalènes⁹¹ en activant le mouvement vers le haut grâce aux pieds qui exercent une action vers le ciel en repoussant le corps dans cette direction. Les pieds constituent l'élément essentiel dans l'agencement et la stimulation des forces en jeu dans la danse classique. La respiration apporterait alors plus une dimension d'équilibre au corps : « Penser colonne, c'est penser "étirement", "respiration", "équilibre des forces bien réparties", du col au sommet du crâne, de l'intérieur du corps vers l'extérieur du corps. Respirer c'est agir sur les systèmes articulaires, circulatoires et nerveux. »⁹² C'est ainsi, à travers les résistances que le corps met en jeu, que le mouvement devient juste et plus maîtrisé. Le déplacement du corps dépend alors de la maîtrise du mouvement et de la respiration pour que ce dernier ait lieu. A travers cette discipline, les bras participent grandement à l'équilibre et l'élégance de la danse classique. Ainsi, si les omoplates et les épaules sont bien placées, l'acte respiratoire fonctionne plus facilement et permet la libération des bras. La respiration s'associe à l'ensemble du travail corporel, les bras en particulier.

Nous ne pouvons oublier la pensée de Noverre⁹³ dans l'évocation de la danse classique. Il détermine un tournant entre le ballet classique et le ballet moderne. Noverre développe « le ballet pantomime, forme qui « vise à émouvoir le spectateur par l'introduction d'une pantomime expressive.⁹⁴ » Contrairement au ballet classique, où tout passe à travers la technique rigoureuse, Noverre bannit la virtuosité. Il crée un ballet narratif où le.a danseur.se n'est pas simplement danseur.se mais aussi comédien.ne. Par exemple, Noverre a créé le ballet inspiré de la pièce *Horace* de Pierre Corneille : *Les Horaces et les Curiaces*. La technique permet alors au.à la danseur.se de trouver une intériorité pour interpréter le personnage en question. Il.elle doit être plus attentif.ve aux différents mécanismes de son corps pour délivrer une émotion. Contrairement à la danse classique où le.a danseur.se ne doit rien laisser paraître, ici elle laisse place à une certaine fragilité émotionnelle chez l'interprète. Ainsi, par le passage du ballet classique au ballet moderne, les prémices d'un changement dans les mécanismes et éléments qui permettent le mouvement apparaissent sur le devant de la scène. De plus, « le maître de ballet doit posséder des connaissances approfondies en anatomie, en musique... »⁹⁵, nous pouvons alors comprendre à travers une certaine connaissance de l'anatomie que le système

⁹¹ Les scalènes sont des muscles servant à la respiration. Ils sont situés entre les vertèbres cervicales et les côtes.

⁹² Rose-Marie Laane, *Danse classique et mécanismes corporels : Anatomie physiologie, Op. Cit.*, p. 79.

⁹³ Noverre est un danseur, chorégraphe et théoricien français. Il a écrit ses nombreuses théories dans le livre *Lettres sur la danse et sur les ballets* publiées à Lyon et à Stuttgart en 1760. Il crée près de 150 ballets et est considéré comme le créateur du ballet moderne. En 1776, nommé par la reine Marie-Antoinette, il devient maître de ballet de l'Académie royale de musique (appelé Opéra de Paris aujourd'hui). En réformant certains pas de danse classique, il allège aussi les costumes des danseur.se.s et supprime les masques.

⁹⁴ Juan Ignacio Vallejos, « Le danseur des passions selon Noverre », *Repères, cahier de danse*, n°19, 2007, p. 15, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-1-page-15.htm>.

⁹⁵ Jane Patrie, « NOVERRE JEAN GEORGES - (1727-1810) », *Encyclopædia Universalis*, Consulté le 29 août 2021, [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-georges-noverre/>.

respiratoire était pris en compte dans l'élaboration des chorégraphies.

Pour finir, il est important de comprendre que la respiration peut fonctionner naturellement, sans réelle conscience, mais elle peut être également le fruit d'une décision volontaire. Le corps, instrument du.de la danseur.se peut librement choisir d'activer la respiration qui lui convient pour réaliser les différents gestes et mouvements dansés. Contrairement à la danse moderne et contemporaine, en danse classique, la respiration reste très contenue, elle n'apparaît pas aux yeux du.de la spectateur.rice. Tout doit paraître léger, facile et flottant. La respiration permet cette élévation chez le corps du.de la danseur.se.

La danse classique incarne ou plutôt doit incarner la beauté et l'élégance. Elle est exigeante, demande de la rigueur et de la technique pour atteindre un tel niveau. Rien ne doit paraître, tout doit demeurer caché, y compris la respiration chez le.a danseur.se.

La danse moderne et contemporaine⁹⁶ a voulu abolir toutes ces normes et conventions, et donner un nouveau souffle à la danse. Chaque chorégraphe fait de la danse ce qu'il.elle désire et ce qu'il.elle sent à travers son corps. Les gestuelles qui se développent varient alors beaucoup d'un.e chorégraphe à un.e autre, d'un.e danseur.se à un.e autre. De plus, contrairement à la danse classique, la danse contemporaine ne s'ancre plus uniquement dans la verticalité du corps et des mouvements. Le corps chute, tombe, se relève, danse au sol, reste debout etc. Les variations de rythme sont plus diverses aussi etc. Ainsi, la respiration est également utilisée différemment, ou du moins pas dans une même perspective de danse et de corporalité. Là où la respiration en danse classique est plus inspiratoire, il y a une dominante expiratoire en danse contemporaine. Nombreux.se.s. sont les danseur.se.s à être allé.e.s chercher du côté de la danse orientale pour travailler la respiration.

B. La révolution de la danse moderne, une approche nouvelle du corps par le souffle

Avant de nous consacrer aux chorégraphes pionnières de la danse moderne, il me semble important de préciser l'importance qu'eu la pensée de François Delsarte⁹⁷ sur la naissance de la danse moderne. En effet, auteur d'un système de gestes, il influence de nombreux.se.s danseur.se.s en travaillant la relation étroite entre le geste et l'émotion. Delsarte commence sa recherche en questionnant et en observant directement le corps et le mouvement. Ainsi, le mouvement est acquis et

⁹⁶ Les premiers courants en danse moderne et contemporaine se situent dans un premier temps en Allemagne et aux Etats-Unis, avant de se développer en France.

⁹⁷ François Delsarte est un chanteur lyrique qui vécut de 1811 à 1870. Il a été pensionnaire à l'École royale de musique et de déclamation de 1826 à 1829. Ayant eu la voix abimée, il a contribué par une thérapie à trouver une manière de réparer son larynx. Le larynx comme nous l'avons vu participe grandement à l'émergence de la voix grâce à la respiration.

travaillé à travers trois éléments qui participent à créer l'expression corporelle : « la sémiotique, la statique et la dynamique. »⁹⁸ La sémiotique chez Delsarte cherche à distinguer les caractéristiques physiologiques de l'élément qui va constituer l'expression. La statique concerne l'équilibre du corps, elle prend en compte la notion de gravité et cherche à trouver une harmonie corporelle qui ensuite se propage dans les extrémités du corps. Puis, la dynamique se concentre sur la construction du mouvement expressif donc la partie de l'âme. Pour que le mouvement expressif émerge, il doit être considéré « par une vision du corps comme une unité, et plus exactement comme un ensemble de plusieurs parties inséparables.⁹⁹ » Isadora Duncan¹⁰⁰ a beaucoup été influencée par la méthode de Delsarte dans l'écoute de son corps entier et de son environnement. Elle revendiquait une danse en rupture avec les codes classiques, dans laquelle elle représente une liberté absolue du corps et de l'expression où « l'écoute attentive de son diaphragme »¹⁰¹ est essentielle dans l'exécution du geste dansé. Delsarte et Isadora Duncan recherchaient cette fluidité du mouvement en s'appuyant sur un travail des coordinations naturelles du corps. Pour cela, l'écoute de ce dernier est primordiale. C'est ainsi que la respiration et l'importance notamment du diaphragme eu un impact dans la danse moderne.

En effet, elle s'inspire du système delsartien, en particulier dans les techniques de danse de Ruth St. Denis, fondatrice de l'école la Denishawn. C'est l'alternance de l'équilibre et du déséquilibre qui fonde le geste dansé en danse moderne. Comme le préconisait Delsarte, pour trouver un mouvement juste et vrai à des fins expressives, l'interprète doit mêler des exercices lui permettant l'observation et la perception de soi-même, de son corps et de son environnement. L'intériorité du corps telle que la respiration est alors prépondérante dans l'émergence de la danse moderne. Ainsi, les danseur.se.s expérimentent les possibilités d'un corps sensible, conçues dans son rapport avec la vie.

1. Doris Humphrey¹⁰² technique entre chutes et rétablissements, rythme et respiration

⁹⁸ Benoît Gauthier, « François Delsarte, maître du mouvement expressif », Travail réalisé dans le cadre de l'Université du Québec à Montréal et l'Université d'Ottawa, *Acfas magazine*, 2012, [en ligne], <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2012/04/francois-delsarte-maitre-mouvement-expressif>.

⁹⁹ [En ligne], Consulté le 20 Août 2021, <https://sites.google.com/site/therapieducorpsparladanse/francois-delsarte>.

¹⁰⁰ Isadora Duncan est l'une des premières danseuses, avec Loïe Fuller, à entrer en rupture avec la danse classique qu'elle jugeait trop rigide et codifiée. Durant sa vie, elle voyage beaucoup, en particulier en Europe, entre l'Allemagne, la Grèce, la France etc. Elle relate son enfance, ses voyages et son expérience en danse dans le livre *Ma vie* qu'elle a écrit en 1927. Elle fonde une école en s'installant à Paris en 1900.

¹⁰¹ Dominique Dupuy, « Danse, théâtre, le souffle musagète. Pour Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx », *Op. Cit.*, p. 29.

¹⁰² Doris Humphrey est une danseuse et chorégraphe américaine du début XX^e Siècle. Elle fait partie de la deuxième génération des pionnière.s de la danse moderne avec Martha Graham notamment, en explorant l'utilisation de la respiration tout en développant de nouvelles techniques encore utilisées aujourd'hui. Isadora Duncan, Ted Shawn ou encore Ruth Saint-Denis constituent la première génération, pionnière.s de la danse moderne. Avec Martha Graham, elles sortent de l'École Denishawnschool.

La danse pour Doris était indépendante, libérée de la musique, du spectaculaire, de mouvements accessoires, mais elle restait dans deux domaines assujettis : aux exigences d'une structure formelle cohérente, et à la fonction de l'expressivité.¹⁰³

Parmi les pionnières de la danse moderne, Doris Humphrey a consacré sa vie au développement et à la transmission de la danse. Elle partageait le désir de considérer la danse comme un art indépendant, libéré des contraintes imposées par la danse classique, libéré de la nécessité de suivre une structure musicale... Comme Martha Graham, elle pensait que le mouvement devait représenter l'émotion en utilisant la danse comme métaphore de situations humaines, souvent à travers un travail abstrait pour représenter des situations, des personnages...

Elle travaille la danse à partir d'une technique qui utilise le poids du corps, les possibilités d'équilibre et de déséquilibre ainsi que le rythme des chutes et rétablissements, deux notions clés constitutives de la théorie du mouvement qu'elle a créée. En anglais, ces deux notions se nomment le *fall* et le *recovery*. Elles associent au sein d'un même cycle, la chute et le retour debout à la verticale, le rétablissement. Pour Doris Humphrey, « la durée d'une vie est faite de milliers de chutes et de rétablissements...¹⁰⁴ » C'est l'essence même de tout mouvement situé entre cette perte d'équilibre dû à la gravité et le rebond. Elle y voit la pesanteur qui nous attire vers la terre, et la force physique et spirituelle qui permet au danseur.se de retrouver sa position debout. « Toute la vie fluctue entre la résistance et l'abandon à la gravité. La jeunesse est le moins possible "en bas" ; la gravité ne la retient que légèrement à la terre. La vieillesse prend la relève peu à peu, et son pas a de moins en moins de rebond jusqu'à l'abandon final, la mort.¹⁰⁵ » C'est pourquoi, pour Doris Humphrey, « la vie et la danse existent entre ces deux points et ainsi forment cet arc entre deux morts.¹⁰⁶ » Cette technique constitutive de tout mouvement oscille entre tomber et résister, quitter l'équilibre pour y revenir. C'est la perte d'équilibre et la résistance qui devient source du mouvement. Ainsi, entre ces deux axes, un flux se crée et circule : celui du rythme et de la respiration.

En effet, le rythme constitue le grand organisateur, le pivot de tout mouvement. D'après Doris Humphrey, l'être humain possède quatre sources d'organisation rythmique : l'appareil respiratoire, pour le chant et la parole, les rythmes fonctionnels tels que le rythme cardiaque, musculaire entre contraction et relâchement, les mécanismes de déplacement appelés rythme moteur, et le rythme émotionnel. En effectuant une série de cycles chutes et rétablissements, des temps forts apparaissent grâce à l'organisation rythmique créée à travers ces cycles. On parle de rythme moteur. Le rythme moteur est le plus souvent associé au rythme respiratoire. Nous pouvons utiliser le flux et le reflux de

¹⁰³ Doris Humphrey, *Construire la danse*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1998, p. 15.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

la respiration. Les phrases du rythme respiratoire c'est-à-dire inspiration, suspension et expiration partent du thorax et de la poitrine mais peuvent se transférer et se propager en direction du corps entier jusqu'aux extrémités. Doris Humphrey disait qu'« on peut 'respirer' avec les genoux, ou les bras, ou le corps tout entier.¹⁰⁷ » Les pieds, jouent un rôle dans ce type de rythme en permettant la circulation et la variation du souffle à un autre en ayant pour fonction principale de porter le corps. Ces rythmes respiratoires sont susceptibles de varier indéfiniment entre les différentes parties du corps sollicitées mais aussi en fonction de l'amplitude de la pulsation et du temps ainsi que de l'utilisation de l'espace dans lequel se meut le.a danseur.se.

Puis, le rythme respiratoire peut être mêlé au rythme émotionnel. D'après Doris Humphrey, le rythme émotionnel est plus courant et plus naturel chez l'Homme. Ce rythme se mêle également au rythme moteur. Si le danseur décide d'être « dramatique »¹⁰⁸, ces rythmes deviennent interdépendants. Ils se complètent et se nourrissent mutuellement. Pour elle, nous écrivons du théâtre, de la poésie, de la musique avec des phrases. Ce sont des phrases chorégraphiques, verbales ou encore musicales. Et ce sont dans ces phrases, que leur forme temporelle est limitée par la durée d'une respiration normale. Respiration normale qui va fluctuer entre des élans et des retenues en rapport avec le contenu émotionnel et les sentiments. Ainsi le rythme respiratoire et le rythme émotionnel en danse se mêlent, se répondent, s'influencent réciproquement. C'est donc l'alternance d'états chez l'interprète qui permet l'émergence et le surgissement d'un geste, quittant la posture statique entre chute et rétablissement. C'est ainsi que cette technique induit une plus grande fluctuation du poids. L'une de ses premières créations en est le parfait exemple comme *Water Study*¹⁰⁹, où elle met en scène sa théorie de l'alternance perpétuelle du duo chute/rétablissement en s'appuyant sur des rythmes non musicaux comme le bruit de la respiration et le rythme cardiaque. À travers cette création, elle voulait explorer « l'expression humaine » par des « mouvements de la nature.¹¹⁰ » D'après son disciple José Limón, c'est la succession de souffles qui créent ensemble ces lignes de corps, ces gestes et émotions chez le.a danseur.se : « Chute et rétablissement – phrasé respiratoire – respiration – suspension – tension et relaxation – phrasé respiratoire – rythme respiratoire. Toujours le souffle.¹¹¹ » Le geste peut révéler la respiration intérieure par sa qualité et aussi être révélé par la respiration.

¹⁰⁷ Doris Humphrey, *Construire la danse, Op. Cit.*, p. 123.

¹⁰⁸ Terme utilisé de cette manière par Doris Humphrey.

¹⁰⁹ *Water Study* est une création chorégraphique créée en 1928 par la pionnière Doris Humphrey. Cette chorégraphie lui permet d'établir le rythme propre à la danse.

¹¹⁰ « Humphrey Doris », [en ligne], Consulté le 25 Août 2021, <http://isis.cnd.fr/repertoires/spip.php?article6>.

¹¹¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, Op. Cit.*, p. 88.

2. Mary Wigman¹¹², une technique entre tension et relâchement

Car le souffle est le grand maître mystérieux qui règne inconnu et innommé au-dessus de toutes choses ; qui commande silencieusement les fonctions musculaires et articulaires ; qui sait attiser la passion et amener la détente, exister et retenir ; qui freine la structure rythmique et dicte le phrasé des moments coulés ; qui, par-dessus tout, module l'expression dans sa couleur rythmique et mélodique.¹¹³

Mary Wigman, pionnière allemande de la danse moderne, fonde sa danse sur la respiration. Cette approche se fonde autour d'un travail du torse et du bassin avec l'alternance de la tension et du relâchement. Elle s'intéresse à la manière avec laquelle le corps en mouvement vit avec sa respiration qui ne nécessite pas de techniques précises. Elle met en relief le caractère spontané du travail du souffle et du corps. C'est la conscience du souffle et des différentes ressources qu'elle offre au corps qui sont primordiales pour le.a danseur.se, et non l'utilisation et la mise en place d'une technique codifiée et précise. « Bien sûr, ceci n'a rien à voir avec une méthode respiratoire normale. Le danseur doit pouvoir respirer en toutes positions et situations. Il est alors à peine conscient de sa respiration organique. Il est soumis à la loi de la puissance dynamique de son souffle qui se révèle dans le degré d'intensité et de tension du moment.¹¹⁴ » Pour Mary Wigman, si le.a danseur.se pénètre l'espace d'un pas posé et modéré alors sa respiration sera calme, le geste et le mouvement dansé paraîtra alors maîtrisé. Puis, lorsque le.a danseur.se pénètre l'espace en réalisant des sauts et des rebonds, il.elle paraît plus agité.e, sa respiration aussi. Ainsi cette respiration mouvementée lui permettra d'être habité.e par son être entier. C'est avec la respiration circulant dans le corps entier que le.a danseur.se pourra réaliser ces mouvements dansés. Puis inversement, ce sont ces mouvements qui peuvent révéler la respiration, la rendre visible.

La puissance du souffle demeure très importante pour effectuer un mouvement. Pour la figure du saut, le souffle se révèle primordial. En effet, c'est grâce à l'amplitude de la puissance du souffle que le.a danseur.se pourra se propulser dans les airs plus ou moins haut. D'après Mary Wigman, c'est grâce à la respiration dynamique que l'effet du saut est mieux effectué permettant une plus grande amplitude. L'utilisation de l'*inspir* et de l'*expir* est primordiale dans la figure du saut et vient contribuer à ce couple tension/relâchement. En effet, grâce à la puissance du souffle, l'alternance de l'*inspir/expir* et de la tension vécue dans le corps et de son relâchement favorisent l'aspect aérien de l'acte, ici le saut. :

¹¹² Mary Wigman est une danseuse et chorégraphe allemande. Pionnière de la danse libre et moderne cherche à rompre avec les codes de la danse classique. Elle est la première à danser *La danse de la sorcière*. Elle explore aussi la danse expressionniste. Elle se spécialise dans les danses solos mais explore les danses collectives, en groupe notamment par l'improvisation.

¹¹³ Mary Wigman, *Le Langage de la danse*, trad.fr. Jacqueline Robinson, Paris, Papiers, 1985, rééd. Chiron, 1990, p. 16.

¹¹⁴ *Ibidem*.

Lorsque le danseur décolle, il chasse le courant du souffle comme un éclair qui le parcourt de bas en haut, des pieds à la tête, afin de retenir son souffle depuis le moment où il quitte le sol jusqu'à l'apogée du saut, et au-delà. Pendant ces quelques secondes d'effort intense, retenant son souffle, il défie effectivement la gravité, devient créature aérienne et semble voler ou flotter à travers l'espace. C'est seulement dans la courbe de la retombée que le souffle retrouve le corps qui se détend et renvoie le danseur vers la terre après un bref envol.¹¹⁵

Dominique Dupuy explique que le saut est une certaine victoire de la respiration sur le poids. Puis, Laurence Louppe souligne que « le souffle produit en nous la vibration vocale, de même il fait résonner la propulsion du geste.¹¹⁶ » Bien que cet acte reste le plus impressionnant, il ne s'agit pas que du saut, il s'agit des gestes dansés dans toute leur plus grande diversité de formes, de dynamismes, de tempi et d'espaces. La respiration est donc primordiale dans l'existence des mouvements dansés. Elle lui donne un corps et une âme. *La Danse de la sorcière*¹¹⁷ où Mary Wigman apparaît comme « possédée »¹¹⁸ en est l'exemple emblématique. S'inspirant de cultures non occidentales, elle danse avec un masque qu'elle confectionne elle-même. De plus, sa danse se déploie sur le rythme de percussions sans utiliser de musique. Pour rompre avec la danse classique, elle alterne gestes brusques, rapport au sol, « corps ployé en arrière, bras tendus, nuque renversée, visage tourné vers le ciel, comme sous l'emprise d'une puissance invisible.¹¹⁹ » On retrouve donc une danse très expressive évoluant dans l'espace avec des rythmes très distincts.

Pour Mary Wigman, ce sont ces trois éléments qui donnent vie à la danse : temps, énergie, espace. En effet, le mouvement permet au geste émergent de se nourrir d'un souffle et de ses variations d'intensité rythmique. Ainsi, le geste vibrera. Comme le mentionne précédemment Doris Humphrey, le rythme respiratoire est intimement lié aux autres rythmes dans la naissance d'un geste :

Lorsque l'émotion de l'homme dansant libère le désir de rendre visibles des images encore invisibles, c'est par le mouvement du corps que ces images manifestent leur première forme d'expression. C'est dans le mouvement que le geste à naître puise le souffle vivifiant de sa puissance rythmique vibrante.¹²⁰

3. *Le binôme release/contraction, la méthode Graham constitutive de la base en danse moderne*

Il faut animer cette énergie en soi-même. L'énergie est ce qui supporte l'univers et tout ce qu'il contient. J'ai reconnu très tôt dans ma vie l'existence de cette sorte d'énergie, l'étincelle créatrice, ou quel que soit le nom qu'on lui donne. Ce peut être Bouddha, ce peut être tout et n'importe quoi. Cela commence avec la respiration.¹²¹

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *Op. Cit.*, p. 84.

¹¹⁷ *La danse de la sorcière* est un solo de danse créé par Mary Wigman en 1914.

¹¹⁸ « Mary Wigman », [en ligne], Consulté le 25 Août 2021, https://fr.wikipedia.org/wiki/Mary_Wigman.

¹¹⁹ « Danse de la sorcière », [en ligne], Consulté le 25 Août 2021, <https://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/wigman/dansedelasorciere.htm>.

¹²⁰ Mary Wigman, *Le Langage de la danse*, *Op. Cit.*, p. 15.

¹²¹ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, trad.fr. Christine Le Boeuf, Babel, 1992, p. 63.

Martha Graham¹²², une des plus grandes novatrices de la danse moderne développe une technique de danse en étroite lien avec la respiration. Pour elle, la danse parle de la vie et doit revenir aux gestes primitifs. Elle exprime à travers la danse une certaine vision de la psyché chez l'individu, et pour cela, la respiration en est l'origine : « Ma technique repose sur la respiration. J'ai fondé tout ce que j'ai fait sur la pulsation de la vie qui est, à mes yeux, celle de la respiration. Chaque fois qu'on inspire la vie ou qu'on expire, c'est un *release* ou une contraction.¹²³ »

Release et *contraction*¹²⁴ sont les mots clés de sa technique autour desquels tout geste se fonde. Le geste fondamental provient du tronc qui est le siège de la respiration et des émotions. En effet, le *release* et la *contraction* sont des mouvements du tronc et du dos liés à la respiration profonde chez le.a danseur.se. Ainsi quand il.elle inspire, correspond le mouvement *release* et quand il.elle expire, la contraction. Tout mouvement part soit d'un *release*, soit d'une *contraction*. Ce sont deux mouvements « avec lesquels on naît et qu'on conserve jusqu'à la mort.¹²⁵ » De plus, il est important de comprendre que l'alternance des mouvements *release-contraction* constitue une énergie mouvante. Pour exécuter un *release*, il faut réaliser une profonde inspiration qui sera ensuite expulsée dans une profonde *contraction*. Ce binôme *release-contraction* mobilise à la fois le tronc, les poumons, le dos ainsi que le bassin et le pelvis. C'est à partir de ces différentes parties du corps que l'énergie est projetée jusqu'aux extrémités du corps. Lorsque le.a danseur.se expire, il.elle contracte et active les muscles de son corps dans son ensemble, et lorsqu'il.elle inspire, il.elle envoie l'énergie accumulée de manière directe. C'est une technique organique qui associe des énergies opposées en mobilisant une certaine souplesse et une tension maximale en même temps. En permanence, le corps joue sur son poids et l'espace dans lequel il se meut. Pour Martha Graham, l'énergie en nous provient de la respiration. C'est elle qui nous donne cette force créatrice dans la danse, qui nous permet d'exprimer et de parler à travers des mouvements dansés qui nous donnent vie. L'utilisation de la respiration permet alors de renforcer son centre et de retrouver énergie et tonicité afin de pouvoir sentir son corps et l'utiliser pour s'exprimer pleinement à travers la danse. C'est le cas de son solo *Lamentation*¹²⁶, où son corps évolue

¹²² Martha Graham, grande innovatrice dans la danse moderne est une danseuse et chorégraphe américaine. Elle s'est formée à l'école Denishawn. Puis, en 1926, elle fonde sa propre compagnie "The Martha Graham Dance Company". Elle a formé le danseur Merce Cunningham. Ses sources d'inspiration sont les thèmes antiques, les rites indiens, la psychanalyse, l'art moderne...

¹²³ Martha Graham, *Mémoire de la danse, Op. Cit.*, p. 63.

¹²⁴ Ces deux termes clés signifient relâchement et contraction. Le mot *release* est un terme propre à Martha Graham.

¹²⁵ Martha Graham, *Mémoire de la danse, Op. Cit.*, p. 63.

¹²⁶ *Lamentation* est un solo créé par Martha Graham en 1930. Ce solo marque le début de sa carrière. La pièce pour piano opus 3, n°2 du compositeur hongrois Zoltan Kodály accompagne cette chorégraphie.

dans un long tube de tissus jersey¹²⁷. Seuls son visage, ses mains et ses pieds sont visibles. Cette danse exprime le deuil et la souffrance qu'une personne peut ressentir. Le tube triangulaire en tissus représente alors notre corps qui lutte et se dilate dans son enveloppe corporelle. Ce costume, ainsi que le banc qui contribue à contraindre sa danse, lui permettent d'étirer l'étoffe avec ses mains et ses jambes alternant le *release-contraction*, notamment du torse, qui exerce des mouvements d'aller-retour formant une lutte. On retrouve, par cette danse, l'importance de l'expressivité à travers l'espace, le jeu du poids et de l'énergie respiratoire qui en découle.

Puis, d'après Martha Graham, quand le *release* correspond à la terre, la *contraction* associée au ciel est un mouvement vers quelque chose et non une position, elle est « comme un caillou jeté dans l'eau, qui provoque des ondes circulaires au moment où il en frappe la surface. La *contraction* se déplace.¹²⁸ » Pour le corps, c'est le même principe. En effet, elle explique qu'il faut penser les extrémités du corps dont les bras comme une extension de la colonne vertébrale, centre d'où part l'énergie. Parmi le travail sur la *contraction*, d'autres exercices techniques viennent l'enrichir selon la position du corps dans l'espace comme le '*half pleadings*', « une position où le corps est au sol, légèrement contracté, en inspiration, les bras le long du corps avec les mains en contraction vers le ciel.¹²⁹ » Il existe d'autres principes de base de la technique Martha Graham comme la spirale, l'opposition, le déplacement, le déséquilibre et la chute comme le *backfall*¹³⁰ et le *knee vibrations*¹³¹ qui utilisent tous le binôme *release-contraction*.

Le *release-contraction* est un état qu'il faut trouver dans son propre corps, cela peut donc demander plusieurs années de pratique pour commencer à sentir cet état. Certain.e.s danseur.se.s ayant suivi l'enseignement Graham affirment même qu'il faut au moins dix années pour le sentir.

Pour finir, elle aborde brièvement la musique dans son approche de la danse car le corps n'éprouve pas la même sensation selon la musique écoutée et le rythme qu'elle crée et engendre dans le corps. « On est soutenu d'une certaine façon par un mur sonore, on prend appui sur la tonalité. »¹³² Ainsi, l'effet sur le corps est différent. Pour Martha Graham, le corps ne ment pas, ne triche pas, il est comme « le baromètre qui révèle le climat de l'âme à qui sait le dire.¹³³ »

La naissance de la danse moderne et contemporaine au début du XX^e siècle s'oppose aux corps

¹²⁷ Site internet Martha Graham, [en ligne], Consulté le 25 Août 2021, <https://marthagraham.org/portfolio-items/lamentation-1930/>.

¹²⁸ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, Op. Cit., p. 274.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ C'est une chute sur le dos utilisant une contraction.

¹³¹ C'est un balancement d'avant en arrière d'une des deux jambes pliées en réalisant une rotation interne et externe de la hanche. Ce mouvement se réalise avec les bras qui accompagnent le mouvement en permettant un équilibre du corps. Ce mouvement utilise l'alternance du *release-contraction*.

¹³² Martha Graham, *Mémoire de la danse*, Op. Cit., p. 92.

¹³³ *Ibid.*, p. 10.

gracieux et élégants de la danse classique et crée une nouvelle relation au corps. Doris Humphrey ainsi que Martha Graham pensent que la danse doit être et devenir un art pour informer et s'exprimer, et ainsi ne plus être le simple fruit d'un divertissement. La danse moderne base sa technique sur la respiration. Pour cela, elle a fait appel aux techniques orientales et méditerranéennes, « pour qui la respiration, sur le plan physique et métaphysique, représente la source de toute quête globale de l'être¹³⁴ »

Pour conclure, entre l'action du poumon, l'action des divers muscles, de l'armature osseuse qui composent notre squelette, mais aussi des parties comme la bouche et le nez, nous venons de comprendre comment le geste respiratoire fonctionne. Nous avons pu découvrir que ces actions peuvent se suppléer, se compléter, se succéder suivant la durée et l'amplitude du volume respiratoire. Les forces entre les différentes parties du corps, par leur nature plus ou moins fibreuse, musculaire, élastique, rigide viennent permettre à l'individu de réguler, doser, voir modifier les volumes et la vitesse dans l'acte respiratoire selon la position et l'activité en question.

Puis, nous avons vu comment la danse moderne, en rupture avec la danse classique, s'approprie la respiration et le rythme respiratoire dans la naissance du mouvement dansé. Ces nouvelles danses émergent en réponse à un désir de transmettre des émotions, de la poésie, une atmosphère et plus le simple fait d'exprimer une virtuosité. C'est le cas, à commencer par Isadora Duncan et Loïe Fuller, puis après, Ruth Saint Denis et Ted Shawn qui fondent une école : la Denishawn, qui a formé de futurs chorégraphes comme Martha Graham et Doris Humphrey. Ces deux chorégraphes, ainsi que Mary Wigman, sont les « pionnières » ou novatrices de la danse moderne : une danse qui laisse place à l'écoute des rythmes corporels dans l'exécution d'un geste. Bien qu'elles n'établissent pas les mêmes techniques, toutes fondent leur danse sur la respiration et le souffle de vie. Entre les duos chutes/rétablissement et *release-contraction* constitutives des techniques de Doris Humphrey et Martha Graham, l'importance du poids et de la gravité constitue une part essentielle dans leurs techniques permettant de rejoindre ce que Mary Wigman tente d'exercer à travers la danse en prenant appui sur les *inspir/expir*. À travers le transfert du poids, c'est la perte d'équilibre, les rebonds et la résistance qui deviennent la source de tout mouvement. Ces chorégraphes considèrent quel'énergie qui circule à travers le mouvement provient de la respiration. Doris Humphrey parle même de rythme respiratoire, cardiaque, musculaire et émotionnel. Et ce sont tous ces rythmes qui constituent le flux permettant l'émergence du mouvement en danse moderne.

Dans les années 60, Merce Cunningham entre en rupture avec ces premières générations de danseur.se.s chorégraphes de la danse moderne en créant des danses abstraites qui ne se veulent plus

¹³⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Op. Cit., p. 86.

porteuses d'émotions et de significations. Puis, dans les années 70, la génération dite postmoderne pousse le curseur plus loin en mettant à distance toute virtuosité corporelle. Elle veut parler 'le monde' en réaction aux guerres, à la société de consommation etc. « Les post-modernes injectent du banal dans la danse : le geste quotidien devient la matière dansée, la virtuosité est bannie, tout le monde peut devenir danseur.¹³⁵ » La danse n'est plus uniquement présente dans des théâtres ou lieux prévus pour un spectacle mais est amenée dans la rue, parcs et autres bâtiments...

Puis, suite à ces différentes générations de danseur.se.s, dans les années 80, les chorégraphes renouent avec le récit, la signification... Il.elle.s sont dans la recherche d'un nouveau langage pour parler d'expériences de vie. Il.elle.s s'inspirent alors du théâtre, de la littérature, de la poésie ou de d'autres arts comme la peinture. C'est le cas de Maguy Marin qui s'appuie sur plusieurs pièces de Beckett pour réaliser la pièce *May B*, ou encore d'Anne Teresa De Keersmaeker qui renoue profondément avec les compositeurs de musique, les arts visuels et les gestes quotidiens utilisés notamment dans *Rosas danst Rosas*. Prochainement, nous aborderons donc ces deux créations chorégraphiques réalisées dans les années 80. Mais avant, nous allons nous concentrer sur la formation et les sources créatrices de ces deux chorégraphes. En effet, leurs parcours constituent un lien important avec la respiration, la musique, le rythme et l'émotion. C'est pourquoi, nous aborderons ce qui lie le rythme au mouvement à travers la respiration.

¹³⁵ Fanny Fournié, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*. Op. Cit., p. 134-135.

Deuxième partie

Le corps comme matière première : de la respiration au mouvement

Le corps sera d'abord ce qu'on le pense, ce qu'il se pense lui-même et où on accepte qu'il nous emmène.¹³⁶

L'usage de la respiration dans la danse moderne constitue un élément moteur dans le mouvement. A travers la relation entre la musique et le geste dansé, le corps crée et produit un rythme. C'est pourquoi l'organisation rythmique, qu'elle soit mue par des facteurs externes ou internes au corps, permet de créer le mouvement à travers la respiration. Le travail de Maguy Marin et d'Anne Teresa De Keersmaecker nous semble être pertinent dans leur approche singulière de la danse et de la musique.

Pour commencer, nous allons aborder le parcours et la formation des deux chorégraphes. Puis, nous poursuivrons par une brève présentation des pièces chorégraphiques constitutives de notre recherche, afin de comprendre comment leur formation a eu un impact décisif dans leurs créations et comment leurs parcours et les rencontres réalisées ont pu accompagner l'intégration de nouvelles formes artistiques aux œuvres chorégraphiques. Puis, à travers la notion du rythme, nous verrons comment la respiration se fraye un chemin entre la musique et le geste dansé.

III. Maguy Marin et Anne Teresa De Keersmaecker : deux chorégraphes contemporaines à la croisée entre danse et autres arts

A. L'école Mudra, une formation pluridisciplinaire

Mudra est une école de théâtre total, qui ouvre sur différentes disciplines artistiques la formation qu'elle offre aux danseurs.¹³⁷

Philippe Guisgand

L'école Mudra fondée par Maurice Béjart¹³⁸ en 1970 est une école de danse dont l'approche est pluridisciplinaire. Bien que certain.e.s professionnel.le.s du monde de la danse

¹³⁶ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Op. Cit., p. 93.

¹³⁷ Philippe Guisgand, « Des corps contre les mots. À propos de Quartett par Rosas et tg STAN », *Études théâtrales*, n°47-48 : *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Vol. I, Editions de l'Harmattan, 2010, p. 152.

¹³⁸ Maurice Béjart est un danseur et chorégraphe franco-suisse considéré comme l'un des principaux chorégraphes-novateurs de la danse moderne. Il fonde en 1960 à Bruxelles la compagnie Le ballet du XXe siècle. Ils mêlent le théâtre et la musique à la danse.

lui reprochent d'être trop classique, il a réellement participé à faire évoluer la danse moderne. De la première promotion, en 1973, dont ont fait partie Maguy Marin¹³⁹ et Dominique Bagouet, puis, quelques années plus tard en 1980, Anne Teresa De Keersmaeker¹⁴⁰. Maurice Béjart a contribué à former plusieurs générations de nouveaux.elle.s chorégraphes.

Pour les deux chorégraphes, cette école va constituer un tournant dans leur vie professionnelle et artistique. Après avoir suivi une formation en danse classique, la formation à l'École Mudra va permettre à Maguy Marin d'explorer le théâtre, l'improvisation et d'autres danses comme le flamenco etc... Après sa formation, elle a intégré la compagnie de Maurice Béjart, Le ballet du XXe siècle. Puis, c'est durant ces années de formation qu'elle découvre l'œuvre de Beckett qui la touche profondément, en particulier *Fin de partie*¹⁴¹. Cette pièce la bouleverse au sens propre. Ce qui la touche et l'inspire c'est son rapport au mouvement qu'elle qualifie « d'extraordinaire »¹⁴². C'est à travers cette pièce théâtrale qu'elle va créer sa pièce signature, *May B*.

De la même manière que Maguy Marin, Anne Teresa de Keersmaeker a commencé par un cursus en danse classique. Puis, grâce à la formation qu'elle suit à l'école Mudra, elle rencontre Fernand Schirren, un professeur de rythme. Ce compositeur et musicien belge a exercé une influence décisive dans l'approche artistique de la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker. En effet, il considère plus important ce qui lie la danse, le théâtre et la musique que ce qui les distingue. Anne Teresa De Keersmaeker intégrera alors le théâtre dans certaines de ses créations chorégraphiques. Elle voue une admiration pour le collectif Tg Stan dont sa sœur Jolente de Keersmaeker fait partie. À la sortie de Mudra, sa première création nommée *Asch* est déjà mêlée au théâtre par le travail avec un comédien. Puis, c'est aussi durant cette formation qu'elle apprend l'analyse, le pouvoir du rythme et des structures musicales. Au sein

¹³⁹ Maguy Marin est une chorégraphe française née à Toulouse. Elle est diplômée au conservatoire à l'âge de 15 ans en danse classique, puis part à Strasbourg poursuivre sa formation en s'engageant à l'Opéra de Strasbourg en 1969. C'est dans cette ville que son parcours prend un nouveau tournant à la suite des rencontres des étudiant.e.s de l'école du TNS. Elle n'a pas envie finalement de poursuivre ces rails qu'elle nomme "classiques". C'est là où son engagement politique est né. C'est dans les années 70 qu'elle va commencer à créer ses propres spectacles. Elle s'inscrit dans le mouvement de la Nouvelle danse française et est la figure française de la danse-théâtre.

¹⁴⁰ Anne Teresa De Keersmaeker est une chorégraphe et danseuse belge. Formée en danse contemporaine chez Maurice Béjart, à l'école Mudra de Bruxelles, puis aux Etats-Unis à la Tisch School of the Arts de New York. Elle a suivi une formation de ballet classique à l'école Lilian Lambert de Bruxelles quelques années auparavant. Elle crée en 1983 au Théâtre de la Balsamine la création chorégraphique *Rosas Danst Rosas*. Elle commence son travail avec la création *Fase* en 1982. Elle mêle la danse et la musique, la géométrie, les arts visuels et textuels. Elle fonde sa compagnie Rosas du même nom que sa création *Rosas Danst Rosas* en 1983. En 1995, Anne Teresa De Keersmaeker fonde à Bruxelles et en association avec le Théâtre de la Monnaie où sa compagnie fut en résidence de nombreuses années, l'école P.A.R.T.S (Performing Arts Research and Training Studios), une école dans les traces de Mudra.

¹⁴¹ *Fin de Partie* est une pièce de théâtre écrite par Beckett en 1957.

¹⁴² David Mambouch, *L'Urgence d'agir*, 2018.

de cette formation, elle rencontre également trois des quatre interprètes de l'œuvre *Rosas Danst Rosas* : Fumiyo Ikeda, Adriana Borriello et Michèle Anne de Mey.

B. L'importance de la musique entre Nouvelle vague flamande et danse-théâtre

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il me semble important de mentionner l'importance qu'a la musique chez ces deux chorégraphes en abordant leurs caractéristiques artistiques. Tout d'abord, le caractère transdisciplinaire chez les deux chorégraphes s'installe et s'ancre durant les années de formation Mudra et a constitué pour chacune d'elle un tournant majeur.

Aujourd'hui, ce que l'on appelle la « Nouvelle vague flamande »¹⁴³ concerne les artistes flamands émergeant dans les années 80 qui redéfinissent et expérimentent les formes et l'esthétique du théâtre occidental. La dimension transdisciplinaire constitue une empreinte majeure de leur vision et démarche artistiques. Les artistes emblématiques sont Jan Fabre, Alain Patel, Wim Vandekeybus, Ivo van Hove, Jan Lauwers mais aussi Anne Teresa De Keersmaecker qui, par son parcours atypique repense la danse en la mêlant au théâtre, aux arts visuels, à la géométrie et à la musique : « La chorégraphe fonde en effet toute son œuvre sur la musique, puisant dans chaque structure musicale, qu'elle soit ancienne (médiévale, classique) ou contemporaine, populaire ou savante, l'essence de ses chorégraphies.¹⁴⁴ » A ne pas confondre avec la danse flamande dont Anne Teresa De Keersmaecker fait partie mais qui concerne essentiellement les chorégraphes et danseur.se.s habitant en Flandre et pas tant le style de danse. Durant son parcours, Anne Teresa De Keersmaecker rencontre très tôt ses futur.e.s partenaires de création artistique, la danseuse Michèle Anne de Mey et le compositeur, musicien et cinéaste Thierry de Mey qui a joué un rôle important dans son œuvre. C'est d'ailleurs Thierry de Mey qui lui a fait découvrir la musique répétitive de Steve Reich, appelée musique de phase¹⁴⁵. Ce type de composition musicale va constituer une clef de voûte de son œuvre chorégraphique, notamment dans les créations *Rosas danst Rosas*, *Drumming*, *Fase*, *Rain* etc. L'ensemble de l'œuvre d'Anne

¹⁴³ Élodie Verlinden, « La vague flamande : composer avec la danse » *Études théâtrales* n°47-48 : *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Vol. I, Éditions de l'Harmattan, 2010, p. 126-135.

¹⁴⁴ Philippe Guisgand, « Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse : *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaecker », *déméter* [en ligne], mis à jour le : 27/06/2017, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=871>.

¹⁴⁵ Le déphasage (en français), procédé de composition musicale fût inventé dans les années 60 par le compositeur Steve Reich qu'il nommait « Phasing ». Ce terme technique permet de créer graduellement un décalage entre deux ou plusieurs voix, il permet de quitter la synchronie pour la retrouver ultérieurement.

Teresa de Keersmaeker découle de cet élan premier, à savoir la musique, la partition musicale comme une des sources originelles et fondatrices du geste. Le second élément essentiel dans ses œuvres chorégraphiques se trouve être l'élément géométrique. En effet, une des figures géométriques les plus importantes dans son oeuvre est la spirale qu'elle considère comme sa figure fétiche : « La spirale est une figure géométrique, mais c'est aussi une figure de vie, la figure d'une certaine conception de la vie.¹⁴⁶ » Nous le verrons ultérieurement, mais l'usage de la figure géométrique a pour rôle l'espace dans lequel les danseur.se.s évoluent, un espace de danse contraint par la géométrie. Anne Teresa De Keersmaeker ouvre une perspective de travail singulière dans l'espace et le temps, la géométrie et la musique.

Maguy Marin disait dans une émission de France Culture : « L'injustice sociale c'est toujours quelque chose qui m'a travaillée », et on retrouve cette thématique dans ses créations, puisqu'elle se demande souvent « comment on en fait une puissance de vie, une force vitale ?¹⁴⁷ » A travers ses créations, Maguy Marin s'inspire de l'Histoire, et d'histoires. Elle parle du monde, elle est profondément engagée politiquement et humainement, et la danse est le médium par lequel elle exprime la souffrance de l'humain et sa vision du monde : « Ainsi, je ne pouvais envisager mon activité d'artiste que comme un autre moyen de faire de la politique.¹⁴⁸ » Déjà, en 1981, avec l'œuvre *May B*, elle se place au carrefour du politique et poétique.

Elle s'inscrit dans le mouvement de la Nouvelle danse française en devenant une des figures françaises de la danse-théâtre. A travers ses premières créations, les textes que nous pouvons entendre ne sont que des grommelots, des cris, des hoquets, des souffles inspirés de textes, puis, au fur et à mesure, sa peur de se confronter aux mots diminuent. Ainsi, plus elle crée, plus elle donne à entendre sur scène des extraits textuels comme le spectacle *nocturnes*¹⁴⁹ où la présence de la danse se fait plus rare que le texte. Elle s'inspire autant de la littérature que du théâtre. La présence du texte dans ses œuvres comporte un rôle double, le texte « comme sujet de jeu et comme objet de jeu »¹⁵⁰, c'est pourquoi l'usage du texte et des fragments de mots constituent chez Maguy Marin un élément clé dans ses créations. La danse, la littérature et le théâtre se mêlent.

¹⁴⁶ Anne Teresa de Keersmaeker, *Incarner une abstraction*, Lonrai, Actes Sud, 2020, p. 5.

¹⁴⁷ Maguy Marin, *Maguy Marin : "Qu'est-ce qu'on fait des autres corps qui ne sont pas dans les canons de beauté ?"*, France culture, 2019, [en ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/maguy-marin-quest-ce-que-quon-fait-des-autres-corps-qui-ne-sont-pas-dans-les-canons-de-beaute>. Consulté le 20 novembre 2020.

¹⁴⁸ Maguy Marin, « Allumer des feux innombrables », *Théâtre/Public*, n°226 : *Maguy Marin*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2017, p. 5.

¹⁴⁹ *nocturnes*, pièce chorégraphique créée en 2012 par Maguy Marin en partenariat avec Denis Mariotte.

¹⁵⁰ Martine Maleval, « Maguy Marin : le souffle des vaincus de l'Histoire », *Études théâtrales*, n°49 : *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Vol. II, Éditions de l'Harmattan, 2010, p. 109.

De plus, depuis 1987, avec le musicien et compositeur Denis Mariotte¹⁵¹, Maguy Marin crée une langue très personnelle, en ciblant sa recherche sur le geste et les sons du corps, la danse et le texte, la musique live, tout en cherchant du côté de la littérature. Bien que ça ne concerne pas toutes les œuvres de Maguy Marin, la musique tient une place importante dans ses créations, ainsi que la dimension du temps à travers le travail rythmique, passant à la fois par la musique mais aussi par les gestes dansés et le texte.

Ainsi, le choix d'aborder le travail de ces deux chorégraphes me semble alors pertinent dans la relation singulière qu'elles entretiennent entre la danse, le rythme, la musique et le geste dansé.

C. Présentation des pièces chorégraphiques

1. *May B*

May B est une pièce chorégraphique de Maguy Marin, présentée pour la première fois le 4 novembre 1981 au théâtre municipal d'Angers, par le Ballet théâtre de l'Arche. À la suite des premières représentations de *May B*, le public et la critique étaient loin d'être unanimes. C'est une pièce qui fut beaucoup critiquée. Maguy Marin livre son pensée : ce pour quoi la pièce dérangeait :

À cette époque-là, la danse contemporaine était dans une démarche d'émancipation par rapport aux autres arts de la scène avec une forte influence des chorégraphes américains. Le rapport à la théâtralité de la pièce a été assez mal perçu. Quant au public, la pièce le repoussait parce qu'elle remettait en question les critères habituels recherchés dans la danse – la beauté, la jeunesse, l'harmonie – en mettant en scène des danseurs avilis, sales, des êtres en proie à toutes sortes de pulsions.¹⁵²

La chorégraphe s'est inspirée de l'œuvre de Samuel Beckett dont les pièces *Fin de partie*, *En attendant Godot* (et *Cap au pire*). Elle met en scène dix danseur.se.s, évoluant en chœur la plupart du temps. Elle travaille l'écriture du corps en se rapprochant de l'univers de l'écrivain, elle questionne les gestes intimes, quotidiens et nous montre l'inutile, le rien, l'attente, les hésitations, les failles, la fragilité des corps et l'absurdité humaine... Cette pièce chorégraphique ne nous raconte pas une histoire précisément, mais des histoires comme des bribes narratives c'est-à-dire de courtes séquences évoquant des situations étrangement

¹⁵¹ Denis Mariotte est performeur, musicien et plasticien. Entre 1989 et 2013, il a collaboré à de nombreuses pièces de la chorégraphe Maguy Marin.

¹⁵² Pascale Caemerbeke, « Ces gestes qui nous font : *May B* de Maguy Marin », *L'Annuaire Théâtral*, n°63-64, Montréal, Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2018, <https://id.erudit.org/iderudit/1067749ar>.

reliées à notre quotidien. *May B* a été donnée plus de 500 fois depuis sa création, elle est considérée par les critiques de danse comme la pièce majeure de la chorégraphe, comme son chef d'œuvre. Le titre *May B*, est un jeu de mot, le B de *May B* fait référence à Beckett qu'elle a elle-même rencontré, il est d'ailleurs représenté lors de la courte séquence d'anniversaire. *May B* évoque également une pièce que Beckett a écrite adolescent sous le titre de *May Be*, puis c'est aussi le prénom de la mère de l'écrivain et la première lettre de son nom.

De plus, les musiques utilisées dans *May B* sont celles de Franz Schubert, les musiques du carnaval de Binche et de Gavin Bryars. L'usage de ces musiques tient un rôle prépondérant dans le ballet. En effet, lors d'un interview, Maguy Marin explique combien c'est la musique qui est motrice dans l'émergence et la naissance du geste dansé. C'est elle qui guide rythmiquement le geste et le mouvement. Chaque musique utilisée constitue une partie de la pièce chorégraphique. Dans son rapport au théâtre, elle axe la chorégraphie sur le geste quotidien témoignant de ces corps empêchés, marginalisés. Un geste quotidien, nous le verrons, se définit par son caractère répétitif, la relation au temps qui passe. Maguy Marin est assez fascinée par la façon dont on est marqué par son propre corps et comment on vit avec ce corps, ça l'intéresse de travailler avec des corps qui ne sont pas faits pour être à l'origine sur un plateau. C'est pourquoi elle utilise le geste éclaté comme Beckett l'utilisait dans le théâtre, avec les mots.

Puis, c'est après la Seconde Guerre mondiale que Beckett « commence véritablement à écrire du théâtre.¹⁵³ » En 1944, il s'engage dans la Résistance, où il a appris à manier une arme et à vivre dans des conditions difficiles. Ses premières pièces sont fortement imprégnées par ces univers aux espaces dépouillés et mutilés comme dans *En attendant Godot*, où le plateau est presque nu, excepté la présence d'un arbre et d'une pierre. Comment parler du monde quand l'horreur et l'absence de sens demeurent présentes ? Vladimir et Estragon, vagabonds, sont les deux personnages principaux de cette pièce. Ils évoluent près de cet arbre, en bougeant peu. Ils attendent inlassablement. La diffraction du temps fait partie intégrante de l'univers de Beckett. Cette dimension est aussi présente dans la dernière scène de *May B* lors des traversées incessantes des interprètes.

De plus, parmi les pièces de Beckett, « il y a un langage des gestes qui est très

¹⁵³ *Ibid.*

présent...¹⁵⁴ » comme dans les pièces *Acte sans paroles 1* et *Quad*¹⁵⁵. De manière générale, la présence des gestes se trouve également à l'intérieur des pièces avec d'importantes didascalies comme dans les pièces *Oh les beaux jours* ou encore *Fin de partie*. En effet, *Fin de partie* s'ouvre sur une pantomime du personnage de Clov, qui est le seul à pouvoir se déplacer. Tous les autres personnages sont handicapés. Comme nous l'avons vu, Beckett joue beaucoup avec une marginalité physique présente chez ses personnages. Il voue une fascination pour la décomposition des corps et la mort. Les corps présents dans *May B* subissent eux aussi cette marginalité physique par la présence de faux nez, de corps vieux et parfois gros. L'existence de ces corps éclatés rend difficiles leur marche et leur évolution dans l'espace et le temps. On assiste à une forme d'exil vécue par Beckett et les parents de Maguy Marin, qui se répercute sur scène.

Puis Maguy Marin aborde, à travers *May B*, la domination qui demeure toujours présente. Les dominés deviennent les dominants et inversement. Cette relation entre deux êtres, présente entre Pozzo et Lucky, laisse apparaître le rapport de dépendance entre les êtres humains. Ce rapport évolue entre les personnages durant la pièce *May B* à travers des scènes de partage de nourriture qui suscitent des disputes quand l'ensemble du groupe connaît le manque et la perte. Plusieurs références apparaissent comme celle d'*En attendant Godot*, lorsque nous reconnaissons la laisse que Lucky porte au cou. L'univers dépouillé de Beckett se traduit par des personnages dépourvus d'identité et d'un espace privé au fur et à mesure des objets présents sur scène. Catherine Naugrette parle de « dépersonnalisation croissante du personnage.¹⁵⁶ » *May B* nous révèle également cette fragilité qui touche ces personnages dû aux guerres et à l'exil.

Le rapport à la mort, aux souffrances, inspiré de l'univers beckettien, est intimement présent dans *May B*. Bien que Beckett travaille la dimension chorégraphique à travers les didascalies, *May B* nous donne à voir des figures, presque spectrales, qui malgré les épreuves et leurs empêchements, dansent. Entre souffrance et mort, l'espoir demeure présent dans cette pièce.

2. *Rosas danst Rosas*

¹⁵⁴ Catherine Naugrette, « Episode 3 : Le théâtre de Beckett », France Culture, Octobre 2019, [en ligne] <https://www.franceculture.fr/oeuvre/le-theatre-de-samuel-beckett>.

¹⁵⁵ Ce sont deux pièces écrites respectivement en 1957 et 1981, où la parole n'est plus présente. C'est une pantomime et des gestes qui viennent ponctuer ces pièces.

¹⁵⁶ Catherine Naugrette, « Episode 3 : Le théâtre de Beckett », *Op. Cit.*

Rosas Danst Rosas est une pièce chorégraphique jouée pour la première fois en 1983 en mai à Bruxelles au théâtre de La Balsamine dans le cadre du Kaaitheater Festival. L'œuvre met en scène quatre danseuses qui se sont rencontrées à Mudra : Adriana Borriello, Fumiyo Ikeda, Michèle Anne de Mey et Anne Teresa De Keersmaeker. La musique a été écrite par Thierry de Mey en collaboration avec Thierry Vermeersch. La composition musicale s'est faite simultanément à l'écriture chorégraphique tout au long du processus de création. Ainsi, la composition musicale se crée en étroit lien avec l'écriture chorégraphique : « Nous souhaitons unir chorégraphie et composition musicale, en créant un cadre dramaturgique qui pourrait guider à la fois le mouvement et la musique.¹⁵⁷ »

La chorégraphie ainsi que la musique sont composées de quatre parties. Pour la chorégraphie, une partie correspond à un mouvement. D'après Anne Teresa De Keersmaeker, il y a donc quatre mouvements qui se rapportent chacun à un moment de la journée. Le premier mouvement correspond au sommeil, en mettant en scène des interprètes en position horizontale. Ce premier mouvement se déroule sans musique, il est silencieux, seule l'existence et la présence du souffle exacerbée constitue la sonorité du mouvement corporel. Puis, le deuxième mouvement représente le matin et le travail. Ce mouvement évolue sur les chaises. Une dimension de répétition et d'une certaine mécanique est révélée par la phrase chorégraphique et la musique. Le troisième mouvement correspond à l'après-midi où les interprètes évoluent debout en réalisant une succession d'allers et de retours en dansant. Durant cette séquence dansée, la lumière a un rôle important, celui de dessiner des figures géométriques au sol. Ces figures projetées par la lumière viennent conditionner l'espace dans lequel les interprètes évoluent. Puis, pour finir, le quatrième et dernier mouvement constitue une exacerbation du mouvement dansé. Nous assistons à une séquence où les interprètes dansent jusqu'à l'épuisement, « une sorte de pure dépense¹⁵⁸ »¹⁵⁹ dont parle Anne Teresa De Keersmaeker.

De plus, dans chaque mouvement, la chorégraphe et les interprètes expérimentent et exécutent toutes les combinaisons possibles entre les quatre interprètes dans un même espace donné selon des diagonales, des cercles et des lignes droites : « Le mouvement est

¹⁵⁷ Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2019, p. 83.

¹⁵⁸ Ici le mot « dépense » se réfère à la notion de dépense de Georges Bataille qu'Anne Teresa De Keersmaeker cite dans son livre : « Il s'agit de la répétition implacable et l'endurance qui engendrent une dépense excessive d'énergie à forte charge érotique. »

¹⁵⁹ Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok*, Op. Cit., p. 84.

perpétuellement exposé dans toutes les directions.¹⁶⁰ »

Après cette brève présentation du parcours des deux chorégraphes, puis des deux pièces chorégraphiques, nous pouvons observer que le mouvement dansé dans ces deux chorégraphies a un lien étroit avec le geste quotidien répétitif et la musique. Ainsi, la poursuite de ma recherche se focalisera sur ce qui relie la respiration à la musique, les questions autour du rythme seront primordiales ainsi que le lien entre musique, respiration et genèse du mouvement. Pour cela, les notions de murs sonores, de poids et d'espace vont être abordées dans un premier temps. Puis nous poursuivrons à travers le corpus une analyse plus détaillée autour de la notion de rythme. Ce rythme se matérialise et se traduit de différentes manières.

IV. Respiration et mouvement : la corporéité du souffle

En commençant par retracer la relation étroite qui se dessine entre la respiration et la musique, nous finirons par analyser les deux créations *May B* et *Rosas danst Rosas* dans ce qui les lie à la musique. Tout d'abord, il est important de repreciser que la respiration est un flux qui circule, donc un élément moteur. Ce flux est « initiateur » dans le mouvement mais peut-être aussi révélé par d'autres éléments. Une relation de complémentarité se met alors en place entre différents éléments dans l'émergence du mouvement.

A. Musique et respiration

Interrogé sur le rôle de la respiration dans son travail de metteur en scène de théâtre et d'opéra, Patrice Chéreau fait une distinction éclairante entre le texte dramatique dont, dit-il, il faut inventer la respiration pour l'animer et lui donner vie, et celui du théâtre lyrique où la respiration est inscrite dans le texte musical lui-même qu'il convient de suivre avec circonspection. Dans les deux cas, la respiration de l'acteur ou du chanteur est au service de l'œuvre qu'il interprète, il s'y est préparé.¹⁶¹

En musique, le rythme de vie d'un instrument ou d'un.e chanteur.se s'exprime avec la respiration. La respiration est elle-même inscrite dans la partition, ainsi elle coordonne le flux musical pour lui donner une certaine aération et résonance. Nous l'avions vu précédemment,

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Dominique Dupuy, « Danse, théâtre, le souffle musagète. Pour Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx », *Études théâtrales*, n°49 : *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Vol. II, 2010/3, p. 29.

la respiration chez un.e instrumentiste ou un.e chanteur.se se réalise en particulier avec l'usage de la bouche car l'interprète a besoin d'inspirations plus rapides. De plus, pour le.a chanteur.se, la bouche est essentielle dans la naissance de la voix grâce à la langue en partie. Dans l'un comme dans l'autre, le nez joue un rôle important puisqu'il agit comme un résonateur d'un son ou d'un mot. Par l'usage des sinus, il permet alors de modifier les sons que nous émettons pour parler.

En danse, *a priori*, l'interprète exécute seulement des gestes et des mouvements dansés. Cependant, et c'est le cas en particulier dans le ballet *May B*, les interprètes émettent des sons, des halètements, des mots, des cris... Dans *Rosas Danst Rosas*, les interprètes n'émettent pas de sons mais durant la première séquence dansée, la respiration produite par les interprètes se substitue à la musique. Durant cette séquence, c'est le souffle commun des quatre interprètes qui permet la synchronisation des mouvements.

Tout d'abord, il est important de comprendre que la musique constitue également une partition chez les danseur.se.s dans ces deux spectacles. Le rôle de la musique est moteur dans le mouvement : Anna Teresa De Keersmaeker le mentionne dans son livre *Incarner une abstraction* : « J'ai dit et redit, à la manière d'un mantra, que la musique était ma première partenaire. J'ai même affirmé : 'La musique a toujours été mon maître.'¹⁶² », puis, Maguy Marin l'affirme dans un podcast de France Culture à propos de *May B* : « La musique dans cette pièce est moteur.¹⁶³ », ainsi la musique constitue une base pour la chorégraphie. C'est pourquoi, il est important de comprendre comment la respiration et la musique se lient dans l'émergence et la construction d'un mouvement dansé. Nous comprendrons qu'à travers la musique, ce qui nous intéresse dans l'émergence du geste dansé, c'est le rythme : le rythme musical, le rythme respiratoire et le rythme gestuel.

Suite à leurs investigations, plusieurs chercheur.se.s italien.e.s et anglais.se.s ont estimé que le rythme et la structure mélodique d'une musique provoquaient des effets sur le corps et la respiration chez une personne :

La rapidité de la musique influence notre physiologie. En particulier, l'écoute accélère la respiration et fait augmenter la pression et le rythme cardiaque de façon proportionnelle au rythme de la musique et à sa complexité : plus une musique est rapide, plus ces paramètres s'élèvent, probablement à cause d'un effet de stimulation du système sympathique.¹⁶⁴

¹⁶² Anne Teresa de Keersmaeker, *Incarner une abstraction*, *Op. Cit.*, p. 33.

¹⁶³ Maguy Marin, *Maguy Marin : "Qu'est-ce qu'on fait des autres corps qui ne sont pas dans les canons de beauté ?"*, France culture, 2019, [en ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/maguy-marin-quest-ce-que-quon-fait-des-autres-corps-qui-ne-sont-pas-dans-les-canons-de-beaute>. Consulté le 20 novembre 2020.

¹⁶⁴ Sylvia Bencivelli, *Futura Santé*, [en ligne], Consulté le 23 juillet 2021, <https://www.futura-sciences.com/sante/dossiers/medecine-aime-t-on-musique-929/page/7/>.

Les chercheur.se.s ont précisé qu'il ne s'agissait pas du style de la musique mais plus précisément du rythme qui a une influence sur le corps et la respiration. Ainsi, une musique possédant un tempo plutôt lent provoquerait une respiration plus profonde et diminuerait le rythme du battement cardiaque. Inversement, si le tempo est rapide, la respiration est plus saccadée, plus rapide et provoque un rythme du battement cardiaque accéléré. Grâce aux différents rythmes de la musique, le rythme cardiaque fait varier le flux de la respiration aussi. Ce qu'il est important de comprendre, c'est que le rythme de la musique provoque une fluctuation de la fréquence cardiaque mais aussi de la respiration. C'est pourquoi la respiration émergente qui circule dans le corps de l'humain devient elle-même « moteur » sous l'effet de la musique. En effet, durant la première séquence dansée de *Rosas Danst Rosas*, c'est uniquement la présence exacerbée de la respiration dans le silence qui vient rythmer les mouvements entre les danseuses.

Ainsi, nous comprenons que le rythme en musique est intimement lié au rythme de la respiration et à son flux respiratoire. Ce flux respiratoire induit par le rythme musical provoque un rythme dans le corps grâce à la respiration. Et c'est le rythme moteur induit par le flux musical et respiratoire qui est prépondérant dans la genèse d'un mouvement dansé.

Dans la pièce chorégraphique *May B*, nous avons compris que la musique constitue un moteur dans la construction d'un mouvement. Avant la chorégraphie, Maguy Marin pensait déjà à la présence dans la pièce du Carnaval de Binche¹⁶⁵, des Lieder de Schubert (comme *La Jeune Fille et la mort*) ou encore de la musique répétitive de Gavin Bryars *Jesus' blood never failed me yet*. Toutes ces compositions musicales sont pourvues de rythmes musicaux très distincts et constituent les différentes parties de la pièce. Si la musique est « moteur », c'est elle qui va engendrer et influencer la musicalisation des corps dansants et le rythme des gestes dansés.

La pièce s'ouvre dans le silence rythmé par les pas et les souffles retentissants, par exemple, le Carnaval de Binche possède un rythme très brusque, discontinu et rapide, la respiration accélérée engendre des mouvements très brutaux, saccadés puisque c'est la scène où les corps dansent des scènes de masturbation, le rythme est alors effréné. Le rythme de la musique substitué par le rythme respiratoire engendre donc ces mouvements qui se produisent

¹⁶⁵ Les musicien.ne.s du Carnaval Binche accompagnent en permanence les acteur.rice.s du carnaval. La musique se compose de tambours (en général chaque groupe est accompagnée par 6 ou 7 'tamboueurs'), d'un orchestre de cuivre composé de 18 instruments (trompettes, trombones, clarinettes, etc...), et de l'instrument typique du carnaval, la viole. Il existe 25 airs de Gilles.

en synchronie.

Puis, dans *Rosas danst Rosas*, comme j'ai pu précédemment le mentionner, la musique a été composée simultanément à la construction chorégraphique. Ainsi, elles se complètent mutuellement. Anne Teresa De Keersmaeker voit la musique et la danse¹⁶⁶ comme un dialogue permanent. La musique comporte des qualités motrices indéniables pour et chez le corps dansant. Ainsi, par exemple – et nous l'approfondirons ultérieurement – durant le second mouvement qui correspond à la séquence dansée sur les chaises, Anne Teresa De Keersmaeker a élaboré quelques mouvements. Puis, c'est le compositeur Thierry De Mey qui a créé un rythme de base à quatre temps¹⁶⁷ avec un accent sur le premier temps faible : un-deux-trois-quatre. Ainsi, il a composé cette boucle temporelle et musicale qui correspond aux cellules ABCDE. Chaque cellule constitue un geste dansé et est exécutée en quatre temps, ce qui correspond au rythme de base créé par le compositeur. Ici, le rythme basé sur quatre temps guide indéniablement le rythme du geste exécuté.

Nous venons de voir que le rythme musical et sa structure contribuent avec le rythme cardiaque et respiratoire à faire naître le geste et lui donner une résonance. Bien que la musique dialogue et guide le geste dansé, la respiration en est également à l'origine car un mouvement ne peut pas être exécuté sans la respiration. Cependant, ici, dans les quelques exemples cités dans ces deux œuvres, la musique joue le rôle d'initiateur dans la construction du geste. Il est important de préciser que dans ces deux créations chorégraphiques, l'ensemble gestuel est régi par les rythmes musicaux et la structure musicale qui influencent le rythme respiratoire dans le corps. Cependant, dans ces deux pièces, des moments dans le silence laissent retentir et donner toute cette puissance au souffle et à la respiration. Ainsi, quand la musique est présente, la respiration l'est aussi mais nous ne l'entendons pas. Nous verrons que le rythme respiratoire permet également de créer des rythmes corporels avec des frottements, des sons vocaux etc.

Pour finir, quand nous parlerons de musique comme flux moteur dans le mouvement, la respiration est incluse mais ne sera pas toujours explicitement citée. Elle est inhérente à la musique. Pour la suite de l'étude, nous utiliserons le terme de mur sonore qui me semble plus approprié car il ne prend pas uniquement en compte la musique mais un ensemble sonore –

¹⁶⁶ Anne Teresa De Keersmaeker explique dans le livre *Incarner une abstraction* que parmi un peuple du sud de la côte d'Ivoire appelé Les Adjouhrou, chanter se dit *edj-egn* et danser se dit *edj-ub*. Les deux termes sont construits à partir de la même racine qui signifie musique. Ainsi, Les Adjoukrou voit la danse comme une catégorie de la musique.

¹⁶⁷ Thierry De Mey a créé ce rythme à quatre temps à partir d'un son en frappant le châssis d'un piano avec des baguettes métalliques.

inhérent au corps ou concernant l'environnement extérieur – qui régit et influence la construction chorégraphique comme par exemple le silence, le souffle etc... Martha Graham pense qu' « on est soutenu d'une certaine façon par un mur sonore, on prend appui sur la tonalité.¹⁶⁸ » Le mur sonore est parfois seulement le silence et l'écoute de la respiration, parfois, ce sont les bruits environnants, les sons produits par l'interprète. Il existe toujours un mur sonore moteur dans le mouvement dansé.

B. Poids, tonus, gravité

Pour mieux appréhender comment la respiration se matérialise et devient un élément important dans la construction du mouvement, sa relation avec le poids et le tonus du corps est essentielle dans sa compréhension. À noter que le poids et le tonus font partie des quatre facteurs élaborés par Laban¹⁶⁹. Ces facteurs sont les vecteurs sensibles-moteurs d'un mouvement chez un.e danseur.se. Le tonus est habituellement cité par Laban comme le facteur du flux, qui correspond à l'intensité du tonus musculaire que nous aborderons après. Nous pouvons déjà comprendre que si le tonus est un flux alors il est moteur dans l'exécution d'un geste ou d'un mouvement.

La relation entre la respiration et le poids¹⁷⁰ est très importante dans l'exécution d'un geste quotidien comme d'un geste dansé, c'est pourquoi il me paraît important de l'aborder pour comprendre ce qui relie le rythme dans le corps au mouvement dansé. La respiration peut induire un poids dans le corps et inversement, ainsi le poids du corps induit une présence à soi, une énergie et donc une respiration particulière. Cette énergie et cette respiration liée au poids constituent le rythme par lequel l'interprète est traversé. Ce rythme circule en permanence grâce à une certaine tonicité du corps.

Comme le mentionne précédemment Martha Graham, la respiration permet de retrouver son énergie et sa tonicité pour pouvoir sentir son corps et l'utiliser pleinement dans la danse. Le tonus¹⁷¹ corporel existe grâce à l'usage de la respiration qui permet une contraction musculaire, on parle alors de tonicité musculaire. Le tonus lié lui-même au poids

¹⁶⁸ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, Op. Cit., p. 92.

¹⁶⁹ Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 1994.

¹⁷⁰ Le poids se caractérise par la force et l'intensité de la pesanteur que l'on met et donne à un point donné. Le transfert de poids constitue en lui-même l'émergence du mouvement.

¹⁷¹ Le tonus permet également le soutien et l'expression de l'éveil, de la vigilance, et tient un rôle en lien avec les facteurs psycho-émotionnels et affectifs comme la motivation et le soutien de l'intention.

a pour rôle le maintien des positions anti-gravitaires et des postures qu'un.e interprète peut effectuer. Ainsi, le tonus musculaire permet quelle que soit la posture de garder un équilibre, on parle aussi de tonus postural. Il constitue aussi la base de la motricité, du langage et de l'expressivité. On parle du tonus d'action qui « se définit par la construction musculaire permettant l'action et le mouvement.¹⁷² »

Puis, le poids correspond à un rapport à la gravité qui est bien sûr intimement lié à la peau et aux autres parties du corps, notamment à la respiration. Il est important de parler d'un état de corps, un corps comme matière première pour comprendre ce qui relie le poids à la respiration. Nous allons donc parler de la notion de *corporéité*¹⁷³, terme développé par Michel Bernard qui aborde une approche moins matérielle que la *corporalité* peut évoquer. Le corps et le mouvement seraient alors comme le mentionne Laurence Louppe « une matière de soi¹⁷⁴. » La notion de corporéité dépasse cette conception du corps simplement organique et mécanique, et le comprend comme une entité affective, subjective et symbolique. La notion de corporéité prend en compte la notion de transformation aussi. Et c'est ce qu'on nous donne à voir à travers les corps travaillés dans la pièce *May B*, où, le rapport au poids se traduit par une forte attraction, par la gravité qui demeure toujours présente.

Ainsi, pour comprendre ce travail, il est essentiel de parler du travail du corps chez Beckett qui entre en étroit lien avec les corps explorés dans la création *May B*. « Que vaut un corps ? »¹⁷⁵ et plus précisément un corps souffrant ? La mécanique tragique chez Beckett réside dans la mise en scène d'une marginalité physique chez l'homme. Ce sont des corps qui ont des difficultés soit pour marcher soit pour s'asseoir, soit ils sont enterrés... Le corps est empêché ou éclaté. Ainsi, le poids et la posture du corps vont induire une certaine respiration chez l'interprète et donc un certain rythme qui correspond à sa corporéité. Ce rythme se retrouve à travers la corporéité générale de l'interprète dans la gestuelle aussi.

Maguy Marin met en scène et chorégraphie des corps gros, fatigués, vieux, empêchés. Ainsi, il y a un réel travail sur le poids du corps et de son ancrage au sol, lié à la présence de la gravité. Il tend alors vers le sol. C'est pourquoi il est attiré plus facilement par la gravité. Les interprètes réalisent un réel travail de transformation pour atteindre ce vieillissement du

¹⁷²En ligne, Consulté le 24 juillet 2021, <http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/anatfonctPSM2/poly/POLY.Chp.3.html>

¹⁷³ Sophie Walon, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de "résistance" », *Agôn*, [en ligne], mis en ligne le 14 novembre 2011, consulté le 5 août 2021, <http://journals.openedition.org/agon/1927>.

¹⁷⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *Op. Cit.*, p. 43.

¹⁷⁵ Maguy Marin, *Maguy Marin : "Qu'est-ce qu'on fait des autres corps qui ne sont pas dans les canons de beauté ?"*, France culture, 2019, [en ligne], Consulté le 20 novembre 2020, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/maguy-marin-quest-ce-quin-fait-des-autres-corps-qui-ne-sont-pas-dans-les-canons-de-beaute>.

corps qui est propre à chaque interprète. En effet, chaque danseur.se va travailler d'un point de vue technique son vieillissement (travail du poids, de l'ancrage, du rythme etc.), c'est ici précisément que la notion de corporéité prend tout son sens puisque nous possédons tou.te.s des corps distincts et par conséquent des corps qui vont vieillir d'une manière différente. On retrouve alors cet aspect chez l'interprète. C'est dans une certaine mesure de l'ordre de la sensation aussi. À noter qu'une des danseur.se.s est alourdie par du rembourrage qui la rend plus grosse. De plus, nous pouvons corréler le travail du poids d'un point de vue technique dans la danse et des bribes d'histoires évoquées dans le ballet. En effet, Maguy Marin s'interroge sur comment un corps fait pour vivre et intégrer ce qu'il a vécu, puis, comment ça se traduit dans le corps ; ainsi ce corps fatigué est montré par le poids mais c'est aussi un corps qui s'alourdit du poids de son vécu et de celui de l'Histoire.

De plus, à travers cet état de corps dans *May B*, nous pouvons voir que chaque membre du corps devient poids. La tête devient poids, elle devient alors corps, matière au même titre que les autres parties du corps. Par exemple, certain.e.s interprètes sont plus voûté.e.s que d'autres dans l'état de corps de la vieillesse, ainsi, le haut du dos avec la nuque devient corps et matière en soi. Et c'est là que le corps est éclaté comme chez Beckett, une partie du corps devient corps et matière à elle seule. Elle devient vivante et comme le souligne Dominique Dupuy, « chaque objet du corps a droit à sa touche d'espace, à son doigté, à la prise en compte de son poids et de sa suspension, à son mouvement propre.¹⁷⁶ ». Le souffle, la régulation de la respiration et de sa « mise en action participe au service d'un état de corps garant d'une réelle présence aux actes.¹⁷⁷ » ; et par cette mise en action, le poids et le tonus créent cette présence corporelle.

De plus, en abordant ce duo poids/gravité, on comprend que le rythme respiratoire se donne à voir par un rythme moteur qui vient habiter le corps vieilli de l'interprète, lui aussi engendré par le mur sonore dont on parlait précédemment. Comme le mentionnait Doris Humphrey, ce sont ces différents rythmes, ici le rythme respiratoire et le rythme moteur qui permettent à travers l'usage du tonus et du poids d'atteindre cette corporéité, qui, nous le verrons dans la dernière partie, participent également à la construction émotionnelle. Ce rythme provoqué par ces différents éléments permet le passage de ces corps vieillis à des corps dansants frénétiques, par exemple lors du Carnaval de Binche. On retrouve les duos tension-relâchement et *release-contraction*, car c'est par l'alternance de ces deux états que le passage

¹⁷⁶ Dominique Dupuy, *La Sagesse du Danseur*, Paris, Editions J.C. Béhar, 2011, p. 50.

¹⁷⁷ Dominique Dupuy, « Danse, théâtre, le souffle musagète. Pour Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx », *Op. Cit.*, p. 30.

d'une qualité à une autre est possible. Le rythme est alors inhérent à la notion de poids et du tonus. Ils induisent déjà un rythme dans le corps généré par la respiration.

Dans la pièce chorégraphique *Rosas danst Rosas*, le poids est aussi intimement lié à la respiration et au tonus. Les mouvements au sol, sur une chaise, puis debout, font que les interprètes passent sans cesse dans un rythme effréné d'une posture à l'autre, d'un geste à l'autre. La perte d'équilibre n'est pas envisageable, c'est pourquoi le tonus postural et d'action jouent tous les deux leur rôle, cependant, le poids est traité différemment que dans la pièce *May B*.

Parmi les quatre mouvements dans *Rosas danst Rosas*, les deux premiers mouvements, c'est-à-dire ceux qui correspondent aux séquences au sol et sur les chaises comportent des cellules ABCDE. Chaque lettre correspond à un geste dansé qui composera le mouvement global. Entre ces cellules, la présence d'un geste permettant la transition, et d'une posture agissant comme une pause sont ajoutées dans la séquence dansée. Lors de la première séquence, les quatre danseuses arrivent sur scène dans le silence puis s'écroulent dans un bruit retentissant qui est celui de leur respiration. Ici, c'est par exemple le bruit de l'expiration qui permet la chute au sol. Le poids est très présent dans cette séquence. Pour la chute, nous pouvons retrouver le couple tension-relâchement constitutive de la méthode Mary Wigman ou encore le duo chute et rétablissement chez Doris Humphrey, où le relâchement est engendré par l'expiration qui exerce, grâce à la gravité, un repli du corps. On laisse agir le poids. Le relâchement se réalise grâce à l'expiration par le relâchement du tonus musculaire notamment au niveau des côtes et de l'abdomen.¹⁷⁸ Parmi l'organisation chorégraphique des cellules ABCD, les trois danseuses exécutent les gestes dansés correspondant à chaque cellule dans l'ordre logique de A à D alternant un geste lent avec un geste attaqué. Ces deux gestes sont entrecoupés d'une suspension qui pourrait correspondre à l'apnée, phase très brève entre l'inspiration et l'expiration rendue ici visible et palpable. On retrouve ce phénomène de suspension dans chaque mouvement, c'est le cas de la séquence des chaises où à l'intérieur même du geste dansé – correspondant à une cellule – la suspension est présente entre une attaque et un étirement plus lent du geste. Cette succession des gestes lents, attaqués et suspendus est rendue possible car « la respiration joue ici un rôle primordial dans la modulation tonique qui dépasse d'ailleurs largement les aspects physiques du mouvement. Le souffle d'expiration ou d'inspiration qui accompagne un mouvement, allant dans le sens de la

¹⁷⁸ Blandine Calais-Germain, *Respiration anatomie respiratoire*, Op. Cit., p. 20.

gravité ou au contraire s’y opposant, interpelle le sensible.¹⁷⁹ » Pour donner ces textures, rythmes et intensités aux gestes, il s’agit de sentir et ressentir la gravité : « Desprès parle d’un « con-sentir gravitaire » qui consiste à se laisser traverser par les flux gravitaires, à réagir aux surfaces porteuses par une texture corporelle « douce ».¹⁸⁰ »

Ensuite, ces différentes phases dansées alternativement, s’organisent grâce à un mur sonore qui est, pour la première séquence dansée, la respiration, puis, pour les trois autres séquences, la musique minimaliste de Thierry de Mey. Que ce soit la respiration ou la musique, chaque mouvement est composé d’une série de gestes exécutée avec différentes intensités : lent – attaqué – suspension.

Pour conclure, par le flux gravitaire, les notions de poids et de tonus nous permettent de comprendre que c’est par la succession de l’inspiration et de l’expiration, du couple tension-relâchement que dans la pièce *May B*, les interprètes réussissent à trouver une corporéité et une texture corporelle et gestuelle vieillie, fatiguée. Ceci ne les empêche pas de danser avec énergie et intensité. En effet, certaines séquences dansées montrent les interprètes revigoré.e.s comme s’il.elle.s en avaient oublié leur vieillesse, mais ici, ça se comprend par la notion d’espoir et d’une force vitale par lesquelles il.elle.s sont habité.e.s. C’est ce que Maguy Marin essaye de transmettre à travers *May B*, pièce qui joue avec une certaine narrativité, là où Anne Teresa De Keersmaeker se tourne du côté de l’abstraction. Elle évoque différents moments d’une journée en chorégraphiant des gestes quotidiens mais elle n’est pas une pièce narrative. Bien que ce point les différencie, ce sont aussi les différents rythmes respiratoires et musculaires qui permettent la naissance du mouvement. Ici, c’est l’alternance entre le geste attaqué, lent et la suspension qui permet de rendre palpable le sentir du poids et de la gravité. « Le transfert de poids est ce qui définit tout mouvement.¹⁸¹ » disait Laurence Louppe, et ce transfert est permis par l’alternance d’une respiration : inspiration – apnée – expiration.

C. Souffle et espace

La danse est une noce (parfois tumultueuse) entre un lieu et un corps. Qu’il s’agisse de la scène, d’une ville, d’un champ, d’une forêt, le danseur intègre l’espace dans son corps et se le subordonne comme

¹⁷⁹ Marielle Brun, *Le Poids : Conceptions et geste dansé*, Travail réalisé dans le cadre du master en Anthropologie de la danse, 2002, p. 3, [en ligne], <http://www.passeursdedanse.fr/pdf/Lepoids.pdf>.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *Op. Cit.*, p. 43.

une matière, un miroir dont il se joue. Il invente l'espace où il se produit, il le rend visible, et simultanément il est déterminé par lui. La danse est un culte rendu au génie des lieux.¹⁸²

Nous venons d'aborder la notion du mur sonore comme premier point dans l'élaboration du mouvement dans ces pièces chorégraphiques. Ce mur sonore prend source dans la musique mais aussi dans la respiration. L'une influe sur l'autre. Le rythme par lequel l'interprète est habité.e est à la fois son rythme respiratoire et le rythme gestuel qui suit en particulier le compte rythmique des musiques utilisées dans ces deux pièces. Puis, le poids et le tonus en lien avec la respiration induisent un courant rythmique dans le corps permettant également de produire des mouvements. Après, l'espace est une notion abordée par Laban, faisant partie des quatre facteurs élaborés en danse dans sa notation : temps, flux, espace et poids. L'espace et le temps sont intimement liés et c'est pourquoi il me paraît judicieux d'aborder la notion de l'espace à travers le rythme respiratoire et gestuel dans ces deux pièces chorégraphiques.

Pour commencer, l'espace dont parle Laban ne peut exister « que si on y place l'homme, à l'origine de toute action... »¹⁸³. L'espace est nécessaire dans la genèse du geste. En effet, c'est aussi par le corps (son rythme intérieur) et les gestes produits que l'interprète crée l'espace. Laurence Louppe disait : « La peau est un milieu perceptif, qui met le corps en relation avec tous les points de l'espace. Elle ne joue pas le rôle de fermeture, d'emballage du parquet organique, mais au contraire ouvre, enfante des volumes.¹⁸⁴ », et c'est dans cette direction que les corps semblent entretenir une relation dans l'espace dans lequel ils évoluent et qu'ils créent en même temps. Pour Laban, « l'espace est un aspect caché du mouvement et le mouvement l'aspect visible de l'espace.¹⁸⁵ »

Dans les deux pièces chorégraphiques, le plateau est nu ou presque. Dans *May B*, le plateau est parsemé d'une poudre blanche sur le sol tandis que dans *Rosas danst Rosas*, le plateau est nu durant la première séquence, puis durant les autres séquences dansées, une douzaine de chaises habitent la scène.

Dans *May B*, l'espace se crée avec le temps, avec la musique, avec ces figures incarnées par les interprètes. On se rappelle que les corps marginalisés et empêchés dans *May B* sont

¹⁸² David Le Breton, « Au seuil de la danse », in GREEC, La danse une culture en mouvement, Actes du colloque international, Strasbourg, Université Marc Bloch, mai 1999, in Marielle Brun, *L'Espace...Des pionniers de l'analyse du mouvement aux chorégraphes contemporains*, Travail réalisé dans le cadre du Master en Anthropologie de la danse, 2002, p. 3, [en ligne], <http://www.passeursdedanse.fr/pdf/Espace.pdf>.

¹⁸³ Sophie Charlin, « L'influence de la danse moderne et contemporaine dans Quad de Beckett », *Registres*, n°3 hors série : *Beckett et les autres arts*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 71.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸⁵ Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, in Marielle Brun, *L'Espace...Des pionniers de l'analyse du mouvement aux chorégraphes contemporains*, Travail réalisé dans le cadre du Master en Anthropologie de la danse, 2002, p. 2, [en ligne], <http://www.passeursdedanse.fr/pdf/Espace.pdf>.

inspirés des corps dans les pièces de Beckett. Chez Beckett, les figures subissent l'espace. Sophie Charlin nous explique que « c'est désormais l'espace qui va organiser l'activité humaine. Les figures devant effectivement adapter leur trajectoire à la présence de ce point E.¹⁸⁶ » Dans *May B*, ce point n'est pas visible mais il existe grâce au regard et donc au comportement induit par ce que les interprètes voient. Le regard fait exister l'espace, et à partir de ce regard, les interprètes se meuvent et réalisent leurs actions, c'est le cas durant la première partie avec la musique de Schubert, où chaque figure va se mettre à regarder intensément un endroit face au public. Puis elles s'avancent, se tirent, se traînent et se lâchent. Elles font exister l'espace et se meuvent en fonction de celui-ci, c'est pourquoi ce point E, ici imaginaire, provoque le mouvement et les réactions chez les interprètes. Ainsi, les interprètes dansent et exécutent des gestes en s'adaptant à la présence d'un espace qu'il.elle.s construisent eux.elle.s-mêmes. Les interprètes ne le subissent pas toujours puisqu'il.elle.s créent cet espace avec le lequel il.elle.s interagissent.

De plus, il est important de comprendre que dans la notion d'espace, ce n'est pas tant l'espace qui nous intéresse, c'est ce qui existe entre le corps et l'espace, entre le geste dansé et l'espace, le facteur espace et ce qu'en fait l'interprète. Le plateau sur lequel se meut le.a danseur.se constitue un espace sur lequel il.elle prend appui : « L'appui induit une organisation posturale dépendant de la nature et de la qualité du contact, ainsi que de la perception du poids du corps.¹⁸⁷ ». Il existe donc une relation entre la gravité, le poids et l'espace. C'est pourquoi la présence de l'espace permet d'établir un rôle prédominant dans le flux respiratoire que l'interprète va développer pour réaliser les gestes dansés. Le flux respiratoire est engagé selon l'espace dans lequel le.a danseur.se va se mouvoir, et comme nous l'avons vu, le poids et le tonus du corps dans leur relation à la gravité va induire une énergie corporelle dans la naissance du mouvement : la respiration, et la rythmique du corps de l'interprète.

Dans *Rosas Danst Rosas*, ce sont souvent les corps qui doivent s'organiser en fonction de l'espace. Anne Teresa De Keersmaeker travaille avec les figures géométriques qui peuvent être présentes par des tracés au sol, par la présence de figures projetées au sol grâce à un jeu de lumière ou encore par un tracé dans l'espace de l'interprète. Dans les deux dernières séquences dansées, les danseuses sont contraintes par l'espace de la lumière. Les interprètes qui ne dansent pas sont assises en fond de scène sur les chaises, ces chaises qui ont elles-mêmes participé à contraindre le geste dansé des danseuses durant le second mouvement. Pendant ce mouvement,

¹⁸⁶ Sophie Charlin, « L'influence de la danse moderne et contemporaine dans *Quad* de Beckett », *Op. Cit.*, p. 72.

¹⁸⁷ Philippe Guisgand, « Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse : *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaeker », *Op. Cit.*

la chaise prend la fonction du support. Les danseuses vont exercer leurs appuis sur elle pour effectuer leurs gestes dansés. La chaise n'est pas une figure géométrique mais constitue un rôle similaire en venant contraindre les danseuses. La chaise crée un espace entre les danseuses par leurs différentes dispositions sur le plateau¹⁸⁸, et crée également un espace, que l'on pourrait appeler cet *entre-deux* qui constitue le rapport entre la chaise et l'interprète. La chaise va venir modifier les qualités du mouvement.

De plus, durant la première séquence dansée, le silence met au premier plan le son exacerbé du souffle et de la respiration chez les interprètes. Les inspirations et expirations qui se succèdent deviennent très audibles et résonnent sur le plateau. Ici aussi nous retrouvons la notion du poids et de l'appui en lien avec son support, le sol. « Le passage d'une forme à l'autre se fait par l'appui des coudes, des mains et des épaules en mouvements repoussés, glissés ou déroulés.¹⁸⁹ » Les danseuses dans l'alternance des appuis passent d'une position à l'autre grâce à la respiration. En fond de scène, les interprètes vont évoluer, toujours au sol, puis, une par une, elles vont occuper un autre espace scénique. Par ces changements, elles font exister l'espace, l'autre partie du plateau que l'on avait peut-être oubliée durant un temps se déploie à nouveau sous nos yeux.

Dans *May B* comme dans *Rosas danst Rosas*, la notion du groupe, en particulier dans la pièce *May B* est très importante dans la construction de l'espace. En effet, les relations entre les danseur.se.s permettent de créer un espace dans lequel une dynamique va se créer par les gestes :

Dalcroze s'était déjà attaché à étudier les effets produits par les mouvements de plusieurs danseurs et les avait mis en scène. Sa formation musicale lui donnait à percevoir les mouvements d'éloignement de plusieurs danseurs comme un crescendo, traduisant ainsi l'accroissement de tension que peut produire l'étirement de l'espace par les déplacements des danseurs. Mais le jeu se complexifie lorsque s'entremêlent trajets des danseurs et directions des gestes individuels¹⁹⁰.

Dans *May B*, à un moment, le groupe se scinde en deux pour danser une dispute qui pourrait s'avérer violente physiquement. Cette séquence vient créer un espace dans la diagonale de la scène, un espace de tension. L'espace devient alors vivant et existe par les différents gestes des danseur.se.s mais aussi par leur regard mis en tension. « L'espace ne se constitue plus autour d'un danseur, ce sont tous les danseurs qui donnent son sens à

¹⁸⁸ Annexes - Image 4 de l'organisation scénique des danseuses.

¹⁸⁹ Philippe Guisgand, « Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse : *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaeker », *Op. Cit.*

¹⁹⁰ Marielle Brun, *L'Espace...Des pionniers de l'analyse du mouvement aux chorégraphes contemporains*, *Op. Cit.*, p. 3.

l'espace.¹⁹¹ » Puis, lors de la dernière séquence, la musique *Jesus' Blood never failed me yet* participe également à créer un espace. En sachant que cette musique constitue un mur sonore important dans le rythme des mouvements répétitifs chez les danseur.se.s, l'espace existe car la musique répétitive participe à créer un espace qui n'évolue pas dans lequel les interprètes sont empêchés. Le mur sonore donne une couleur, un relief à l'espace. Ce relief est également produit par le poids et les traversées des interprètes qui errent. On peut observer les traînées de pas qui viennent créer le son vibrant. L'espace vibrant est produit alors par le poids et la corporéité, induit également par la relation du.de la danseur.se avec la gravité et le flux respiratoire par lequel il.elle est transporté.e.

L'espace, champ tensionnel qui sculpte le mouvement tout autant qu'il est sculpté par lui, n'a de sens, c'est-à-dire de direction et de symbolique, que par rapport à la gravité. La double polarité terre/ciel constitue un axe central dans la dynamique du mouvement. Se soumettre au poids ou au contraire y résister relèvent de deux attitudes intérieures fondamentales pour Laban.¹⁹²

Par les différents appuis que les interprètes prennent, il.elle.s créent cette relation avec l'espace, le poids et la gravité pour créer le mouvement. Le facteur espace est donc prépondérant dans la construction d'un mouvement. Nous pouvons parler d'un rythme de l'espace. En effet, il provoque un rythme chez le.a danseur.se par les mouvements qu'il.elle.s réalisent.

La présence d'un mur sonore aux formes diverses comme le rythme musical ou le rythme respiratoire nous a montré que dans les pièces *May B* et *Rosas danst Rosas*, ce mur sonore était en partie à l'origine de la naissance du mouvement chez l'interprète. De plus, ce flux respiratoire est aussi moteur dans la genèse d'un mouvement grâce à son travail complémentaire avec le poids, le tonus et la gravité. Par ce travail, le corps prend appui dans l'espace dans lequel il évolue, en créant à son tour un ou des espaces. Cela peut être un espace de respiration, un espace sonore, mais aussi la présence d'un espace symbolique où une histoire se crée. Le mouvement est provoqué car l'interprète le décide, mais n'oublions pas qu'il est toujours nécessaire pour le.a danseur.se de prendre appui sur un mur sonore, même le silence¹⁹³, car il induit une respiration et une corporéité dans le corps de ce.tte dernier.ère. Le.a danseur.se prend appui sur l'espace, un espace préexistant avec lequel il.elle doit se mouvoir

¹⁹¹ Sophie Charlin, *Op. Cit.*, p. 73-74.

¹⁹² Marielle Brun, *L'Espace...Des pionniers de l'analyse du mouvement aux chorégraphes contemporains*, *Op. Cit.*, p. 4.

¹⁹³ Dominique Dupuy avait créé un atelier où il invitait à danser le silence. Il ne s'agit pas de prendre le silence comme absence de musique, le silence est le silence.

en s'adaptant. Ici, l'espace crée le mouvement par l'usage de la gravité, du poids et du tonus chez l'interprète. Tous ces facteurs induisent des rythmes dans le corps et ce sont ces rythmes qui vont nous intéresser prochainement. Doris Humphrey expliquait que c'est le rythme qui constitue le grand organisateur de chaque mouvement.

En effet, dans ces pièces chorégraphiques, le rythme constitue la base de tout mouvement et nous venons de comprendre qu'il se crée avec ces différents facteurs pré-existant au geste dansé. Le geste qu'il soit quotidien ou dansé se nourrit de ces facteurs pour vibrer et résonner, il se nourrit du flux respiratoire et du rythme provoqué ou qu'il provoque en lui pour se mouvoir.

V. Construction du mouvement par le rythme musical

Socialement et individuellement, l'homme est un animal rythmique¹⁹⁴.

Marcel Mauss

Tout d'abord, il est primordial de redéfinir le rythme pour pouvoir l'aborder au sein de ces deux pièces chorégraphiques :

Le rythme naît du lien créé entre deux unités par la création d'une structure cyclique. C'est un système ou un élément d'organisation du temps, une manière d'introduire des boucles contrastées d'intensités dans le mouvement. Le terme est donc compris ici au sens « des rapports de durée et d'intensité.¹⁹⁵ »

Comme le concevait Doris Humphrey et bien d'autres, le rythme constitue la base de tout mouvement. Il existe différents rythmes dont certains que nous avons déjà étudiés : le rythme respiratoire, le rythme musculaire, le rythme moteur et le rythme émotionnel. A noter que le rythme moteur est inhérent aux autres rythmes précédemment cités.

De plus, dans l'étroite relation que la respiration tisse avec le rythme musical, la musique va dans un premier temps constituer notre point de départ dans la construction du mouvement en danse. La musique, comme l'ont déjà mentionné les deux chorégraphes, est moteur dans les pièces. Nous allons donc commencer par analyser le rôle de la musique, le

¹⁹⁴ Pascal Michon, « Maguy Marin : l'aujourd'hui encore aujourd'hui demain », *Théâtre Public*, n°226 : Maguy Marin, Montreuil, Editions Théâtrales, 2017, p. 17.

¹⁹⁵ Philippe Guisand, « *Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse : Rosas danst Rosas d'Anne Teresa de Keersmaeker* », *Op. Cit.*

rythme qu'elle crée et les procédés construits dans l'élaboration de la chorégraphie. Puis nous aborderons dans la prochaine partie, le phénomène de répétition présent dans ces deux pièces chorégraphiques, qui est, à mon sens, constitutif du fils conducteur dans la chorégraphie.

Pour commencer, la musique joue un rôle important dans la construction et l'émergence du geste dansé. En effet, dans la pièce chorégraphique *May B* comme dans *Rosas danst Rosas*, la musique est moteur, et comme nous venons de l'aborder, le rythme et l'intensité de la musique induisent dans le corps de l'interprète un changement dans le flux respiratoire et cardiaque. Ce flux, à son tour, va générer un rythme corporel. Bien entendu, si la musique est motrice, c'est elle qui va engendrer et provoquer la musicalisation des corps dansants.

Tout d'abord, cette partie va s'articuler autour de la construction chorégraphique à travers l'usage de la musique dans la pièce *May B* créée par Maguy Marin, puis, nous aborderons dans un second temps les mêmes notions dans la pièce *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaeker.

Dans la pièce chorégraphique *May B*, le spectacle s'articule en trois parties, en fonction des musiques¹⁹⁶. La première partie, d'une demi-heure, s'ouvre dans le noir avec le Lied¹⁹⁷ « Der Doppelgänger » de Schubert. Quand les lumières s'allument, la musique s'arrête. Cette première partie est constituée de sous-parties dont une première sans musique qui est rythmée par les piétinements et les souffles des interprètes. Puis une seconde sous-partie est dansée sur une musique de carnaval, entrecoupée de silences. C'est le Carnaval de Binche¹⁹⁸, qui est une fête en Belgique.

La seconde partie dure presque une demi-heure et se compose de trois sous-parties : la première avec le premier mouvement de la symphonie¹⁹⁹ tragique²⁰⁰ de Schubert, la deuxième,

¹⁹⁶ Pascale Caemerbeke, « Ces gestes qui nous font : *May B* de Maguy Marin », *Op. Cit.*

¹⁹⁷ En musique, un lied (lieder au pluriel) est une pièce musicale courte. Schubert représente le lied romantique avec 660 Lieder composé. La mélodie est souvent simple. Le texte se comprend également facilement. Le lied comporte un chant et un accompagnement musical, qui est souvent le piano, puis plus tard, un orchestre. L'origine du lied remonte au Moyen-Âge ; il est inspiré des chansons populaires.

¹⁹⁸ Le Carnaval de Binche est un carnaval en Belgique inscrit au patrimoine de l'UNESCO en 2003. Le personnage le plus emblématique du carnaval se nomme Gilles de Binche. Ce sont des tambours et un ensemble d'instruments à cuivre qui donnent le rythme de cette fanfare.

¹⁹⁹ Bien qu'il existe des symphonies avec du chant, une symphonie se différencie du Lied par l'absence de parole. On dit que c'est une sonate pour grand orchestre. Elle est composée de quatre mouvements. Le plus souvent ces quatre mouvements correspondent à un premier mouvement *Allegro* (qui signifie rapide), puis un mouvement lent (*adagio*), puis, un mouvement dansant (*menuetto*), et enfin le dernier mouvement est rapide et vivant (*vivace*). Au XIX^e Siècle- XX^e siècle, apparaît le poème symphonique avec Richard Strauss.

²⁰⁰ La symphonie tragique de Schubert se compose de quatre mouvements qui suivent presque fidèlement la symphonie de base. Pour le premier mouvement, ce sont les instruments à cordes qui jouent (violons, altos, violoncelles etc.) Pour le deuxième mouvement *Andante*, ce sont les instruments de la famille des bois comme la

avec le Lied « La Jeune Fille et la mort » de Schubert et la troisième avec un mouvement de quatuor (quatuor à cordes no 14, surnommé « La Jeune Fille et la mort ») dans lequel Schubert a utilisé le même thème que dans le premier Lied. Maguy Marin avait le désir d'intégrer cette composition de Schubert avant même que Beckett ne lui parle de ces deux Lieder lors d'une première rencontre. Puis la troisième partie dure vingt minutes et comprend la chanson « Jesus Blood Never Failed Me Yet » de Gavin Bryars²⁰¹, puis le Lied « Der Leiermann » de Schubert, qui accompagne le personnage seul restant immobile jusqu'au noir en fin de représentation. Déjà nous pouvons constater que la pièce *May B* suit une structure musicale et une temporalité précise dans le déroulé chorégraphique.

Au début du ballet, le groupe demeure statique au moment où débute le premier Lied de Schubert, qui le fait percevoir autrement, à travers le geste d'écouter cette fois-ci. Il y a un noir sur scène, et petit à petit nous pouvons déceler ces corps statiques sur scène. C'est intéressant de commencer par le biais de l'écoute et non pas de la vision. On comprend déjà l'importance et le rôle que prend la musique dans la construction chorégraphique.

Dans *May B*, la musique dépeint également un paysage sonore comme visuel sur lequel nous reviendrons dans le travail aux émotions. En tout cas, l'atmosphère qui en découle par le rythme, les temps forts dans la musique et l'intensité, provoquent chez le.a danseur.se le mouvement. Tout est calculé, les interprètes savent pertinemment à quel moment il.elle.s doivent entreprendre un mouvement. Les temps et le rythme sont dans la musique :

Tout d'abord le rythme. D'une certaine manière, le rythme est toujours déjà là, par simple nécessité. Quelle qu'elle soit, une chorégraphie s'écrit. Pas à pas. Tout est compté. Du début à la fin, rien n'est jamais vraiment laissé au hasard. Pourtant, dans chaque pièce, on voit aussi un autre type de rythme émerger, s'épanouir, et finalement s'imposer à l'ensemble²⁰².

Passionnée par les chiffres et le temps, pour Maguy Marin, le rythme est ce qui constitue toute organisation chez l'humain, ce qui régit ses expériences, ses relations, sa vie, sa relation avec son environnement. Dans *May B*, ce n'est pas une histoire racontée mais des bribes de moments de vie autour desquelles les gestes dansés se forment, se construisent en lien avec celles-ci. La musique parle, évoque elle aussi ces fragments de vie. Des références aux pièces de Beckett ponctuent la pièce entière.

flûte, le hautbois, la clarinette et le basson. Le mouvement *Menuetto* laisse entendre les cuivres comme les cors et les trompettes. Pour finir, ce sont les percussions comme les timbales qui créent le rythme *allegro* et *vivace*.

²⁰¹ Gavin Bryars est contrebassiste et compositeur de musique post-minimaliste. Ses premières réalisations en tant que compositeur furent *The Sinking of the Titanic* en 1969, puis en 1970 *Jesus blood never failed Me Yet*.

²⁰² Pascal Michon, « Maguy Marin : l'aujourd'hui encore aujourd'hui demain », *Op. Cit.*, p. 22.

Pour les Lieder et la symphonie de Schubert, la musique dégage une atmosphère déjà teintée d'une couleur par le rythme et les temps forts. Par exemple lors de la première partie de *May B*, la symphonie tragique de Schubert se compose de quatre mouvements, chacun constitué de *tempi* différents. La chorégraphie composée de gestes quotidiens suit les *tempi* de ce Lied. Les danseur.se.s expliquent suivre chaque compte : quand il.elle.s entendent ce tempo-là, cette intensité-là, il.elle.s savent que c'est ce geste qui va émerger. Par exemple, la première partie de ce Lied est composée des instruments à cordes (violons, altos, violoncelles et contrebasses) et repose sur un tempo '*Adagio molto-allegre vivace*'²⁰³ ce qui signifie un tempo joyeux, vif et plutôt lent. Durant cette partie, le groupe de dix danseur.se.s, par le regard, puis après les mouvements, semble apercevoir quelque chose au loin. A chaque fois qu'il.elle.s se déplacent de plus en plus près de cette « chose » en formant une ligne (les uns derrière les autres) il.elle.s avancent et s'arrêtent sur les temps forts et faibles en restant dans la cadence indiquée par le Lied. De même quand il.elle.s se tiennent tou.te.s par des contacts différents et gesticulent en réalisant des mouvements du haut du corps dans un rythme rapide et effréné. Lors de ces mouvements effrénés, quand le corps est ouvert vers le haut, puis recroquevillé, cela correspond à une *inspir* puis une *expir*. En effet, les côtes et l'abdomen s'ouvrent et augmentent de volume à l'*inspir*, et inversement à l'*expir*, ils se ferment. Ici, la fréquence d'une respiration est alors accélérée par rapport à un volume courant et suit le tempo vif de la musique²⁰⁴. Puis, parfois, les gestes utilisent le contraste avec la musique, ce qui génère d'autres mouvements, par exemple sur cette musique, le tempo accélère de nouveau et les interprètes restent connectés les un.e.s aux autres en bougeant le bassin et le buste au ralenti avec une légère suspension. La fréquence d'une respiration se réalise alors à une vitesse plus lente que la vitesse du volume courant. Que le geste soit à l'image de la musique ou un contretemps, le rythme musical influe alors sur le rythme respiratoire et le rythme gestuel.

Imprégné d'une tonalité tragique, angoissante et désespérée, le passage des Lieder de Schubert au Carnaval de Binche²⁰⁵ vient redonner par son rythme répétitif, vif, et sa couleur festive une énergie revigorante aux danseur.se.s. Durant cette seconde séquence, les danseur.se.s s'agitent de plus en plus intensément, retrouvant une certaine vitalité : entre humanité et animalité, des danses de couple et des rondes enjouées se forment en rythme, évoquant des fêtes de village, ainsi la musique les guide dans cette énergie et ce flux rythmique

²⁰³ En ligne, Consulté le 10 Août 2021, <http://www.lpma-paris.fr/pageperso/mazliak/Schubert14.pdf>.

²⁰⁴ Le volume courant correspond à notre respiration quotidienne quand nous sommes au repos sans activité physique importante.

²⁰⁵ Maguy Marin a en effet, comme nous l'avons noté lors du premier moment, suivi une formation à Mudra, en Belgique. Elle a donc assisté au fameux Carnaval à Binche.

:

La musique semble de plus en plus forte, les corps de plus en plus fous s'épanchent vers la débauche et le plaisir, les contorsions sont de plus en plus frénétiques, pulsionnelles, agressives et vulgaires à la fois. Ce tableau se termine sur une sorte de masturbation explosive où chacun gémit, au sol, toujours sur le même rythme alors que la musique a cessé²⁰⁶.

Pour finir, après le temps contracté souligné par le rythme du Carnaval de Binche, la musique *Jesus blood never failed me yet* de Gavin Bryars amène un temps dilaté. Durant vingt minutes, les interprètes effectuent des traversées avant de disparaître de la scène. Cette musique plaintive accompagnée d'un orchestre est à l'image de ces personnes qui errent sans but précis. Le rythme lent de la musique provoque des piétinements hésitants chez les danseur.se.s. Nous reparlerons de cette musique qui, par son rythme lancinant et répétitif accompagne ces gestes répétitifs.

Nous venons de comprendre comment la musique influe sur et dirige, guide le mouvement dans *May B*, mais qu'en est-il pour *Rosas danst Rosas*, où la construction musicale et chorégraphique s'est réalisée simultanément ? La danse de la chorégraphe est à « l'image de la musique de Thierry De Mey et Peter Vermeersch avec laquelle elle dialogue : minimale et répétitive, construite en boucles.²⁰⁷ »

Le spectacle est construit comme le déroulement d'une journée : À l'image du sommeil, le premier mouvement commence par la présence du silence, de la respiration et de l'horizontalité se déployant dans un rythme lent au sol. Le deuxième mouvement, avec les chaises, symbolise le travail. Ce mouvement est ponctué d'une musique et de gestes quotidiens répétitifs. Puis, le troisième mouvement, debout, est exécuté avec des mouvements simples de bras et des tours. Durant le quatrième mouvement, la chorégraphie se poursuit par une succession de gestes dans un rythme effréné qui se termine par une séquence récapitulant en silence les étapes du spectacle. On assiste à une dépense des interprètes laissant apparaître le travail autour de l'épuisement.

Après une chute arrière, les quatre danseuses se retrouvent allongées au sol parallèlement au fond de la scène. Dans cette première partie, la danse se déploie dans cette posture au sol, « le contact se faisant successivement de manière costale, frontale et

²⁰⁶ Fanny Fournie, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*. Op. Cit., p. 210.

²⁰⁷ Philippe Guisgand, « Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse : Rosas danst Rosas d'Anne Teresa de Keersmaecker », Op. Cit.

dorsale.²⁰⁸ » Ces différentes postures sont entrecoupées de passages en position assise, à genoux ou en quatrième position²⁰⁹. Le départ de la chorégraphie suit la structure d'une phrase de base où une série de mouvements se succède lentement en douceur. Ces mouvements sont groupés selon quatre cellules²¹⁰ : ABCD. Ledispositif chorégraphique consiste à intégrer à la phrase de base composée des quatre cellules deux qualités contrastées pour former deux phrases distinctes : « la phrase attaquée et la phrase lente, en suspension.²¹¹ » Le premier mouvement commence ainsi avec la phrase attaquée puis est suivi de la phrase lente, « suspendue, très legato.²¹² » Legato signifie que les gestes sont liés entre eux comme en musique à propos des notes jouées. Anne Teresa De Keersmaeker utilise beaucoup le vocabulaire de la musique. Les quatre danseuses effectuent la phrase à l'unisson en intégrant ces deux qualités au mouvement. Puis, après, la phrase de base est exécutée par l'ajout de trois variations. La première variation est réalisée à partir du mouvement de la cellule A, la seconde à partir du mouvement de la cellule B, puis la troisième à partir du mouvement de la cellule C. Ces trois variations se terminent par une phrase de clôture : « comme souvent dans mes pièces, le commencement et la fin se reflètent en miroir.²¹³ » Le rythme est donc assuré par l'alternance des dynamiques de mouvement.

Le deuxième mouvement reprend le vocabulaire du deuxième mouvement de *Fase*²¹⁴ qui se déroulait lui aussi sur des chaises. Comme pour le premier mouvement, les gestes s'organisent en une phrase de base composée de cinq cellules : ABCDE. Cependant, à l'inverse du premier mouvement, chaque cellule est travaillée séparément pour ensuite former cette phrase continue. La structure chorégraphique repose également sur le « contrepoint, entrelaçant étroitement les cellules grâce aux deux couples de danseuses.²¹⁵ » La structure est

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ La quatrième position est une position de base en danse classique. Un des deux pieds est devant l'autre en laissant un espace entre les pieds. Le bras du côté du pied de derrière est droit perpendiculaire au corps (on dit que le bras est en seconde), puis, l'autre bras est en couronne donc levé en direction du ciel. La tête est tournée en direction du bras en seconde.

²¹⁰ Une cellule permet d'organiser la syntaxe chorégraphique. Par exemple la série est l'échelon au-dessus de la cellule permettant elle aussi d'organiser la chorégraphie. Les cellules comprennent un nombre variable de mouvements. Dans la notation d'Anne Teresa De Keersmaeker, une cellule correspond par exemple à la lettre A. Suivant le mouvement, il existe plusieurs cellules se divisant en lettres ABCDE... Une cellule correspond à une lettre qui correspond à un geste dansé. La cellule permet l'organisation du mouvement pour créer ensuite des variations, soustractions et accumulations dans le processus chorégraphique, in Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok, Op. Cit.*

²¹¹ Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok, Op. Cit.*, p. 88.

²¹² *Ibidem.*

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* est une chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaeker créée en 1982.

²¹⁵ Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok, Op. Cit.*, p. 93.

constituée de quatre sections qui répondent toutes à une structure en six parties²¹⁶. Par exemple, la première correspond à celle des hochements de tête pour former les deux couples²¹⁷, puis la deuxième correspond aux « poses en éventail »²¹⁸. Dans un premier temps, chaque cellule est réalisée une par une, interrompue par une position assise. Puis, la troisième partie est celle du contrepoint à la structure plus complexe où les variations de chaque cellule se développent. Ce contrepoint suppose que chaque danseuse exécute les quatre cellules : deux danseuses réalisent les cellules dans l'ordre et les deux autres à l'envers : AEDCB. Chaque cellule est entrecoupée d'une pose assise tandis que s'intercale entre deux cellules l'exécution variable des cellules A, B, C, D, E. Le nombre de cellules et de variations varie pour chaque danseuse. Puis, dans la quatrième partie, les quatre danseuses exécutent la phrase à l'unisson une seule fois. La cellule F qui correspond au geste de se lever est utilisé comme transition. Dans la cinquième partie, sans faire de pause, la phrase est de nouveau interprétée en éventail et s'articule autour de plusieurs sections en commençant par un éventail qui évolue de A à B, puis de B à C²¹⁹ etc. La dernière partie reprend la phrase composée des cellules à reculons dans un rythme plus effréné où les pauses sont deux fois plus rapides. Chaque geste dansé de chaque cellule forme une boucle à l'image de la boucle musicale composée par Thierry de Mey. Cette boucle se base sur un rythme à quatre temps obtenus « en frappant des châssis d'un piano avec des baguettes métalliques.²²⁰ » Les quatre temps constitutifs de la base rythmique permettent aux danseuses d'effectuer les cellules ensemble à l'unisson et en contrepoint : « La musique, binaire et minimale, a fait son apparition. Elle sert de repère dans l'alternance des formes.²²¹ »

Ensuite, le troisième mouvement est plus léger que le deuxième permettant de relâcher le rythme précédent « grâce à des rythmes plus ronds, combinant une métrique binaire et ternaire ... »²²². Durant cette séquence, trois danseuses exécutent la même phrase à l'unisson en fond de scène. Cette phrase est appelée « *basso continuo* »²²³ qui signifie basse continue. Il

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Les musiciens de Steve Reich se faisaient fréquemment aussi des signes de tête pour s'organiser dans les déphasages musicaux.

²¹⁸ « Poses en éventail » est un terme utilisé par Anne Teresa De Keersmaeker pour signifier que le mouvement progresse de rang en rang, de danseuse en danseuse.

²¹⁹ Annexes – Image et schéma de la structure chorégraphique.

²²⁰ Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok, Op. Cit.*, p. 99.

²²¹ Philippe Guisgand, « Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse : Rosas danst Rosas d'Anne Teresa de Keersmaeker », *Op. Cit.*

²²² Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok, Op. Cit.*, p. 100.

²²³ C'est un élément stylistique de la musique baroque qui fournit l'accompagnement harmonique de la mélodie.

se compose d'une ligne de basse et d'accords joués avec des instruments à clavier ou à plectre.

Pendant que les trois danseuses effectuent cette phrase, la quatrième danseuse réalise un solo en style 'dansé'²²⁴ ou 'théâtral'²²⁵. L'individualité de chaque danseuse est mise en avant dans cette séquence. Chacune à son tour va exécuter son solo avec des préférences dans les qualités corporelles. Par exemple, le solo d'Anne Teresa De Keersmaecker est un solo dansé qui privilégie le caractère attaqué des gestes alors que le solo de Fumiyo est constitué de gestes quotidiens exécutés en *staccato*²²⁶. Les gestes sont donc réalisés de manière détachée, les gestes ne sont pas liés entre eux. Puisqu'elles sont quatre danseuses, il y a quatre grandes sections pour que chacune puisse réaliser son solo pendant que les trois autres dansent à l'unisson la phrase au tempo « *basso continuo* ». Durant ces quatre grandes sections, la phrase est fondée sur une division rythmique de base selon des comptes qui vont de huit à deux²²⁷ pour effectuer chaque cellule. Tous ces comptes se réalisent en fonction du rythme ternaire ou binaire. La phrase de base est exécutée huit fois, une fois à l'unisson et sept fois avec variations en se déplaçant spatialement.

Pour finir, le quatrième mouvement correspond au plaisir de danser sans relâche. Il est composé de trois grandes sections qui évoluent en fonction d'un cadre spatial précis : « La première section évolue selon un quadrillage de lignes droites, la deuxième explore les diagonales, tandis que la troisième, et dernière, vient clore un grand cercle²²⁸ sur la scène. »²²⁹ Les première et deuxième sections sont composées en elles-mêmes en trois parties nommées par Anne Teresa De Keersmaecker : « éventail », « retour d'éventail » et « chipotage ». La chorégraphie respecte des comptes très précis provenant de la musique elle-même. Pour cette musique, Thierry de Mey a composé comme pour le deuxième mouvement une bande musicale comportant les principales boucles « par-dessus lesquelles Vermeersch et Thierry ont ajouté les lignes mélodiques pour les clarinettes, saxophones et piano, jouées par Erich Sleichim et Walter Hus. »²³⁰ Le pattern principal (le motif de base) de la musique repose sur un rythme à huit temps rapides selon la division rythmique 3+3+2. Comme dans la

²²⁴ Le style 'dansé' correspond à un solo dansé d'une des interprètes effectuant les gestes que l'on peut déjà observer dans cette séquence avec une qualité particulière.

²²⁵ Le style 'théâtral' correspond à un solo où les interprètes exécutent des gestes quotidiens dans une qualité précise comme la main dans les cheveux, le geste d'enlever et de se remettre la chemise...

²²⁶ Staccato s'oppose à legato qui signifie en musique jouer les notes liées entre elles. Ici les gestes doivent être effectués de manière détachée en légère suspension.

²²⁷ Ces comptes correspondent à un cycle écrit de cette manière-là : 8-7-6-5-4-3-2, par exemple le 8 correspond à deux rythmes ternaires et un binaire : 3 + 3 + 2.

²²⁸ Le cercle est une figure géométrique récurrente dans le travail d'Anne Teresa De Keersmaecker.

²²⁹ Anne Teresa De Keersmaecker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok, Op. Cit.*, p. 106.

²³⁰ *Ibid.*, p. 113.

chorégraphie qui subit des variations et décalages, la musique suit un principe de superposition en canon du même motif rythmique avec des décalages différents. Bien que la structure chorégraphique et rythmique soit complexe, la musique et la chorégraphie ne cessent de dialoguer à l'unisson, en décalage ou en variation.

Que ce soit dans la pièce *May B* ou *Rosas danst Rosas*, la musique, à travers son motif rythmique de base ainsi que son intensité, crée le rythme corporel et gestuel sur lequel s'appuient les danseur.se.s. Il est important de comprendre la structure musicale et chorégraphique de ces deux pièces pour aborder le phénomène de répétition qui constitue une base rythmique et symbolique dans les deux chorégraphies, c'est pourquoi nous allons à présent, nous consacrer à ce phénomène.

VI. La répétition comme clé structurante des deux pièces chorégraphiques

Le phénomène de répétition est une composante du rythme essentielle que les deux chorégraphes abordent à travers le rythme musical, l'usage des gestes dansés et quotidiens, les sons et les voix produits. La répétition est aussi le maître mot de la respiration. Chaque cycle respiratoire se compose d'un *inspir* et d'un *expir* entrecoupée d'une phase d'apnée plus ou moins longue. Nous verrons dans cette partie, comment la répétition constitue le rythme moteur dans la construction du mouvement en abordant les notions suivantes : la respiration, l'usage de la musique, le son, les mots et les gestes quotidiens expressifs.

A. Musique et temps

Il y a beaucoup de choses à intégrer. [...] Il y a la musique, le mouvement, il y a ce rapport au temps : dilatation du temps, contraction du temps dans les mouvements, et puis cette énergie, retenue ou au contraire explosive, dans des petits mouvements souvent arrêtés, saccadés, à investir très vite et très entièrement. Il y a le personnage [...] dans un groupe souvent serré. [...] Il y a une rythmique, un rapport de temps, de poids, une façon de bouger, de se mettre en mouvement, d'accélérer, de ralentir, de rire, de regarder, qui lui est propre, mais dans l'équilibre du groupe voulu par la chorégraphie.²³¹

Comme nous avons pu le découvrir auparavant, la musique utilisée dans *May B* instaure et produit une atmosphère particulière. Elle conduit non seulement le mouvement mais participe également à créer l'espace dans lequel les interprètes évoluent. La musique

²³¹ Pascale Caemerbeke, « Ces gestes qui nous font : *May B* de Maguy Marin », *Op. Cit.*

devient paysage. C'est le cas du Carnaval de Binche, une musique très répétitive où les interprètes reprennent vie d'une manière frénétique, éclatée et mécanique. Les gestes suivent cette répétitivité carnavalesque. Ici la répétition dans le motif de base de la musique produit par les tambours vient contracter le temps perçu. La rythmique est rapide et plutôt en *staccato*. On retrouve également les mêmes caractéristiques dans les Lieder de Schubert, qui ne paraît pas être une musique répétitive. Pourtant, des motifs rythmiques et musicaux reviennent. Nous retiendrons dans *May B* la musique post-minimaliste de Gavin Bryars : *Jesus' Blood never failed me yet*. Les paroles de cette musique sont constituées d'une unique phrase répétée durant vingt minutes. Gavin Bryars avait enregistré cette voix d'un sans abri dans la rue à Londres chantant cette prière en continu. La voix de cet homme est accompagnée par un orchestre qui arrive progressivement « et qui le magnifie incroyablement.²³² » La phrase chantée en boucle est « *'Jesus' blood never failed me yet / this one thing I know / that he loves me so. Jesus blood never failed me yet / won't fail me yet / won't fail me yet* »²³³ et signifie en français « *Le sang de Jésus ne m'a jamais fait défaut / je sais une chose / qu'il m'aime tellement. Le sang de Jésus ne m'a jamais fait défaut / ne me laissera pas tomber / ne m'abandonnera pas encore* »²³⁴ Maguy Marin interprète la chanson ainsi : « Jésus m'a pas encore trouvé mais je suis certain qu'il m'aime, qu'il va arriver un jour.²³⁵ » Cette phrase constitue en elle-même la répétition lancinante et plaintive de cet homme, la répétition de la vie, des jours, des gestes quotidiens etc. D'après Maguy Marin, à travers la répétition, cette phrase parle de la faiblesse et de la souffrance de l'humain. La répétition crée le rythme du ballet et symboliquement donne du sens à la pièce, à ces figures à la fois empêchées et dansantes qui tentent de survivre. On assiste à une dilatation du temps durant cette séquence dans laquelle les interprètes marchent et traversent sans cesse dans une diagonale du plateau. Ce rythme répété devient espace, comble ce vide par la répétition de la musique, du motif musical, des paroles et des corps dansants. Il y a une boucle musicale, sonore et gestuelle qui se crée dans l'espace.

Cette dilatation et contraction du temps se répercute dans le corps dansant, comme une énergie explosive ou une énergie retenue. Ceci se voit avec des petits mouvements saccadés arrêtés et parfois réalisés très rapidement et frénétiquement. Il y a donc des ruptures de rythme qui viennent servir les fragments de vie et guider la respiration et le geste dansé. Ce rythme crée ce rapport au temps et à la mort.

²³² Maguy Marin, *Maguy Marin : "Qu'est-ce qu'on fait des autres corps qui ne sont pas dans les canons de beauté ?"*, *Op. Cit.*

²³³ Pascal Michon, « Maguy Marin : l'aujourd'hui encore aujourd'hui demain », *Op. Cit.*, p. 17.

²³⁴ Traduction obtenue à partir du logiciel Deepl.

²³⁵ Maguy Marin, « Qu'est-ce qu'on fait des autres corps qui ne sont pas dans les canons de beauté ? », *Op. Cit.*

La répétition est tout autre dans *Rosas danst Rosas*. Dans la musique, la répétition prend la direction du déphasage, du canon, de la variation et du décalage entre les différents instruments et motifs rythmiques. Lors du deuxième mouvement, séquence dansée sur les chaises, le son obtenu en frappant le châssis d'un piano constitue une boucle rythmique qui se répète pendant toute la séquence. Les corps suivent cette rythmique binaire fondée sur quatre temps. Rappelons que sur ce rythme de base à quatre temps, un accent est mis sur le premier temps faible. La musique varie peu, à certains moments les bruits de la baguette sur le châssis disparaissent pour revenir. En attendant, il reste ce rythme de base qui rappelle le bruit des aiguilles d'une horloge, le temps qui passe vite, trop vite. Ce rapport au temps se révèle dans la répétition rythmique de la musique et se comprend également par le sens puisque la séquence des chaises représente celle de l'énergie et du travail. Cette musique constitue une boucle temporelle rythmique participant à retranscrire le caractère répétitif du travail. Elle sert de repère dans l'alternance des formes et gestes dansés.

Lors du quatrième mouvement, la musique possède également un rythme de base répétitif sur lequel des instruments ajoutent une mélodie par décalage ou superposition. Les lignes mélodiques pour les clarinettes, saxophones et piano, nous l'avons vu, reposent sur un rythme à huit temps rapides alternant entre un rythme ternaire et binaire. Ces rythmes se répètent durant la séquence musicale. La musique de la troisième partie de cette séquence « évoque ici Carmen de Bizet, grâce à un pattern rythmique semblable à « L'amour est un enfant bohème.²³⁶ » Le pattern varie pour se répéter après. Dans le mot pattern, la notion de répétition est incluse puisqu'il constitue un rythme de base sur lequel d'autres instruments peuvent potentiellement s'appuyer. C'est souvent la batterie qui occupe cette place. La répétition constitue donc l'essence même de la chorégraphie et de la musique créée chez Anne Teresa De Keersmaeker, en jouant sur le déphasage chez les compositeur.rice.s. Ce déphasage permet de créer graduellement un décalage de plusieurs voix pour revenir à une certaine synchronisation après. La répétition, toujours présente, prend des formes distinctes musicalement. De plus, cette séquence, pour les danseuses, constitue une phase de répétition et d'épuisement où elles dansent sans relâche, elles suivent donc le rythme soutenu qui constitue une certaine performance. Ces boucles temporelles et musicales se retrouvent dans l'espace à travers la forme géométrique du cercle formée par les quatre danseuses en mouvement. Le cercle est à l'image de la musique et de la danse, elle danse perpétuellement

²³⁶ Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok, Op. Cit.*, p. 113.

jusqu'à l'épuisement : « la durée résulte de la répétition, du temps nécessaire au développement de l'identique dans le différent et du différent dans l'identique, ainsi qu'au déclenchement d'un processus de perception de ces infimes transformations.²³⁷ » Puis, le quatrième mouvement se termine dans le silence formant un lien avec le silence retentissant du début de la pièce. Ici, encore, la répétition du mouvement, du rythme et de la structure chorégraphique et dramaturgique forme une boucle.

Pour Anne Teresa De Keersmaeker, la notion de répétition constitue une signature chorégraphique et musicale. Ces répétitions qui évoluent par des processus de déphasage, de variation et d'accumulation permettent aux danseuses de s'appuyer musicalement et rythmiquement pour réaliser les mouvements qui suivent généralement les mêmes procédés. Tandis que pour Maguy Marin, l'usage de la répétition tient au sujet, à l'histoire qu'elle choisit de nous raconter. Il s'agit du rythme car ce sont tous ces rythmes qui constituent chaque individu, chaque relation au sein d'une société. A travers ces rythmes elle aborde la souffrance, la faiblesse que Beckett évoque à travers ses pièces. Dans une société, comment chaque individu fait pour cohabiter quand le rythme de chacun est différent ?

B. Les gestes quotidiens

Les deux chorégraphes réalisent un travail sur le geste quotidien qui se concrétise de façon distincte, l'une constitue le propos, l'autre en fait une signature chorégraphique.

Maguy Marin travaille beaucoup le geste quotidien chorégraphié, transposé à la forme dansée. Une des spécificités du geste ordinaire et quotidien est le fait d'être répété et partagé par le plus grand nombre, ce sont des motifs qui reviennent dans *May B* et sont presque omniprésents. On peut l'observer dans le travail collectif du chœur comme du singulier. Michèle Febvre indique :

Maguy Marin dit sa fascination du geste quotidien en insistant non sur son seul pouvoir évocateur, mais sur ses qualités propres : son origine motrice, sa trajectoire, ses synchronismes, sa temporalité particulière, son énergie, consciente dans le même temps de sa charge expressive toujours déjà là. Cet intérêt pour le "geste simple" est bien sûr l'occasion de remettre celui-ci dans la circulation de l'affect et pas uniquement dans le circuit de la représentation.²³⁸

L'inspiration du geste quotidien vient de l'univers de Beckett, un univers où les corps

²³⁷ *Ibid.*, p. 114.

²³⁸ Pascale Caemerbeke, « Ces gestes qui nous font : May B de Maguy Marin », *Op. Cit.*

demeurent empêchés. Empêchés d'avancer, empêchés dans la parole... Et il y a quelque chose de l'ordre de la survie chez Beckett. Dans un article, Maguy Marin souligne ce que représente le rythme dans *May B* : « La parole est impossible mais il reste le rythme. Le rythme des cris étouffés, des onomatopées ou le rythme des pas. Rythmes qui bégayent ou qui boitent.²³⁹ »

En effet, un des outils particulièrement utilisés dans l'écriture de Maguy Marin est la répétition. A de nombreuses reprises, les personnages répètent inlassablement les mêmes mouvements : comme des corps enrayés, tous les interprètes reproduisent les mêmes séries de gestes. Maguy Marin précise sa démarche en affirmant que

...dans ce travail, a priori théâtral, l'intérêt pour nous a été de développer non pas le mot ou la parole, mais le geste dans la forme éclatée, cherchant ainsi le point de rencontre entre, d'une part, la gestuelle rétrécie théâtrale et, d'autre part, la danse et le langage chorégraphique²⁴⁰.

A travers l'utilisation de cette gestuelle quotidienne, le rythme apporte à ces gestes *a priori* théâtraux, une musicalisation par la répétition. La répétition, pour la doctorante Sarah Fdili Alaoui, « correspond à la qualité rythmique et répétitive d'un mouvement qui permet par exemple de marquer une emphase.²⁴¹ » Dans *May B*, cette répétition permet de créer précisément cette étrangeté, cette fragilité, ce dysfonctionnement chez l'individu. Cette emphase, nous la retrouvons d'abord dans le maquillage, les faux nez et l'argile présente sur les visages, puis dans les gestes répétés perpétuellement. Les personnages sont caricaturaux dans leurs postures, leurs attitudes, leurs costumes et leurs mouvements.

Tout d'abord, la répétition se trouve dans la marche. Les interprètes traînent le pas en réalisant des allers et retours, en parcourant le plateau du fond de scène à l'avant-scène, à jardin puis à cour etc. Il.elle.s traînent les pieds comme s'il.elle.s ne pouvaient pas s'arrêter, comme s'il.elle.s cherchaient quelque chose, un ailleurs, il.elle.s errent. Il.elle.s semblent aller d'un point à un autre de manière consciente, tou.te.s ensemble dans un rythme rapide, toujours sur ce même rythme, « pourtant leur va-et-vient est absurde, ils vont et reviennent sur leurs pas, tournent sur eux-mêmes, ils marchent pour marcher, se déplacent pour se déplacer, mais sans aucun but affiché ou lisible. Ceci est répété, répété, répété. »²⁴² On retrouve la marche qui représente l'exil dans la dernière partie sur la musique *Jesus' blood never failed me yet*,

²³⁹ Pascal Michon, « Maguy Marin : l'aujourd'hui encore aujourd'hui demain », *Op. Cit.*, p. 17.

²⁴⁰ Martine Maleval, « Maguy Marin : le souffle des vaincus de l'Histoire », *Op. Cit.*, p. 110-111.

²⁴¹ Sarah Fdili Alaoui, *Analyse du geste dansé et retours visuels par modèles physiques: apport des qualités de mouvement à l'interaction avec le corps entier*, 2012, p. 45, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00805519/document>.

²⁴² Fanny Fournié, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*, *Op. Cit.*, p. 209.

où les figures vêtues de blanc sont à présents habillées de vêtements qui les personnifient. Elles traversent cette diagonale du plateau pendant vingt minutes. La musique, nous l'avons vu, fonctionne elle-même sur un rythme répétitif, les mouvements suivent ce rythme qui constitue une boucle temporelle sur une séquence où le temps est dilaté. Elles marchent en rythme, toutes ensemble, puis s'arrêtent ensemble, reprennent la marche, mangent une carotte, s'arrêtent, s'immobilisent. Puis parfois, le rythme répétitif est rompu subitement par un changement d'état et de rythme symbolisant une agitation, un réveil, une prise de conscience... Lors de cette séquence, quand tout le groupe est en arrêt sur image, un des personnages se met à bouger subitement, laissant glisser les pieds au sol rapidement. Il regarde les autres immobilisé.e.s, s'inquiète puis reprend la marche. Même quand le changement de rythme est soudain, dans sa soudaineté il redevient répétitif. Cette répétition évolue sans cesse, elle quitte la répétition pour la retrouver ensuite. Lors de la marche, la respiration était en retenue, c'est tout le corps qui est investi dans le travail du poids et du tonus au sol, la respiration répétitive suit alors ce rythme. Elle est mise en relief par le mouvement répétitif qui s'appuie lui-même sur son flux et son amplitude. Le diaphragme, ici, permet de réguler ce flux respiratoire en réduisant l'amplitude de la prise d'air pour donner à la corporalité du danseur.se, un corps rétréci, comprimé. Au contraire, lors de la première séquence, celle des *Lieder* de Schubert, l'amplitude est plus grande car la séquence est plus dansée. On retrouve le binôme *release-contraction*, où, quand on voit ces corps se tordre, puis s'étirer, c'est le jeu entre l'*inspir* et l'*expir* lié à la contraction/décontraction des muscles qui permet le mouvement. Quand le geste dansé est plus suspendu et lent, le volume inspiratoire est généralement plus important pour permettre une expiration rythmique plus longue, ce qui permet d'atteindre toute l'amplitude et l'intensité du geste quotidien dansé.

Lors du Carnaval de Binche, la notion de répétition est très importante aussi, on la retrouve dans les scènes de masturbation. Elles se déploient au sol à l'unisson et en synchronisation entre tou.te.s les danseur.se.s. Ce geste de la masturbation se réalise avec les bras et le bassin dans l'essentiel du mouvement : « On ressent aussi, dans les mouvements réalisés, l'importance du bas- ventre, comme siège d'un érotisme primaire. »²⁴³ Bien que les muscles du thorax dans le geste respiratoire soient utilisés, ici la respiration stimule le plancher pelvien et le périnée, dans un rythme respiratoire rapide où peu d'air entre dans le corps. Ces bruits de tambour imposent le rythme des pas, des gestes chez les interprètes grâce à la respiration qui leur permet de leur donner une plus grande amplitude. Quand ces gestes de

²⁴³ Sophie Charlin, « L'influence de la danse moderne et contemporaine dans *Quad* de Beckett », *Op. Cit.*, p. 77.

masturbation sont brefs et rapides, la respiration l'est aussi, et se poursuit dans l'exécution de ce geste.

Les interprètes accomplissent des gestes mécaniques qui le plus souvent, sont des gestes qui n'aboutissent à rien de concret ; ces gestes deviennent alors absurdes, absurdes par la répétition, par la boucle temporelle qui s'inscrit dans le geste *a priori* ordinaire mais étrange. Le sens vient alors du fait qu'il.elle.s le répètent et le répètent tou.te.s ensemble. On assiste dans cette répétition, à une certaine forme d'unisson, de synchronisation entre les différentes figures. On nous donne à voir une humanité sur scène.

La relation au geste quotidien dans *Rosas danst Rosas* est tout autre. Le geste raconte mais ne constitue pas ce rôle premier dans la chorégraphie. Pour commencer, la notion de quotidienneté se retrouve dans la structure dramaturgique qui s'appuie sur les rituels d'une journée : quatre mouvements, le premier, le sommeil, le deuxième, le travail, le troisième, exécuté debout se nomme « aller à la plage »²⁴⁴, et le dernier, danser jusqu'à l'épuisement. De plus, la répétition matérialisée par les processus de variation, d'accumulation et de décalage constituent l'essence même de la structure chorégraphique. A noter que la répétition se trouve déjà dans le titre de la pièce chorégraphique. En effet, Anne Teresa De Keersmaeker explique que « le titre de la pièce, *Rosas danst Rosas*, voulait dire que nous nous dansions nous-mêmes, et la répétition était elle-même contenue dans le titre.²⁴⁵ »

Le premier mouvement, que nous aborderons précisément dans la partie d'après, regorge de beaucoup de mouvements répétitifs et quotidiens : la main dans les cheveux, la position assise puis allongée etc. Ces mouvements sont répétés en boucle dans des tempos différents. Étant guidé par la respiration, le rythme est assuré par l'alternance des dynamiques de mouvement. Cette alternance oscille entre phrase attaquée et ralentie, en suspension.

Inspiré en partie par le vocabulaire de *Fase*, le deuxième mouvement « s'en distingue par l'introduction de mouvements triviaux issus de la vie quotidienne : s'allonger, s'asseoir, courir, tourner...²⁴⁶ » Bien d'autres petits gestes quotidiens sont intégrés au lexique du champ chorégraphique, comme s'accouder, s'affaisser sur une chaise, croiser les jambes... Ce sont tous ces gestes quotidiens que le.a spectateur.rice identifie immédiatement mais que le séquençage répétitif auquel elles sont soumises arrache à leur quotidienneté. Comme dans le premier mouvement, cinq cellules (ABCDE) constituent la phrase de base. Ces cellules

²⁴⁴ Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok, Op. Cit.*, p. 83.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 82.

²⁴⁶ *Ibidem.*

correspondent à cinq mouvements répétés durant cette séquence. Au sein du phénomène de répétition, des variations sont apportées comme la structure de l'éventail. L'éventail qui permet de faire évoluer le mouvement de rang en rang, c'est-à-dire par exemple que trois danseuses effectuent la cellule A tandis qu'une autre danse la cellule E. Au fur et à mesure, chaque danseuse en suivant l'ordre des cellules va venir exécuter la même cellule que celle qui dansait seule : « un corps fait un geste ou un mouvement, qu'un deuxième corps répète, puis trois, quatre... Visuellement, le mouvement se déploie ainsi à la manière d'un éventail.²⁴⁷ » L'éventail permet de quitter la synchronisation ou de la retrouver comme dans le quatrième mouvement avec ce qu'Anne Teresa De Keersmaecker appelle le « retour d'éventail. » La répétition prend différentes formes, notamment effectuer la phrase de base à reculons, avec des décalages entre les danseuses etc. Finalement, la répétition rejaillit sans cesse.

Durant cette séquence, le buste est mis en évidence « comme organisateur rythmique de cette séquence, car c'est autour de lui et des flexions, extensions et rotations qu'il s'inflige, que s'organisent toutes les formes qui s'en échappent. »²⁴⁸ Des torsions du buste permettent de réaliser chaque geste comme les regards échangés répétés plusieurs fois entre les danseuses. Les jambes ne constituent pas un appui principal mais constituent un apport essentiel dans l'exécution des gestes. On retrouve les mêmes gestes inspirés de positions quotidiennes comme la tête soutenue par les mains, les coudes posés sur les jambes croisées, les mains posées à plat sur les cuisses, le buste penché en avant et les avant-bras serrés sur le ventre.

Le geste quotidien est chorégraphié par le processus de répétition et de variation. Cette répétition engendrée et produite par l'étroite relation avec la musique, elle-même répétitive, permet de musicaliser les gestes quotidiens. Le rythme fédère la chorégraphie, permettant aux gestes de quitter leur quotidienneté. C'est la respiration qui amène une autre couleur, texture à ces gestes dansés par une inspiration brève, une suspension en apnée plus longue et une phase d'expiration à vitesse moyenne. Quand la torsion du buste se réalise, le bras droit est propulsé à droite aussi. Cette propulsion est permise grâce au tonus et au flux respiratoire qui se meut jusque dans les extrémités des mains. D'ailleurs, durant le spectacle, les danseuses laissent entendre la respiration, ces sons investis rapidement proviennent d'une succession d'*inspir* et d'*expir*. La respiration permet alors de faire résonner le geste.

Le troisième et le quatrième mouvements se réalisent debout, dessinant des formes

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 95.

²⁴⁸ Philippe Guisgand, « Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse : Rosas danst Rosas d'Anne Teresa de Keersmaecker », *Op. Cit.*

géométriques ou évoluant en fonction des formes projetées au sol. Au risque d'être redondante, je vais récapituler brièvement la structure chorégraphique qui reste complexe dans sa compréhension. Le troisième mouvement est structuré par une phrase de base, quand les trois danseuses l'effectuent, la dernière effectue un solo. Parmi ces solos, il existe les solos en 'style théâtral' où certaines danseuses prennent le temps d'effectuer des gestes quotidiens comme 'se passer la main dans les cheveux', 'se dénuder l'épaule en enlevant et en remettant sa chemise' etc. Ils sont répétés dans un rythme différent de la phrase de base à partir de ce qu'Anne Teresa De Keersmaecker nomme le 'tchack'. Le 'tchack' correspond au temps fort de la musique. Deux danseuses interprètent ces solos suivant un tempo et une qualité distincts : « nous avons décidé de les utiliser en les formalisant à travers le principe de répétition et en soulignant le caractère de séduction explicite qu'ils revêtaient. Fumiyo a exécuté ces gestes en staccato et Michèle Anne lentement et legato, en suspension.²⁴⁹ » De plus, dans cette séquence, nous l'avons vu, l'usage de la répétition variée est très développé jusqu'à atteindre sept variations par section. La répétition s'enrichit des procédés de variation et de déphasage et inversement. L'attaque du mouvement se fait généralement sur le temps fort, le déploiement du mouvement se fait de manière plus étalée, laissant le corps terminer sa trajectoire, souvent dans un léger déséquilibre qui engendre le mouvement suivant. Ce sont les rythmes dans les pieds « qui martèlent les contretemps dans les pas de bourrée en tournant »²⁵⁰ et qui permettent de dilater le temps pour effectuer la suspension rythmique des bras et du haut du corps. Le cycle respiratoire se répète sans cesse, formant un flux moteur dans le mouvement. La respiration se réalise de la même manière en conviant de nouveaux muscles plus fortement que dans le deuxième mouvement. En effet, la différence se situe bien souvent dans la variation de l'amplitude et de la vitesse du volume respiratoire. La respiration suit le rythme musical et parfois le contredit, toutefois, elle ne cessera d'alterner entre des inspirations, expirations et phases apnéiques plus ou moins rapides, plus ou moins intenses. Le poids et les appuis changeants du premier mouvement au quatrième mouvement sont au service du fonctionnement de la respiration, ce qui provoque un travail respiratoire différent.

Pour finir, lors du quatrième et dernier mouvement, les danseuses dansent jusqu'à l'épuisement. La respiration s'essouffle aussi, permettant de créer une qualité corporelle différente, le relief du poids transparaît, « c'est la raison pour laquelle le spectacle a quelque

²⁴⁹ Anne Teresa De Keersmaecker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok*, *Op. Cit.*, p. 102.

²⁵⁰ Philippe Guisgand, « Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse : Rosas danst Rosas d'Anne Teresa de Keersmaecker », *Op. Cit.*

chose d'une lutte physique...²⁵¹ » Anne Teresa De Keersmaeker explique qu'il n'était pas prémédité de jouer sur un travail d'endurance et d'épuisement, ce travail n'est que « la conséquence d'une décision structurelle sur laquelle nous ne pouvions plus revenir.²⁵² »

La répétition fédère la structure dramaturgique, chorégraphique et musicale dans l'oeuvre *Rosas danst Rosas*. Tandis que la pièce *May B*, propose une structure chorégraphique qui joue avec les différents rythmes de la vie offrant par le geste quotidien répété, une étrangeté et une musicalisation des corps en mouvement qui luttent ; *Rosas danst Rosas* propose une relation profondément intime entre la musique et le mouvement.

C. Respiration, sons et mots

Au risque de me répéter, l'usage du principe de répétition constitue une forme rythmique qui fédère la structure chorégraphique chez les deux chorégraphes. L'utilisation de la respiration comme mur sonore dans le premier mouvement de *Rosas danst Rosas*, ou encore les sons et mots produits par les interprètes de *May B* vont faire l'objet de ce processus rythmique de répétition.

Comme nous avons pu déjà en parler, le premier mouvement de *Rosas danst Rosas* se déploie dans le silence, laissant le champ libre aux sons de la respiration et des bruits du corps contre le sol. En exerçant un bruit dans le vacarme, la chute arrière des quatre danseuses permet de donner toute la résonance au silence et à la respiration. Aucun cycle ne peut être décelé, si ce n'est la reprise, une seconde fois, de l'ensemble des mouvements qui se déploient dans une lenteur qui contraste avec la phase précédente attaquée. La phrase attaquée mobilise une inspiration brève et incomplète et des expirations de longue durée. Ce flux respiratoire devient sonore durant le mouvement et se répète inlassablement. En effet, c'est ce flux respiratoire qui fédère le rythme des gestes. Ce son respiratoire constitue le seul accompagnement audible, le seul repère de la danse. L'usage de ce son permet aux quatre danseuses d'effectuer les gestes à l'unisson. Par l'écoute, les corps, même dans une fausse immobilité, révèlent le devenir de la prochaine respiration et donc du prochain geste. Dominique Dupuy l'explique très bien dans ce que pour lui le souffle peut évoquer : « Dans l'allégeance au souffle, l'intranquille suggère le tranquille et le tranquille l'intranquille. Dans

²⁵¹ Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok, Op. Cit.*, p. 114.

²⁵² *Ibidem*.

un souffle, le mouvement va suggérer le repos et le repos le mouvement.²⁵³ » Et c'est ce que nous pouvons percevoir et sentir durant cette première séquence dans le silence : la suspension du mouvement suggère un retour plus vif du geste à sa posture initiale. C'est encore la respiration qui le permet. Elle demeure toujours présente même dans une pose qui tend à l'immobilité. De plus, le rythme respiratoire permet par l'alternance des formes attaquées et lentes en suspension, de faire retentir le bruit des appuis et du poids contre le sol. C'est tout un langage sonore et respiratoire qui permet par le phénomène de répétition l'émergence du mouvement. Bien que la musique soit très forte, la respiration reste audible durant le reste du spectacle.

Dans *May B*, bien que les corps chez Beckett tendent à l'immobilité, malgré un empêchement de la parole, ici ils dansent. Le spectacle débute par une première sous-partie qui donne à voir la naissance du geste de parler. Ce sont des hoquets, des cris inaudibles, des silences et des respirations chorégraphiées. Ils deviennent mouvements pour le travail du rythme. Ces corps sont empêchés, par les mots, par la parole extériorisée, mais il reste cette « volonté de se battre ».

Toute se résume en une phrase : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir²⁵⁴ », sont les quelques mots prononcés, échappés de ces corps dansants empêchés. Ces mots disent tout, expriment tout. Ils incarnent la répétition. Répétition du geste, répétition des mots, répétition du doute, de la souffrance et du temps. Ce temps qui passe que nous ne pouvons saisir, que nous ne pouvons dompter. Cette phrase extraite de *Fin de Partie*, pièce écrite par Beckett, constitue le rythme des quelques mots, râles, cris, pas et respirations prononcées. En effet, ils obéissent à ce rythme qui correspond aux syllabes de chaque mot présent avant la virgule. 'Fini' représente un tempo de deux noires car le mot comporte deux syllabes et ainsi de suite, ce qui correspond « à une rythmique (2, 3, 4, 7). Ces derniers proviennent du ventre, du nez, de la gorge : halètements, puis sons articulés jusqu'à la profération.²⁵⁵ »

Ce rapport à la parole inspiré des figures beckettiennes est très présent dans *May B*. On décèle cette importance du son exacerbé, mis en relief par les interprètes comme le son des pas sur le sol, ou encore quand il.elle.s exécutent des gestes pour piquer quelque chose chez l'autre. Pendant le Lied de Schubert, ce geste est répété plusieurs fois aussi. Le monde sonore est issu des corps en mouvement des danseur.se.s. Ainsi les danseur.se.s parlent,

²⁵³ Dominique Dupuy, « Danse, théâtre, le souffle musagète. Pour Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx », *Op. Cit.*, p. 31.

²⁵⁴ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions de minuit, 1957, p. 13.

²⁵⁵ Philippe Guisgand, « Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse : *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaecker », *Op. Cit.*

fredonnent, traînent des pieds, claquent sur leur cuisse afin de créer leur propre monde sonore. La respiration, les bribes de mots et bégaiements émis suivent le même rythme. Deleuze disait « par analogie à la parole : « les personnages parlent comme ils marchent ou trébuchent. »²⁵⁶ »

En effet, ces mots inaudibles scandés et répétés dans le rythme précédemment mentionné, prennent l'apparence de bégaiements et de halètements. Les bégaiements deviennent audibles par le même fonctionnement que la voix, c'est-à-dire que « la voix se produit sur le temps expiratoire (expiration de volume courant, de V.R.I. ou de V.R.E.).²⁵⁷ » C'est l'air expiré qui entre en vibration au niveau des cordes vocales qui permet la production du premier son vocal. Le nez permet, à son tour, de faire résonner et articuler les mots et la parole. Lors de l'émergence de la voix, le diaphragme est aussi stimulé comme l'ensemble des muscles du thorax et du bassin mais à des degrés divers. Puis, le halètement, sorte de respiration rapide et saccadée, est très utilisé par les interprètes dans un rythme effréné et répétitif. Pour produire ce halètement, la fréquence des respirations est augmentée par de petits volumes d'air, le temps d'apnée diminue voire disparaît, « en particulier le temps d'apnée post-expiratoire.²⁵⁸ » Lors du carnaval de Binche, le halètement accompagne souvent l'acte sexuel (ici, la masturbation) par une succession d'inspiration accentuée. La reprise d'air est alors plus rapide et peut provoquer une sur-oxygénation car l'apnée est réduite, voire supprimée. Puis le rire, utilisé par les interprètes, est guidé par une mise en vibration des cordes vocales, c'est-à-dire que « l'air sort sous pression, avec un son vocal »²⁵⁹ et l'interruption rapide et rythmique de cette sortie d'air permet au rire de se produire. Les interprètes utilisent aussi la respiration abdominale et la secousse des épaules pour accompagner le rire exécuté à répétition. Par la variation des fréquences, volumes et vitesses du cycle *inspir/expir*, la répétition de ce cycle inspiratoire permet de créer le rythme cyclique des mots, des bégaiements, des rires et des halètements (déjà répétitifs dans leur essence). L'utilisation de ces différents fragments de son et de mots nous ramène aux pièces de Beckett où « les mots ne désignent plus rien.²⁶⁰ » mais peuvent peut-être à nouveau faire image à travers la répétition de ces sons révélant l'empêchement de la parole et la douleur des mots.

²⁵⁶ Sophie Charlin, « L'influence de la danse moderne et contemporaine dans Quad de Beckett », *Op. Cit.*, p. 60.

²⁵⁷ Blandine Calais-Germain, *Respiration anatomie respiratoire*, *Op. Cit.*, p. 155.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 156.

²⁶⁰ Robert Kopp, « Le théâtre de Samuel Beckett, esthétique de la pénurie », juin 2017, [en ligne], Consulté le 28 Août 2021, <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/theatre-de-samuel-beckett-esthetique-de-penurie/>.

En guise de conclusion, nous pouvons prétendre que la musique, par son rythme et l'intensité qui s'en dégage, fait varier le rythme respiratoire et cardiaque dans le corps. Ainsi, le mur sonore, qu'il prenne la sonorité d'une musique, de la respiration exacerbée, de sons produits ou du silence, permet de guider et construire le rythme corporel et gestuel sur lequel s'appuient les danseur.se.s. Quand la respiration constitue le seul mur sonore pour les interprètes, elle leur permet de jouer sur la synchronie dans les deux pièces. Dans *Rosas danst Rosas*, la respiration leur permet, par l'alternance d'*inspir/expir*, de faire varier non seulement leur corporéité et la qualité des mouvements mais aussi de jouer sur les variations et déphasages, déjà présents dans la musique. Puis, la qualité du mouvement se forme à travers le poids, le tonus musculaire et leur rapport à la gravité. C'est pourquoi ces facteurs ont participé, à travers le mur sonore, à construire une corporéité spécifique chez le.a danseur.se. Par exemple, dans *May B*, l'interprète réalise des cycles respiratoires plus courts et rapides pour trouver ce vieillissement dans le corps et dans la marche. Le halètement en est un très bon exemple quand il.elle.s essayent d'émettre quelques mots, rien n'est audible. Il reste alors le rythme. Le phénomène de répétition constitue une base rythmique et symbolique dans les deux chorégraphies. C'est l'organisation rythmique qui permet en partie, par l'usage de la répétition présent dans les deux œuvres chorégraphiques, de musicaliser le corps dansant à travers les gestes quotidiens. Par le caractère expressif de ces gestes, l'une chorégraphie ces gestes quotidiens à travers des phrases attaquées, puis lentes, en suspension, qui se caractérisent toujours par la présence du souffle jusqu'à l'épuisement. L'autre, le geste quotidien évoque, par la répétition, l'impossibilité de parler et la souffrance de l'humain. Le phénomène de répétition « tiendra à la construction-déconstruction inépuisable du geste expressif, à sa réitération comme « rythme pulsant », et même à sa compulsion répétitive.²⁶¹ » Il constitue le rythme fondateur et moteur de tout mouvement jusqu'aux prémices de la parole. C'est le cas des mots scandés, des râles et halètements sonorisés. La présence de la respiration est cruciale parmi ces sons vocaux. Le nez, la bouche, le volume d'air, suppression de la phase apnéique participent, tou.te.s, à émettre ces quelques sons. Finalement, la répétition devient un moyen d'organiser la partition de la respiration dans la construction et l'émergence du geste dansé.

C'est le principe de répétition qui fédère le rythme, la musique, le mouvement et la respiration. En effet, la répétition est inhérente au cycle respiratoire c'est-à-dire qu'elle se

²⁶¹ Jean-Paul Manganaro, « Allusions au temps », *Théâtre/Public*, n°226, Montreuil, Editions Théâtrales, 2017, p. 9.

répète inlassablement pour animer le corps humain quelle que soit son activité. Le principe de répétition devient le lien qui unit ces différents éléments dans ces deux chorégraphies. Dans *May B*, la répétition est ce qui donne la vie à ces corps enrayés où la souffrance et la douleur sont toujours présentes. Finalement, c'est la répétition qui les fait avancer, évoluer dans l'espace et le temps. Bien qu'une étrangeté se révèle dans ces corps, les interprètes, grâce à la répétition des motifs musicaux et des gestes quotidiens, s'animent, frénétiquement peut-être, mais il.elle.s sont vivant.e.s. La répétition montre par les bribes de sons scandés qu'il.elle.s essayent malgré tout. Où tout disparaît de plus en plus laissant un plateau vide, Maguy Marin avait quand même ce désir de laisser de l'espoir.

Dans *Rosas danst Rosas*, la répétition, à travers les motifs musicaux et les gestes répétitifs, permet d'offrir une possibilité de variations dans le mouvement et l'épuisement. Cette possibilité nous ramène d'une certaine manière à l'organicité et à la vie. Avec une première séquence dansée dans le rythme incessant des cycles respiratoires, puis la dernière, qui nous offre une danse où le souffle est étouffé par la musique très forte, la répétition nous permet de ressentir l'épuisement jusque dans notre corps. Et c'est ce travail autour de l'épuisement qui nous permet de parler d'une danse « performative ».

À travers le principe de répétition qui unit tous les rythmes fondateurs du geste dansé dans ces pièces, la troisième partie se concentrera sur l'émotion. En effet, la respiration, principe vital qui anime notre corps, est peut-être aussi l'endroit, la clé de voûte où se construit les émotions dans ces pièces. Dans un premier temps, nous aborderons de manière plus philosophique le rapport entre corps, vie et mort. Puis, nous analyserons dans les deux pièces quel est le tracé qui prédomine dans la construction émotionnelle, pour ensuite terminer sur la relation rythme-émotion.

Troisième partie

Entre rythme, mouvement et respiration, l'émotion naît

Nous venons de comprendre que la répétition constitue le principe même de l'organisation des partitions de tous les rythmes dans ces deux pièces chorégraphiques. Si la respiration incarne déjà en elle-même le principe de répétition, en quoi permet-elle l'émergence et la naissance de l'émotion ? Peut-être que l'organisation ou le sens dans lequel l'émotion émerge dépend de la respiration mais en est-elle l'origine ? La respiration anime notre corps, et comme nous l'avons vu, la répétition aussi. Elle lui donne vie. Si la répétition organise la partition respiratoire dans ces deux pièces, sans respiration, il n'y a pas de répétition, et inversement. Alors peut-être que c'est la respiration qui l'anime et se transmet dans le corps dansant ? Si elle a le pouvoir de rendre vivant un organisme, la respiration constitue-t-elle un principe de vie ?

Pour rappel, le terme émotion vient du latin *emovere* qui signifie « mettre en mouvement », le terme motion est d'ailleurs présent dans le mot émotion. Ainsi, au même titre que la respiration, l'émotion incarne cette essence du mouvement et de circulation.

Toutes ces questions émergent face au lien étroit qui existe entre rythme, respiration, corps et émotion. Il s'agit de poursuivre ces réflexions autour de la relation motion et émotion, car c'est bien elle dont il s'agit et qui me taraude l'esprit. En effet, le doute et les hésitations persistent dans ma tête et mon cheminement : comment vais-je poursuivre et tâcher d'élaborer une réponse si tenté soit-il qu'il en existe véritablement une ? Dans un premier temps, c'est l'apport philosophique qui m'a semblé nécessaire pour continuer de vivre et revivre ces questionnements, qui on le sait, demeureront toujours infinis.

Ainsi, ce sont ces articulations qui me poussent à me questionner sur le principe de vie en particulier le courant philosophique : le vitalisme. Le vitalisme, en passant par les philosophes Nietzsche, Spinoza et Deleuze, la pensée d'Henri Bergson nous aidera à comprendre le principe de vie qui anime un être. Tout comme les notions de *pneuma* et de *chair*, le théoricien, acteur et essayiste Antonin Artaud soulignera le lien entre le souffle qu'est la vie et l'émotion chez l'interprète. Puis, je ne peux que remercier infiniment le travail réalisé par Lyzaïg Le Clec'h dans son mémoire *Danse et Vieillessement : la voie du souffle*, sans lequel le lien entre souffle et geste dansé, vie et mort aurait manqué cruellement dans cette réflexion. Pour finir, la thèse de Fanny Fournié m'a aussi été d'une grande aide dans la compréhension de la fabrique des émotions dans ces deux pièces chorégraphiques.

Ainsi, nous nous accorderons à montrer que le souffle et la respiration constituent à la fois un principe vital et le signe du vivant. Si sans souffle, personne ne peut vivre, sans émotion aussi puisque c'est parce qu'on respire que les émotions naissent et nous traversent. On s'accordera à garder tout au long de cette partie le lien entre motion et émotion pour déterminer la relation entre le souffle, le rythme, le mouvement et l'émotion. Dans le processus de travail

de ces pièces chorégraphiques, nous chercherons ainsi à déceler et comprendre quelle est l'organisation dans le processus chorégraphique pour que l'émotion survienne. En conclusion, la notion de rythme viendra achever cette réflexion par la pensée d'Émile Jaques-Dalcroze et d'Henri Meschonnic, car c'est le rythme dans le corps respirant dont il est question.

Je me permets de préciser que c'est seulement dans la conclusion finale de ce mémoire que nous passerons de l'autre côté du plateau pour aborder succinctement la réception et la transmission des émotions chez le.a spectateur.rice. Qu'est-ce qui permet aux spectateur.rice.s d'éprouver une émotion ? Y a-t-il d'autres éléments ou phénomènes mis en jeu pour la ressentir ?

VII. Le souffle, le signe du vivant

A. Le corps vivant

1. *Pneuma, ch'i oriental*

Tout d'abord, la pensée du souffle n'a pas toujours été présente dans la culture occidentale. En premier lieu, c'est en Asie que cette pensée naît, notamment en Chine ou encore au Japon²⁶², puis durant l'Antiquité pendant la civilisation gréco-romaine. Dans la culture occidentale, il paraît que c'est l'aspect invisible du souffle qui explique durant de nombreuses années pourquoi les pratiques ne se sont pas concentrées sur l'étude du souffle.

« Le souffle, figuré par un pictogramme évoquant la vapeur d'eau émanant du riz en ébullition, se dit *chi* en chinois et *ki* en japonais. C'est un mot qui n'appartient pas à l'une des familles des éléments mais s'inscrit dans l'univers de l'air, de la respiration et de l'énergie...²⁶³ » Comme nous avons pu le voir en introduction, *ch'i* en chinois, *ki* en japonais, *prâna* en Inde, *ruah* en hébreux, *spiritus* et *anima* en latin ou encore *pneuma* en grec²⁶⁴ etc... tous ces termes se réfèrent à la fois au souffle et à l'énergie qui traversent et ébranlent le corps. Une fois de plus, la circulation est au centre.

Nous allons nous concentrer plus précisément sur les termes *ch'i* et *pneuma*. Le *pneuma* est une notion reprise par la civilisation gréco-romaine en attribuant le *pneuma* à l'« air » et au

²⁶² François Laplantine, *Penser le sensible*, Paris, Pocket, 2018, p. 31.

²⁶³ *Ibid.*, p. 33.

²⁶⁴ *Du pneuma au cœur*, [en ligne], Consulté le 12 janvier 2022, https://www.editions-ellipses.fr/PDF/9782729854379_extrait.pdf, p. 17.

« souffle de vie »²⁶⁵. Le souffle de vie se dit également souffle vital, et l'on peut préciser que sans ce souffle, la vie n'est pas, n'existe pas : « Ce souffle vital, cette respiration du Monde, d'essence cosmique et divine, engendre, en circulant entre les deux univers, la vie elle-même.²⁶⁶ » Le *pneuma* représente non seulement ce souffle qui donne la vie mais aussi un flux, une énergie qui circule dans le monde du vivant. Il s'agit de comprendre que la respiration et le souffle incarnent l'origine de la vie. Antonin Artaud insistait même en disant que « le souffle rallume la vie, il l'embrase dans sa substance.²⁶⁷ » Le souffle deviendrait palpable. Par analogie aux quatre éléments, le souffle représente le vent à l'intérieur du corps et l'air à l'extérieur du corps. Il s'agit de comprendre ici que l'air est présent partout entre la terre et le ciel, nous le respirons pour pouvoir nous mouvoir, manger, dormir et toutes autres activités. Une fois respiré, cet air devient « vent », c'est « ce *pneuma* qui pénètre tout, entre dans les poumons, fait battre le cœur, penser le cerveau et bouger les membres...²⁶⁸ »

De plus, comme nous avons pu le découvrir, l'équivalent du terme *pneuma* en latin se dit *anima*, *anima* qui laisse entrevoir le mot esprit. L'âme serait elle aussi considérée comme une source vitale ou encore une *force vitale*²⁶⁹. Durant plusieurs millénaires, elle était réputée comme l'unique cause de la vie. L'âme serait définie par cette « frontière entre matière morte et vivante.²⁷⁰ » Une fois la mort advient, l'âme est ce qui reste, elle demeure dans un espace infiniment plus grand. Elle est donc immortelle. Selon les croyances de chacun.e, l'âme est ce qui constitue la vie et donne vie à un être humain. Elle vivifie et « a le pouvoir de communiquer la vie. D'où sa désignation par l'analogie du souffle respiratoire.²⁷¹ »

Si le souffle est le signe de la vie et insuffle la vie, l'âme et l'esprit aussi, ils la rendent humaine et animale. En effet, la végétation comme les plantes, les arbres seraient pourvus d'un souffle mais n'auraient pas d'âme. Ce qui fait de l'homme un humain serait d'après Spinoza l'« union d'une âme et d'un corps.²⁷² » Cette âme et ce corps sont vivifiés par les souffles qui les traversent. Et c'est à l'intérieur du corps, que le corps prend vie et donne vie à la chair qui constitue le corps humain. C'est grâce à ce *pneuma* que l'être humain respire et ressent des émotions qui le parcourent. Le souffle est le signe du vivant et c'est parce qu'il est le signe du

²⁶⁵ « Pneuma », [en ligne], Consulté le 10 janvier 2022, <https://boowiki.info/art/concepts-et-principes-philosophiques/pneuma.html>.

²⁶⁶ *Du pneuma au cœur*, *Op. Cit.*, p. 17.

²⁶⁷ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 204.

²⁶⁸ *Du pneuma au cœur*, *Op. Cit.*, p. 17.

²⁶⁹ Jean-François Lavigne, « Chair, corps, esprit », Noesis, En ligne, n°12, mis en ligne le 28 décembre 2008, consulté le 5 février 2022, <https://journals.openedition.org/noesis/1293?lang=en>.

²⁷⁰ *Du pneuma au cœur*, *Op. Cit.*, p. 18.

²⁷¹ Jean-François Lavigne, « Chair, corps, esprit », Noesis, *Op. Cit.*

²⁷² Lamine Hamlaoui, « Corps et esprit : l'identité humaine selon Spinoza », *Astérior*, n°3, 2005, [en ligne], Consulté le 10 mai 2022, <https://journals.openedition.org/asterion/325>.

vivant que l'émotion est, et peut naître de la respiration car elle vient de la vie. Ainsi, si le souffle anime un corps jusqu'à l'émotion, c'est grâce à la relation entre le corps et l'Esprit qui explique notre capacité à se mouvoir et s'émouvoir. Dans les arts vivants, Artaud parle « d'athlétisme de l'âme »²⁷³ ce qui animerait un.e interprète.

2. La chair

Le terme *chair* correspond à la composante organique de notre corps, c'est pourquoi, comme le *pneuma*, son importance est cruciale dans la compréhension d'un corps vivant.

Chair est un terme qui vient du latin *carnem* ou encore en grec *sarx* qui signifie « un corps vivant.²⁷⁴ » En effet, la chair constitue la matière du corps animal et donc humain, une distinction est faite entre la chair et le corps où « Chair et corps s'opposent comme le sentir et le non-sentir »²⁷⁵, la chair constituera la matière « intérieure » de notre corps et constitue un élément essentiel de ce dernier. Si l'on fait une distinction, c'est qu'on peut aussi parler d'un corps sans chair donc un corps qui, *a priori*, ne peut n'y sentir et ressentir, par exemple une pierre, une branche, du sable etc...

À noter que la réflexion sur la notion de *chair* qui est abordée, découle en partie de la pensée chrétienne de la vie. D'après le texte de saint Paul²⁷⁶, non seulement il fait une distinction entre la chair pour distinguer la matière dont sont constitués les êtres vivants tels que « les animaux, les poissons, les oiseaux et les hommes »²⁷⁷ mais il différencie aussi les chairs dites « vivantes » des corps des plantes comme « des corps célestes (par exemple le soleil, la lune, les étoiles...).²⁷⁸ » Bien que la plante soit considérée comme vivante elle est désignée par le terme corps. Ceci permet de comprendre que la matière organique et donc la vie organique ne suffit pas à opposer les termes chair et corps. La distinction demeure plutôt dans « le rapport à soi du vivant considéré »²⁷⁹ c'est-à-dire l'emploi du terme chair suffirait à expliquer simplement la présence de la vie « à condition qu'elle soit envisagée *du point de vue*

²⁷³ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *Op. Cit.*, p. 210.

²⁷⁴ Jean-François Lavigne, « Chair, corps, esprit », *Noesis*, *Op. Cit.*

²⁷⁵ Michel Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 8, in Jean-François Lavigne, « Chair, corps, esprit », *Noesis*, *Op. Cit.*

²⁷⁶ Saint Paul, juif et citoyen romain, est une figure du christianisme et participe à la diffusion du christianisme en dehors des cercles judéo-chrétiens et juifs. Il se considère comme un apôtre bien qu'il ne fasse pas partie des douze apôtres. Durant ses voyages, il a écrit de nombreuses lettres que l'on nomme épîtres. Il joua un grand rôle dans la propagation du message chrétien.

²⁷⁷ Jean-François Lavigne, « Chair, corps, esprit », *Noesis*, *Op. Cit.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

même du vivant qui l'éprouve : comme vie *animale* – non pas seulement biologique – c'est-à-dire comme vie *éprouvée* par le vivant, comme vie dans la *sensation de soi*.²⁸⁰ »

Comme le souligne le philosophe Michel Henry, la chair désigne alors notre corps, celui qui est vivant et « vécu »²⁸¹ c'est-à-dire qui a la capacité de ressentir et se sentir soi-même, de s'éprouver :

Car notre chair n'est rien d'autre que *cela qui, s'éprouvant, se souffrant, se subissant et se supportant soi-même et ainsi jouissant de soi selon des impressions toujours renaissantes*, se trouve, pour cette raison, susceptible de sentir le *corps* qui lui est extérieur, de le toucher aussi bien que d'être touché par lui²⁸².

Cette enveloppe qu'est le corps constitue une frontière entre l'intérieur et l'extérieur, le sentir soi-même et la perception de son environnement. Ainsi, elle permet d'être touché par son propre corps et les corps qui lui sont « étrangers ». Ici, nous pouvons lier cet échange entre ces corps aux émotions par lesquelles le corps « organique » peut être touché par les autres corps qui l'entourent. Déjà, une circulation, une rencontre s'opère et devient inévitable.

Saint Paul distingue ainsi l'homme extérieur de l'homme intérieur qui serait caractérisé par le lieu de l'esprit, le *pneuma*, et le cœur (*kardia* en grec). La matière organique qui constitue le corps permet la vie et nous ramène à l'existence et à la manifestation de la vie. Et si on parle de vie, la mort en fait partie. C'est pourquoi l'homme « extérieur » constituerait le corps comme chair extérieure qui serait caractérisée par une usure par le temps et dans le temps c'est-à-dire « la dimension corporelle — charnelle — de l'homme qui donne prise au devenir, au vieillissement... »²⁸³ Une approche externe du corps peut alors aussi se dire « chair ». L'homme intérieur correspondrait à l'esprit et à l'âme et ne cesserait de se renouveler, là où l'homme extérieur subirait les aléas du temps jusqu'à atteindre une limite, la mort. Comme nous l'avons vu précédemment, l'âme serait ce qui demeure dans le temps, présent dans un certain infini non mesurable à l'échelle humaine. D'ailleurs, contrairement à la pensée de saint Paul, Artaud nous révèle que la chair serait la rencontre entre le corps et l'esprit : « Une métaphysique de la chair, déterminant l'être comme vie, l'esprit comme corps propre, pensée non séparée, esprit « obscur » (car « l'Esprit clair appartient à la matière »).²⁸⁴ » Bien qu'il distingue le corps organique du corps sans organes (CsO), le CsO serait une manière de dépasser la simple

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Michel Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 8, in Jean-François Lavigne, « Chair, corps, esprit », *Noesis, Op. Cit.*

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 267.

condition du corps afin de dépasser la réalité de la chair par « le corps-pensée » et « corps mental »²⁸⁵ : « le CsO est tout ce qui tend à devenir corps, à faire corps et à prendre corps au-delà du corps...²⁸⁶ », et en cela il permettrait de considérer le corps comme corps énergétique. Ainsi, ne serait-ce pas ce souffle véhiculé par le *pneuma* au corps qui permettrait non seulement d'insuffler une énergie mais aussi la vie au corps ? Finalement, « c'est l'esprit (*pneuma*) qui vivifie la chair (*sarx*)...²⁸⁷ » C'est le *pneuma* qui donnerait la vie à la chair, la chair, seule, ne possède pas le pouvoir d'insuffler la vie, c'est elle, par l'esprit, qui devient vivante, alors elle reçoit « ce pouvoir de l'esprit.²⁸⁸ » Enfin, si la chair et le corps prennent vie par le *pneuma* qui le traverse, ils peuvent alors ressentir des émotions que l'être humain peut vivre et par lesquelles il.elle peut être traversé.e et ébranlé.e : « Ainsi, la pensée n'est qu'une mise en acte relevant de l'action, qui elle-même résulte de l'émotion, de ce qui fait que le corps éprouve. Or, le cerveau exprime ce que le corps éprouve. Nos actions ne peuvent se dérouler que si elles émanent d'un fond affectif, qui est l'expression de la chair.²⁸⁹ »

B. Le vitalisme, un « principe » de vie

Le vitalisme est un courant philosophique né à la fin du XIX^e siècle. Ce courant de pensée naît en réaction à la pensée mécaniste du vivant souvent réduite aux lois physico-chimiques²⁹⁰ proposée par Descartes²⁹¹ et Galilée²⁹² où « toute frontière entre le vivant et le non vivant »²⁹³ disparaît.

²⁸⁵ Lyzaïg Le Clec'h, *Danse et Vieillessement : la voie du souffle*, mémoire de master 2 recherche en études théâtrales, parcours « Théâtre et autres arts », dirigé par Cécile Schenck, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2020-2021, p. 101.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ Jean-François Lavigne, « Chair, corps, esprit », *Noesis, Op. Cit.*

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Fanny Fournié, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B, Op. Cit.*, p. 53.

²⁹⁰ La physico-chimie est une discipline complémentaire entre la chimie et la physique. Cette branche étudie en particulier la nature physique de la chimie.

²⁹¹ René Descartes est un mathématicien, physicien et philosophe français du XVI^e-XVII^e Siècle. AU XVII^e Siècle, Descartes aborde et présente l'organisme humain comme une machine en cherchant à théoriser le vivant par la physique et les mathématiques.

²⁹² Galilée est un mathématicien, physicien et astronome italien du XVI^e-XVII^e Siècle. Galilée est souvent connu pour avoir démontré que la Terre tournait bien autour du Soleil, il confirme alors que le Terre ne constitue pas l'axe central autour duquel tournent d'autres astres, la théorie de l'héliocentrisme émerge alors.

²⁹³ Michel Morange, « Un retour du vitalisme ? », *Histoire de la recherche contemporaine*, Tome II, n°2, 2013, p. 150-155, [en ligne], consulté le 1 mai, <https://journals.openedition.org/hrc/316>.

Plusieurs manières d'envisager le vitalisme naissent en réaction au mécanisme,²⁹⁴ c'est pourquoi il est difficile de donner une seule et même interprétation du vitalisme, souvent perçu comme péjoratif à ses débuts. La notion de vitalisme prend un certain envol en particulier en France vers le XVIII^e et XIX^e Siècle avec Théophile de Bordeu et Paul Joseph Barthez de l'École médicale de Montpellier²⁹⁵.

Étant donné la difficulté de donner une définition du vitalisme, l'étude se portera plus précisément sur la pensée d'Henri Bergson²⁹⁶. « Le vitalisme est situé par Bergson à l'intérieur du finalisme²⁹⁷, et il est considéré comme une position pratiquement intenable, du fait de l'absence d'une individualité « absolument tranchée » de la nature.²⁹⁸ » Le vitalisme repose sur le postulat que le vivant possède ses propres lois et propriétés. La vie relève d'un certain mystère, le vitalisme prétend alors qu'on ne peut pas chercher à tout expliquer et/ou justifier par des lois physico-chimiques. Cette vie qui nous anime, comment peut-elle alors s'organiser ou tout simplement exister ?

La vitalité est l'essence-même de la vie c'est-à-dire l'énergie qui anime les êtres vivants : elle correspond alors à « une affirmation de soi et de la puissance de vie en soi.²⁹⁹ » Elle pourrait être définie par ce qui s'oppose à la mort : « La vie est l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort »³⁰⁰, elle est ce qui maintient en vie. Ainsi, la vitalité désigne les caractéristiques propres à la vie d'un point de vue physique et intellectuel et à tous les niveaux, c'est-à-dire physiologique, mental et énergétique. Elle représente l'ensemble des caractères par lesquels la vie se manifeste en nous : l'homme, mais aussi les animaux, les plantes, les arbres

²⁹⁴ L'essor du mécanisme a eu lieu au XVII^e Siècle. Le mécanisme est une philosophie qui considère comme Descartes, que pour comprendre l'être vivant, il doit être considéré comme une machine. Cette théorie servant à expliquer scientifiquement le vivant. Le terme mécaniste abouti à une pensée matérialiste où une relation entre les différents sujets ne serait que basée sur le lien cause à effet.

²⁹⁵ Marie-Christine Maurel, *Vitalisme*, en ligne, consulté le 15 mai 2022, https://www.universalis.fr/encyclopedie/vitalisme/#c_2.

²⁹⁶ Henri Bergson est un philosophe français fervent défenseur du vitalisme. Il travaille beaucoup autour de la nature de la vie. Il a écrit une thèse *L'Essai sur les données immédiates de la conscience*, et des ouvrages tels que *Matière et mémoire*, *L'Évolution créatrice* et *Les Deux sources de la morale et de la religion*.

²⁹⁷ Le finalisme est une doctrine concernant les personnes qui « attribuent à la nature ou à Dieu les raisons d'une volonté créatrice et adaptative qui permettrait d'expliquer les multiples perfections du monde vivant sans recourir à une pure explication causale, darwinienne ou autre. ». Le finalisme correspond également à la pensée philosophique qui expliquerait que toutes existences « existent » dans un but et une raison donc une fin qui permet de donner un sens à l'existence de toutes choses. *in*, consulté le 26 mai 2022, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/finalisme/33794>.

²⁹⁸ Olivier Perru, *Le vitalisme bergsonien dans L'Évolution créatrice*, Repenser le vitalisme, PUF, Paris, p. 10, [en ligne], https://www.researchgate.net/publication/235671947_Le_vitalisme_bergsonien_dans_l%27evolution_creatrice_Repenser_le_vitalisme_PUF_Paris_p_167-179, p. 3.

²⁹⁹ Éric Hamraoui, « La vitalité, la vie et le travail », *Perspectives interdisciplinaires sur le travail et la santé*, n°16, 2014, [en ligne], Consulté le 26 mai 2022, <https://journals.openedition.org/pistes/3547#tocto2n14>.

³⁰⁰ *Ibid.*

etc... Comme nous avons pu le voir précédemment, Bergson souligne l'importance cruciale qu'une existence a car elle restera toujours liée aux autres. Pour reprendre ses mots, ce ne sont pas des « individualités » « tranchées de la nature », mais des relations possibles et interdépendantes entre les animaux et leur environnement qui provoquent la vie et la sustente. Il y a alors « échange » entre ces « individualités ». Bergson place le vitalisme au sein du finalisme. En effet, le principe serait qu'une existence en expliquerait une autre : par exemple, si l'arbre existe c'est parce que sans sa présence, les animaux ne pourraient pas se maintenir en vie et inversement.

Le monde du vivant est complexe et le vitalisme accorde cette complexité à un principe de vie, qui, selon Bergson, se nomme « élan vital »³⁰¹. Et c'est par cet élan vital qu'il expliquerait l'évolution du vivant :

L'élan vital n'est ni unité, ni multiplicité pure, et si la matière à laquelle il se communique le met en demeure d'opter pour l'une des deux, son option ne sera jamais définitive, il sautera indéfiniment de l'une à l'autre. L'évolution de la vie dans la double direction de l'individualité et de l'association n'a donc rien d'accidentel. Elle tient à l'essence même de la vie³⁰².

Les propriétés de l'élan vital correspondent à ce doublon individualité-association dans le temps. La durée et le temps sont des marqueurs essentiels pour comprendre le principe de vie. Les transformations sont continues au cours du temps et la notion de continuité est inhérente à la vie, « l'élan vital, finalement connexe à la durée.³⁰³ » Il s'agit de laisser cet espace « à la nature dynamique du vivant, et aux processus d'auto-organisation. »³⁰⁴, où c'est par le duo individualité-association que les êtres et organismes vivants ne sont pas des « individus » isolés, par conséquent, ils sont ouverts, ils échangent en permanence « de matière et d'énergie avec leur environnement.³⁰⁵ » C'est cette condition qui leur permet une plus grande adaptabilité dans le temps.

Si l'élan vital constitue un principe de vie, il nous ramène également à « un principe spirituel » plus propre à l'homme. Ce « principe spirituel » que Georg Ernst Stahl³⁰⁶ croit, désigne l'âme et l'esprit. L'âme serait l'élément réunificateur des différents éléments hétérogènes d'un organisme. C'est l'âme qui anime le corps et fournit une force vitale à l'être

³⁰¹ Michel Morange, « Un retour du vitalisme ? », *Histoire de la recherche contemporaine, Op. Cit.*

³⁰² Olivier Perru, *Le vitalisme bergsonien dans L'Évolution créatrice, Op. Cit.*, p. 10.

³⁰³ *Ibid.*, p. 11.

³⁰⁴ Michel Morange, « Un retour du vitalisme ? », *Histoire de la recherche contemporaine, Op. Cit.*

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ Médecin et chimiste allemand, Georg Ernst Stahl développe, en réaction au mécanisme, l'animisme. L'animisme est la croyance en une force vital correspondant à l'Esprit qui anime les êtres vivants et non-vivants. La pensée vitaliste s'est inspirée de l'animisme.

vivant. La pensée vitaliste correspondrait à une certaine métaphysique de la vie où les échanges entre un être vivant – car nous parlons avant tout de l’humain – et son environnement, ainsi que l’élan vital qui le traverserait, permettent, mêlée à l’âme, d’éprouver et de se sentir vivant à travers des sensibilités diverses qui sont propres à chaque être.

C. Entre vie et mort, le choix de la respiration chez le corps de danseur.se.s plus âgé.e.s³⁰⁷

C’est l’esprit qui rend la flamme aux cendres...On ne vit point, à moins de renouveler continuellement sa vie.³⁰⁸

André Suarès

Longtemps, la retraite des danseur.se.s professionnel.le.s fut établie tôt dans la carrière et dans la vie du.de la danseur.se. Souvent, la carrière s’arrête car le corps serait « trop » fatigué ou souffrant à cause de blessures. On peut faire le choix de mettre fin à sa carrière par envie ou par suite d’un accident, cependant, et en particulier en danse classique, plus le.la danseur.se s’approche de la quarantaine³⁰⁹ plus la retraite devient une réalité. Et plus largement, ce ne sont pas seulement les institutions comme l’Opéra de Paris, c’est toute la société qui véhicule cette vision de la jeunesse comme « parfaite » face au vieillissement trop souvent déprécié, pas du tout valorisé. C’est finalement un idéal et une virtuosité présents dans la jeunesse qu’on oppose à « l’impuissance » de la vieillesse.

La danse contemporaine laisse place, *a priori* à une plus grande ouverture que la danse classique. « Pourtant, la hantise de l’âge reste présente³¹⁰. » : Mise à part la fatigue musculaire et articulaire, la quarantaine reste dans les têtes un cap à passer. La vieillesse fait peur, en partie parce qu’elle nous rapproche de la mort. Dominique Dupuy aborde cette difficulté qu’est de

³⁰⁷ Cette sous-partie est dans sa globalité écrite à partir du mémoire *Danse et Vieillesse : la voie du souffle* de Lyzaïg Le Clec’h. C’est pourquoi je la remercie infiniment pour son apport crucial ! De plus, les artistes et leurs créations cité.e.s et raconté.e.s dans cette partie sont issus du travail de recherche de Lyzaïg Le Clec’h et restent le fruit de son travail. Cependant, aborder certain.e.s artistes était essentiel pour évoquer le lien entre danse, vie et mort.

³⁰⁸ André Suarès in Dominique Dupuy, *La Sagesse du danseur*, Paris, Éditions J.C. Béhar, 2011, p. 71.

³⁰⁹ En particulier à l’Opéra de Paris, l’âge de la retraite est de 42 ans, cependant, quand le.a danseur.se s’est consacré.e depuis son plus jeune âge à la danse, qu’il.elle a tout sacrifié, cet arrêt peut être très brutal pour la personne en question.

³¹⁰ Lyzaïg Le Clec’h, *Danse et Vieillesse : la voie du souffle*, mémoire de master 2 recherche en études théâtrales, parcours « Théâtre et autres arts », dirigé par Cécile Schenck, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2020-2021, p. 38.

continuer de danser tout en cohabitant avec un corps, celui du présent qui ne peut plus réaliser de prouesses musculaires, physiques. Pourtant, il souligne l'importance que de continuer à danser : « Ce n'est pas la perte des mouvements qui génère et accentue le vieillissement, c'est l'arrêt du mouvement lui-même.³¹¹ » C'est ainsi que pour pouvoir continuer et rester en mouvement, il faut « apprendre à cohabiter avec la mort pour l'intégrer chaque jour à la vie comme une parcelle de nourriture.³¹² » On retrouve ici le couple vie/mort présent également dans l'élan vital dont parlait Bergson, car c'est cet élan qui offre une force créatrice chez l'homme permettant de se renouveler sans cesse dans le temps, à l'infini. Finalement, « le corps âgé du danseur met « chacun au défi d'intégrer sa mort [...] à sa vie ». ³¹³ »

Si le souffle est inhérent à la vie, nombreux.se.s sont les danseur.se.s qui ont choisi cette voie pour rester en mouvement face à la vieillesse. Tout d'abord, nous avons vu que le *pneuma* correspond à la fois au souffle qui traverse l'être et l'âme, et l'âme qui insuffle cette force vitale à l'être vivant. Le souffle est ce qui donne vie à un corps, il constitue une énergie et un flux qui le traverse et le rend vivant. C'est le cas du danseur japonais de bûto Kazuo Ohno, alors âgé de quatre-vingt-onze ans quand Dominique Dupuy raconte l'avoir rencontré à la Maison du Japon. Malgré sa condition physique, il l'a observé comme transporté et animé par une force qui le traversait : « on voyait bien qu'il faisait appel à quelque chose, qui n'était pas une capacité de son corps : il faisait appel à l'énergie. Il captait l'énergie.³¹⁴ » Ici, Kazuo Ohno put se mouvoir grâce à cette énergie plus grande que lui, entre le souffle et l'âme qui l'a ébranlé. Ici, il ne s'agit pas seulement de danser, mais d'être mû par une énergie, un souffle qui nous happe :

Le corps doit être totalement ouvert à la possibilité d'être envahi énergétiquement dans un jeu constant entre intériorité et extériorité. [...] Le souffle est ce qui permet d'être dansé : on ne le danse pas, on ne l'appelle pas, mais on peut disposer son corps à l'accueillir³¹⁵.

Finalement, cette énergie correspond à une vitalité générée par des forces infinies préexistantes à l'être vivant, ce sont les mouvements du monde, ses fluctuations qui, une fois accueillies, offrent ces possibilités du mouvoir et s'émouvoir.

³¹¹ Dominique Dupuy, *La Sagesse du Danseur*, Op. Cit., p. 80.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995, in Lyzaïg Le Clec'h, *Danse et Vieillesse : la voie du souffle*, Op. Cit., p. 44.

³¹⁴ Dominique Dupuy, entretien réalisé par Lyzaïg Le Clec'h in Lyzaïg Le Clec'h, *Danse et Vieillesse : la voie du souffle*, Op. Cit., p. 87.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 88.

Également, nous avons vu différentes techniques parmi les pionnières de la danse moderne qui présentent le souffle comme un axe central dans la danse. Ce fut le cas de la technique de Martha Graham ou encore de Doris Humphrey. Elles mettaient l'accent, au sein des binômes *release-contraction* et *fall-recovery*, le souffle et la respiration, pour pouvoir se mouvoir et se dépasser. L'utilisation du souffle permet non seulement de renouer avec la vie mais aussi de « dealer » avec la mort. La dimension spirituelle dans le geste dansé est alors puissante et permet ce dépassement de soi-même.

D'autres danseur.se.s tel.le.s qu'Anna Halprin³¹⁶ ou encore Roland Huesca³¹⁷ ont travaillé avec le souffle dans une perspective du dépassement. Anna Halprin renoue avec les nécessités primitives et les forces vitales. Force vitale qui nous rappelle l'élan vital de Bergson ou encore la vitalité présente dans le souffle. En 2005, âgée de quatre-vingt-cinq ans, elle crée et dirige une performance appelée *Seniors Rocking* où elle honore la puissance du corps âgé à travers le souffle salvateur et la nature qui viennent cueillir chaque personne afin d'être mû par ce souffle plus grand que soi.

Roland Huesca crée une pièce qui s'intitule *L'envers de la peau*, un spectacle qui « s'inscrit dans une recherche d'un corps autre »³¹⁸ – de manière individuelle et collective – où l'égo disparaît afin de laisser respirer et parler la peau. Il travaille sur une corporalité proche du CsO lui permettant de se renouveler perpétuellement dans et avec son corps. Ceci est possible grâce à la respiration et le souffle qui dépassent le seul mécanisme pulmonaire d'inspiration/expiration mais participent à développer son imaginaire afin de décupler des forces et capacités au-delà de son corps. C'est ce souffle qui le parcourt et lui offre cette vitalité, cette force vitale pour nourrir son corps et l'amener vers un infini, une manière de se redécouvrir indéfiniment. Il s'agit de dépasser sa condition que notre corps peut nous offrir grâce à ce souffle vital : « Et au-delà du corps, ce souffle est aussi la possibilité de rejoindre un infini : « les êtres s'inscrivent peu à peu dans des courbes qui les traversent et les dépassent jusqu'à l'infini. »³¹⁹ »

D'ailleurs, une manière d'envisager la danse face à la mort, c'est de danser l'instant présent comme un enfant qui joue et s'invente des histoires. L'instant présent est ce qui permet

³¹⁶ Anna Halprin est une danseuse et chorégraphe américaine. Elle représente une figure de la danse post-moderne en développant une danse novatrice jusque-là. Elle est morte à 101 ans en mai 2021.

³¹⁷ Roland Huesca est un danseur, chorégraphe, chercheur et professeur à l'Université de Lorraine.

³¹⁸ Lyzaïg Le Clec'h, *Danse et Vieillessement : la voie du souffle*, Op. Cit., p. 93.

³¹⁹ *Ibidem*.

d'être avec soi et de renouer avec son âme d'enfance. Odile Duboc³²⁰ en fait l'expérience en proposant de danser l'instant, une manière d'échapper au temps :

En vieillissant, le chemin de la jeunesse s'éloigne car nous nous approchons de la mort. L'enjeu est alors de ne pas trop s'en éloigner, de garder le lien avec l'enfant intérieur, qui vit toujours sur sa ligne de temps infinie. [...] le chemin de la jeunesse représenterait l'âme ou l'esprit, immortel(le).³²¹

Le souffle devient souffle vital et permet alors non seulement d'apprendre à vivre avec le temps, la mort, mais aussi de se découvrir dans un infini des possibles, sans cesse renouvelable quand l'interprète fait appel à soi et à une force vitale qui le dépasse. Quand il s'agit du souffle pour faire face à cette mort, danser l'instant présent permet de renouer avec l'enfance car l'âme d'enfance est comme l'état de jeu au théâtre, l'endroit dans lequel on renoue avec cet instant présent. Et finalement, c'est aussi grâce au souffle que ce renouvellement peut se réaliser. La voie du souffle est alors une manière non seulement d'échapper à sa propre condition du corps « âgé » mais aussi une manière précieuse de se redécouvrir et de se surprendre.

VIII. Motion – Souffle - Émotion

Jusque-là, le souffle fut au centre de cette étude et il le restera. Cependant, il est important de revenir aux deux chorégraphes Maguy Marin et Anne Teresa De Keersmaeker. Comme nous avons pu le découvrir, la respiration et le *pneuma* constituent le principe même de la vie. S'ils incarnent cette vie propre à l'être animal, – ici l'homme – l'être humain a la capacité de se sentir et de ressentir. L'émotion est ce qui se meut et peut é-mouvoir. Nous allons donc retracer le lien qui unit la motion et l'émotion en passant par le corps, puis nous essayerons de comprendre par quel tracé les deux chorégraphes ont travaillé l'émotion pour qu'elle jaillisse.

A. Entre motion(s) et émotion : à l'origine, le souffle

³²⁰ Odile Duboc est une danseuse et chorégraphe française de danse contemporaine.

³²¹ Lyzaïg Le Clec'h, *Danse et Vieillessement : la voie du souffle*, Op. Cit., p. 81.

Comme nous avons pu le remarquer précédemment, le terme émotion vient du latin *emovere* qui signifie « mettre en mouvement ». Nous avons donc conclu que l'émotion est ce qui circule et se meut au sein du corps.

Les émotions sont souvent accompagnées par des réactions physiologiques telles que les larmes, les battements de cœur qui varient, la transpiration, le bruit de la respiration qui s'accélère ou ralentit etc... Les manifestations faciales comme le visage, la bouche, les yeux et les postures corporelles sont aussi le lieu des émotions puisqu'elles peuvent évoluer dans son expression suivant l'émotion qui les traverse. A ne pas confondre avec l'émotion, les motions peuvent être des mouvements de l'affectivité humaine et de l'âme qui se produisent. Elles sont perçues plus comme des impulsions ou tendances à agir de cette manière ou d'une autre. Que ce soit dans les motions ou l'émotion, l'affectivité est mise en jeu chez la personne. L'affectivité de l'âme est ce qui entre en jeu et affecte une personne dans un échange entre son intérieur et l'extérieur, soi et son environnement. Une personne agit par des émotions et des sensations qui la traversent ; l'affect correspond alors aux « affections du corps par lesquelles la puissance d'agir de ce corps même est augmentée ou diminuée, favorisée ou empêchée...³²² »

Puis, la motion constitue le mouvement, l'acte de se mouvoir dans lequel on retrouve une forme d'impulsion dans le corps. Une impulsion produite par le souffle, car il permet de rendre vivant un corps. Entre souffle et émotion, pour animer une personne, la circulation est essentielle. Dans cette étude, bien que nous nous accordions sur le terme émotion comme une mise en mouvement dans et par le corps, l'affectivité humaine ne doit pas être oubliée, elle est le reflet de l'âme ou plutôt, elle est ce qui nous met en relation avec notre être et le monde.

Artaud explique dans son livre *Le Théâtre et son double* qu'à chaque émotion correspond un souffle « car si la connaissance des souffles éclaire la couleur de l'âme, elle peut à plus forte raison provoquer l'âme, en faciliter l'épanouissement. »³²³ Le souffle induit alors des états de corps, des états dans le corps, des états de l'esprit, des états vivants. Le souffle constitue cette énergie mouvante dans le corps qui incarne la vie. Nous avons vu que le *pneuma* était le souffle vital mêlé à l'esprit, ainsi, l'émotion traversée et vécue par une personne, que ce soit le souffle à l'origine ou au « devenir » d'une émotion, permet de rejoindre la vie spirituelle, la vie de l'Esprit et peut-être la transmettre.

D'après Artaud, il est essentiel de connaître son corps pour connecter l'émotion au souffle ou plutôt le souffle à l'émotion : « Toute émotion a des bases organiques. C'est en

³²² Baruch Spinoza, *Ethique III*, in Fanny Fournié, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*, Op. Cit., p. 42.

³²³ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Op. Cit., p. 204.

cultivant son émotion dans son corps que l'acteur en recharge la densité voltaïque.³²⁴ » Si le *pneuma* donne vie à la chair, il donne vie aux organes aussi. Ainsi, quel que soit son domaine artistique, l'interprète fait appel aux organes quand il joue :

...jouer c'est avoir sous l'enveloppe de peau, l'pancréas, la rate, le vagin, le foie, le rein et les boyaux, tous les circuits, tous les tuyaux, les chairs battantes sous la peau, tout le corps anatomique, tout le corps sans nom, tout le corps caché, tout le corps sanglant, invisible, irrigué, réclamant, qui bouge dessous, qui s'ranime, qui parle.³²⁵

Là encore, la circulation dans et par le corps se fait dans le jeu, et en danse, ce sera pareil. « C'est le corps pas visible, c'est le corps pas nommé qui joue, c'est le corps d'l'intérieur, c'est le corps à organes.³²⁶ » Ce sont les émotions qui circulent à l'intérieur du corps, grâce à la respiration, qu'une personne peut se connecter et échanger entre lui.elle et son environnement : « Ce que le souffle volontaire provoque c'est une réapparition spontanée de la vie.³²⁷ » Si la vie est présente, l'émotion l'est également. Le souffle peut accompagner une émotion ou la provoquer, mais dans les deux cas ce sont par des fluctuations et mouvements dans le corps – l'action de se mouvoir – que ces relations ne cessent de se comprendre et de communiquer entre elles. Le cœur incarne déjà en lui un mouvement et un rythme qui va suivre d'une certaine manière l'émotion et la respiration qui l'habite. Tout est lié dans le corps par le rythme et ses fluctuations en mouvement.

B. Tracé : action-émotion ou émotion-action ?

Dans ces deux pièces chorégraphiques, comprendre le tracé qui est en jeu revient à concevoir ce qui se joue dans le travail de jeu des interprètes entre le mouvement, le souffle et l'émotion, tout en gardant à l'esprit que le souffle constitue le signe du vivant, par conséquent, que ce soit l'interprète ou le public, l'affectivité est mise en jeu. Le travail sur le rythme et la répétition constitue l'axe systémique de la respiration et donc de l'émotion. Nous cherchons alors à déceler quel est le tracé dans le travail de l'interprète entre l'action-émotion et l'émotion-action ?

1. *May B*

³²⁴ *Ibid.*, p. 210.

³²⁵ Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, Les Éditions P.O.L, 1989, p. 29.

³²⁶ *Ibid.*, p. 33.

³²⁷ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double, Op. Cit.*, p. 204.

May B, présente des personnages vivant des réactions émotionnelles très fortes comme la violence, l'agressivité, la masturbation etc... Pour autant, l'émotion naît-elle réellement de l'affect vécu par l'interprète ? Ne se fraierait-elle pas un autre chemin ? Quel est l'approche du travail de l'émotion à travers le corps ?

Tout d'abord, le geste dansé exprime déjà, avant même qu'un mot soit prononcé, un langage. Un langage pourvu de signes et de symboles. Dans un entretien que j'ai pu réaliser avec Maguy Marin, elle précise : « Je n'ai jamais pensé le danseur comme un danseur...enfin je pense le danseur comme un acteur...³²⁸ » Contrairement à la retraite des danseur.se.s qui peut avoir lieu tôt, ici, Maguy Marin les considère dans une perspective d'infini dans le travail. De plus, cette considération est un apport essentiel dans son travail puisque – rappelons-le – elle se place à la frontière entre la danse et le théâtre.

Parce qu'elle considère ses interprètes comme des acteur.rice.s, le tracé action-émotion prédomine dans le travail du corps et de la chorégraphie. En effet, Maguy Marin parle peu des émotions avec ses interprètes, elle précise qu'elles peuvent desservir la chorégraphie si l'interprète se laisse envahir par les émotions qui le.a traversent, pourtant, elles sont bien présentes dans *May B* : « Du côté des danseurs interrogés comme de la chorégraphe, les émotions visibles dans *May B* sont décrites comme étant construites par un travail technique et chorégraphique, elles n'émergent donc pas en fonction d'un imaginaire lié au ressenti d'un personnage.³²⁹ » Dans un premier temps, la confection des émotions se réalise à travers le corps en mouvement.

Dans le processus de travail, il y a comme deux temps, la technique puis les émotions. Michèle Fèbvre souligne l'importance de ce trajet action-émotion :

...le danseur et le chorégraphe en effet travaillent plus sur le trajet action-émotion que sur celui de l'émotion-action. Je veux dire par là que les propositions faites aux danseurs sont rarement du domaine du psychologique (une émotion à traduire par exemple), mais bien plus souvent du domaine des conduites motrices, en elles-mêmes déjà porteuses d'affectif, pour qui veut bien le ressentir. [...] En danse, ce sont prioritairement les sensations qui mènent éventuellement à la fiction et non l'inverse³³⁰.

Le travail autour du corps et du geste dansé du.de la danseur.se est en majeure partie en aval du travail émotionnel. Dans *May B*, c'est le tracé action-émotion dont il est question. Maguy Marin insiste sur ce tracé, celui d'amorcer le travail par une action ou un mouvement :

³²⁸ Entretien avec Maguy Marin, réalisé le jeudi 21 avril 2022, à retrouver en annexes.

³²⁹ Fanny Fournié, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*, *Op. Cit.*, p. 206.

³³⁰ *Ibid.*, p. 180.

« souvent dans mes pièces, ce n'est pas du souffle que je pars c'est à partir d'une activité, de quelque chose à faire et la respiration peut devenir courte, rapide, longue selon des critères qui sont des critères d'action. Et cela crée de l'émotion. ...³³¹ »

Si l'activité et le mouvement arrivent en premier dans le processus de travail chorégraphique, le travail du rythme se fait simultanément. Comme nous avons pu le comprendre, le rythme organise la partition du geste dansé et donc du souffle. La répétition organise ce rythme, alors elle organise la partition des émotions. La respiration prédestine tout mouvement et toute action. Ainsi, une fois que l'action est en train de se réaliser, la respiration et le souffle sont déjà en mouvement, ils ne font alors que réagir et accompagner l'action dansée. Maguy Marin explique avoir travaillé le souffle et la respiration d'une manière involontaire puisque quand un enfant naît, il crie pour pouvoir respirer, c'est instinctif pour se maintenir en vie :

Mais c'est l'activité parce que comme le souffle, la respiration est un mouvement involontaire, on respire simplement, on inspire on expire on inspire, on ne pense pas à inspirer/expirer sauf si on fait du yoga et qu'on travaille sur sa respiration, ça c'est autre chose mais sinon le mouvement de respiration il est involontaire, on le fait sans y penser donc je pense que dans l'activité qu'on a dans la vie courante, on peut avoir plus ou moins conscience de ce mouvement involontaire. En tout cas, je l'ai traité dans *May B* comme un mouvement involontaire, plus l'activité est fatigante plus elle demande de tension plus elle demande de force plus l'inspiration est forte.³³²

Le souffle, en étant à l'origine, devient une « omniprésence » pour nous maintenir en vie et donc un flux en mouvement permanent au sein même de notre corps, que ce soit à un niveau intérieur – la circulation du sang, les échanges gazeux, l'oxygène, la communication entre les organes, les articulations etc... – ou à un niveau extérieur, avec son environnement, son entourage et son espace. Ainsi, le souffle, même travaillé, d'une manière involontaire demeure présent pour toute activité. On peut parler d'adaptation du souffle en fonction de l'action et du mouvement en cours d'exécution :

Avec pourtant ce nouveau correctif qu'ici le mouvement est inverse et qu'en ce qui concerne, par exemple, la question du souffle, là où chez l'acteur le corps est appuyé par le souffle, chez le lutteur, chez l'athlète physique c'est le souffle qui s'appuie sur le corps³³³.

³³¹ Entretien avec Maguy Marin, *Op. Cit.*

³³² *Ibid.*

³³³ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double, Op. Cit.*, p. 200.

Pour Maguy Marin la respiration « va de soi », par exemple, pour la scène de masturbation, scène plutôt dynamique et fatigante, chaque interprète suit une action précise, et par la répétition rend audible le souffle qui non seulement accompagne le geste dansé, mais vient aussi créer du sens à ce que le personnage est en train de vivre : une émotion, *a priori*, joyeuse, jouissive, brutale, saccadée etc... Bien que le souffle constitue cette « origine » de toute vie, comme le « lutteur » dont parle Antonin Artaud, le souffle devient un soutien et une ressource pour approfondir le geste dansé, il lui donne vie :

... on doit faire beaucoup de choses, la respiration va être en fonction de ce qui est à faire, si ce sont des mouvements. S'il n'y a rien à faire mais qu'il y a une tension dramatique qu'on veut créer, à ce moment-là, c'est ce que je vous disais, c'est une intention "intérieure rapide" mais "extérieure lente" par exemple si je vais commettre un crime, enfin ce serait peut-être d'avoir une sorte de vibration intérieure très rapide mais un mouvement extérieur lent qui va me faire prendre une arme et tuer quelqu'un par exemple. Vous voyez ce que je veux dire ? C'est très lié à l'activité, à ce qui est à faire et ça crée l'émotion, la vitesse de respiration, la vitesse crée l'émotion... ça crée l'émotion tout simplement.³³⁴

Si la respiration agit comme le soutien à l'activité pour créer l'émotion, c'est du rythme que parle Maguy Marin qui permet à l'émotion d'émerger dans le geste dansé. Si la respiration est plutôt en apparence saccadée et rapide dans la scène de masturbation, par exemple, elle est plus lente et profonde dans la dernière partie lors des traversées des personnages. La respiration s'organise par un système de répétition entre inspiration – apnée – expiration. Ce cycle peut s'effectuer en travaillant des rythmes distincts comme une inspiration de trois secondes, une apnée d'une seconde et une expiration de huit secondes. L'inspiration et l'expiration ne doivent pas toujours correspondre à une même durée, c'est ce qui permet de créer des variations de rythme et de nuances. Les nuances se travaillent par l'intensité du souffle et permettent à l'émotion de jaillir. Une fois que l'émotion se crée, elle et la respiration se nourrissent réciproquement à travers le mouvement. Tous ces éléments participent à créer l'interprétation.

Ce sont plein de contre-temps, entre ce moment de dilatation maximale et de moments de rétentions, entre le moment d'inspiration et d'expiration il y a tout un tas d'autres possibilités, tout un tas d'autres choses qui se passent pendant : entre ce temps-là et ce temps-là. C'est là que ça touche peut-être aussi à quelque chose de rythmique, je pense que le rythme est inclus dedans. Ce n'est pas le rythme c'est qu'on est fait comme ça, la nature va et vient, c'est un va et vient constant, et entre ce va et ce vient, il y a un tas de petites choses, beaucoup de variations possibles, de rapidité... Je travaille souvent avec des termes comme *le boum*, *le boum* qui serait presque la mort, quelque chose qui expire totalement et qui est l'inspiration à la vie, étant donné que ce sont deux pôles et entre ces deux moments, on a un ensemble de petits autres moments qui n'arrêtent pas de varier, de prolonger le temps entre ce point-là et ce point-là, mais après une fois qu'on est arrivé au point maximum forcément ça va repasser, ça va redescendre, avec beaucoup de variations aussi...³³⁵

³³⁴ Entretien avec Maguy Marin, *Op. Cit.*

³³⁵ *Ibid.*

Le rythme tient une place essentielle dans *May B*, et pas seulement dans le geste dansé mais aussi dans les sons vocaux et les mots. La répétition évoque toujours une variation, rien ne se répète à l'identique. Puis la musique joue un rôle prépondérant dans la création chorégraphique, et si elle a ce rôle c'est que nous ne pouvons nier, au-delà de la chorégraphie, que la musique – par ses rythmes – propose déjà une certaine respiration dans le corps comme une cohérence qui se crée entre l'interprète et la musique. La musique crée chez une personne une réaction naturelle physiologique, en cela, l'émotion peut déjà être présente. C'est par le geste dansé et la respiration qui le prolonge que l'émotion peut être amplifiée ou au contraire amenuisée : « La danse, en tant que réaction immédiate à la musique, montre que toute sensation se trouve nécessairement prolongée par l'activité du corps et qu'aucune n'est jamais parfaitement passive.³³⁶ »

Quand le silence résonne, il reste le rythme, le rythme des pas contre le sol, le rythme des halètements, le rythme du silence... Finalement, c'est le rythme qui traduit l'émotion. L'émotion est un battement qui suit le rythme du corps en le traversant, en se propageant.

Le corps de l'acteur c'est son corps-dedans..., son corps profond, du dessous sans nom, sa machine à rythme, là où ça circule en torrent, les liquides (chyme, lymphe, urine, larmes, air, sang)... à force de courants, à force d'être renvoyé et expulsé, à force de parcourir le corps entier, d'une porte bouchée à l'autre bouche, à force, finit par se rythmer, se rythme à force, décuple sa force en se rythmant...³³⁷

L'émotion est mouvement et accompagne, au même titre que le souffle, le corps dans l'effort, le corps dans l'action. Elle constitue une résonance du mouvement qui va au-delà, au-delà de soi : « On peut physiologiquement réduire l'âme à un écheveau de vibrations. »³³⁸ Une relation réciproque se crée alors entre l'émotion, le souffle et l'action. C'est dans le geste dansé que le souffle et l'émotion continuent de vibrer pour toucher et être touché. La relation, même ici, constitue ce « va et vient » permanent dans le corps et par le corps dont parle Maguy Marin. L'émotion n'a pas besoin d'être montrée, elle doit juste être. Dans *May B*, bien que l'action constitue le travail premier, l'émotion est liée à une dimension narrative qui passe en premier par le corps. Ce sont par le corps dansant et les rythmes qui en découlent que les émotions jaillissent.

³³⁶ Fanny Fournié, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*, Op. Cit., p. 181.

³³⁷ Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Op.Cit., p. 30-31.

³³⁸ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Op. Cit., p. 202.

2. *Rosas danst Rosas*

Comme nous venons de le découvrir, « les émotions peuvent être travaillées » dans deux directions, « comme matière première entraînant la composition chorégraphique »³³⁹ ou inversement.

Rosas danst Rosas offre une première partie dans le silence, au sol, où les quatre danseuses dansent à l'unisson puis en canon. Cette séquence est particulière car elle constitue l'unique partie où la musique n'est pas, le silence s'installe pour laisser place à la respiration. Ici, les interprètes ont d'abord travaillé leur partition chorégraphique par l'apprentissage des gestes dansés, puis la respiration, très vite, est venue donner et créer le rythme dont les danseuses ont besoin pour effectuer les mouvements à l'unisson. Dans cette séquence, les mouvements se réalisent au sol entre positions allongées ou assises, elles ne se voient pas toujours, et en cela, le travail autour de la respiration leur permet d'être synchronisées et d'atteindre une certaine précision du geste. Le rythme des phrases chorégraphiques se traduit à travers les rythmes du cycle respiratoire : inspiration – apnée – expiration. Ces trois étapes sont audibles et participent non seulement à créer la répétition du geste, les variations, fugues et canons mais aussi à créer les qualités de mouvement. L'apnée, à travers une inspiration et une expiration, permet de travailler la suspension du mouvement, un travail important dans *Rosas danst Rosas*. Ici, la respiration constitue le rythme par lequel les corps des danseuses vont être traversés, elle est donc à l'origine et a pour rôle un soutien au geste dansé : « ...on entre peu à peu dans ce rythme si particulier qui évoque les flux et les reflux fondamentaux du liquide céphalo-rachidien au cœur de notre organisme...³⁴⁰ » La respiration est un rythme moteur dans le mouvement, elle incarne le mouvement en elle-même en sein du corps pour l'animer.

De plus, cette séquence représente la nuit et le sommeil, la respiration exacerbée redonne alors un sens narratif à cette séquence. Elle vient alors provoquer non seulement des sensations mais aussi des émotions à travers le rythme du souffle et des silences.

Pendant les trois parties suivantes du spectacle, c'est la musique qui reprend le rôle que la respiration avait. Pour autant, la respiration demeure toujours présente, comme dans *May B*, elle a une fonction liée à l'adaptation : elle soutient l'action dansée. L'interprète se concentre alors sur le geste dansé et le rythme de la musique pour ensuite se laisser emporter par

³³⁹ Fanny Fournié, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*, Op. Cit., p. 179.

³⁴⁰ Franck Waille, *Rosas danst Rosas*, article critique sur le spectacle, [en ligne], consulté en ligne le samedi 4 juin 2022, <https://www.paris-art.com/ann-teresa-de-keersmaecker-mc2-grenoble-rosas-danst-rosas/>.

l'émotion : « Ce qui l'alimente pour créer sa partition ce sont ses actions, qu'il apprivoise peu à peu et qui l'affectent, lui permettant progressivement de trouver leur sens, de les organiser intérieurement, intimement, pour enfin les reconnaître comme une contrée déjà parcourue.³⁴¹ »

La musique constitue le centre moteur de l'organisation chorégraphique et rythmique. Par ce biais, les interprètes s'appuient à elle pour effectuer les différentes phrases chorégraphiques ensemble ou en canon etc... L'action est toujours liée à un fond affectif qui anime le geste dansé. C'est par le rythme de la musique que l'émotion se traduit sur le plateau à travers ces corps en perpétuel mouvement.

En effet, à l'exception de la première partie, le silence disparaît au profit de la musique, qui, comme les interprètes, arrive à saturation à la fin de la pièce. La dernière partie, comme nous l'avions déjà abordé préalablement, est « une sorte de pure dépense »³⁴². La notion d'effort et d'épuisement se ressent et transpire sur le plateau. Les danseuses semblent se lancer dans une « course effrénée contre la montre. » Il s'agit d'une dépense physique qui naturellement convoque le souffle, puisque pour continuer à danser, il devient de plus en plus audible et intense. On pourrait lier l'effort avec l'épuisement et l'essoufflement. Si l'essoufflement même contrôlé se produit, il créera spontanément une émotion. On retrouve ici l'adaptation de la respiration et de l'émotion à l'activité :

Il est certain que si le souffle accompagne l'effort, la production mécanique du souffle fera naître dans l'organisme qui travaille une qualité correspondante d'effort. L'effort aura la couleur et le rythme du souffle artificiellement produit. L'effort par sympathie accompagne le souffle et suivant la qualité de l'effort à produire une émission préparatoire de souffle rendra facile et spontané cet effort³⁴³.

D'ailleurs, le côté « performance » qui ressort par l'effort et l'épuisement fait déjà jaillir une certaine palpitation, un rythme de plus en plus haletant et donc une émotion naissante. L'émotion est déjà présente puisqu'elle constitue en elle-même un mouvement qui va venir faire vibrer le corps, ici celui des danseuses :

L'important est de prendre conscience de ces localisations de la pensée affective. Un moyen de reconnaissance est l'effort ; et les mêmes points sur lesquels porte l'effort physique sont aussi ceux sur lesquels porte l'émanation de la pensée affective. Les mêmes servent de tremplin à l'émanation d'un sentiment³⁴⁴.

³⁴¹ Fanny Fournié, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*, Op. Cit., p. 180.

³⁴² Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok*, Op. Cit., p. 84.

³⁴³ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Op. Cit., p. 204.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 207.

Enfin, c'est encore le rythme qui organise la partition émotionnelle afin de produire des sensations à travers les émotions. Ces émotions ne font qu'évoluer sans cesse au gré de l'action et du souffle. Ici, bien que tout soit intimement lié, que tout se réponde perpétuellement, c'est le tracé action-émotion qui prédomine. Le travail autour de l'imaginaire, va assurément participer au travail d'interprétation. Puis, dans l'épuisement il y a une dimension organique qui se dégage, c'est le rythme et le souffle qui vont alors donner vie au corps comme le *pneuma* à la chair.

Pour terminer, le tracé action-émotion est ce qui permet la confection des émotions dans ces deux pièces chorégraphiques. Toute émotion précède un mouvement et tout mouvement précède une émotion, c'est un peu comme la respiration qui constitue à la fois l'origine du mouvement et celle qui l'accompagne sur le chemin.

« Il y a une rythmique à suivre qui est très... très précise et.... Et qui justement pour le coup..... À mon avis, qui amplifie complètement l'émotion..... C'est-à-dire l'émotion elle peut naître de l'intention et de la partition chorégraphique..... je pense que sans cette rythmique là..... ça resterait un peu plat..... ça prendrait pas cette dimension que ça prend..... » (Sébastien, danseur-stagiaire, *May B*, 15 juin 2009)³⁴⁵

Le rythme est essentiel dans cette construction émotionnelle au sein des deux pièces puisqu'il agit comme un amplificateur en musique, mais ici dans la vibration émotive à travers le corps dansant. Il a donc pour fonction d'intensifier l'émotion.

Finalement, au sein de cette conclusion, la question du rythme en lien avec le mouvement et l'émotion doit être abordée. Dans la deuxième partie, si nous avons pu comprendre que le rythme constitue la partition de tout c'est-à-dire du mouvement du corps, de l'émotion et de la respiration, il constitue plus largement la vie. Bien entendu, nous reviendrons sur le lien entre rythme et vie. En guise de « prolongement », il s'agit donc de reprendre l'articulation entre rythme, *pneuma*, mouvement et émotion, qui fait partie du couple motion/émotion.

Tout d'abord, il me semble important de consacrer un bref moment à la notion de rythme pour pouvoir poursuivre ce qui le lie au corps et à l'émotion. Cette notion a fait débat et fut souvent source de divergence au sein de multiples théories établies. Le rythme est souvent

³⁴⁵ Entretien réalisé par Fanny Fournié in Fanny Fournié, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*, Op. Cit., p. 226.

associé à l'univers musical qui renvoient aux élans et aux arrêts de la musique plus communément expliqué par les temps forts et les temps faibles. Il s'agit donc d'un mouvement continu qui oscille entre différentes intensités. Outre la musique, la notion de rythme traverse bien des disciplines en passant par le langage, l'art, la poétique, les sciences, la biologie, l'anthropologie etc... Puisqu'il est rendu complexe de donner une définition, les pensées d'Émile Benveniste et d'Henri Meschonnic me semble plus appropriées pour amorcer cette réflexion.

D'après son ouvrage *Traité du rythme, Des vers et des proses*, le rythme provient du terme latin *rhythmus* - qui désigne « un mouvement régulier, une cadence » – empreinté au terme grec *rhuthmos* – qui désigne à son tour « mesure et cadence » – lui-même dérivé du « verbe grec *rhein* qui signifie « couler » »³⁴⁶. Ici, nous retrouvons donc cette idée de flux et de circulation, elle-même liée à l'émotion et à la respiration. D'ailleurs, le linguiste Émile Benveniste parle du rythme comme d'une mise en mouvement mais conteste tout de même l'association du terme *rhuthmos* « au mouvement des flots » lié au principe naturel : le terme *rhuthmos* désignerait alors « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide... »³⁴⁷, il s'agit alors de « concevoir la mise en rythme et la mise en sens comme un même mouvement... »³⁴⁸ »

Comme Émile Benveniste, Henri Meschonnic souligne tout de même l'importance qu'est d'éviter la tentation d'une définition générale et universelle qui pourrait s'avérer réductrice. Pour lui, la notion de rythme doit être réactualisée et repensée en fonction « des manifestations empiriques du rythme, en particulier dans le discours »³⁴⁹ en évitant la confusion entre le principe naturel, culturel et historique, à chacun.e sa spécificité.

Nous avons pu découvrir par l'étymologie du terme rythme, puis des théories, que ces deux approches peuvent s'entrechoquer et se contredire. Si le rythme n'est pas associé à la musique, dans le langage, souvent, il l'est à la versification. La versification sous-entend un compte syllabique des vers qui bien souvent se traduit par la notion de rythme et de cadence qui finit par une musicalisation des vers. (Unité régulière répétitive souvent utilisée en musique).

³⁴⁶ Henri Meschonnic et Gérard Dessons, *Traité du rythme, Des vers et des proses*, Paris, Éditions Dunod, 1998, p. 21.

³⁴⁷ Lucie Bourassa, « La forme du mouvement (sur la notion de rythme) », *Horizons philosophiques*, Vol. 3, n°1, automne 1992, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/1992-v3-n1-hphi3176/800912ar.pdf>, p. 110.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ibid.*, p.104.

Cependant, le rythme transparait et préexiste dans toute forme de discours tel que la prose mais plus largement en dehors de tout langage littéraire etc... Ce qui est novateur dans son approche c'est qu'il dissocie le rythme de la métrique, terme souvent défini par une structure réglée servant de comptage : « Le rythme est un mouvement, non un compte. Étymologiquement, un flux. La métrique est un moyen de mesurer ce flux et une mesure de ce flux.³⁵⁰ » Finalement, le rythme est le premier organisateur du mouvement, c'est pourquoi il ne peut être ni métrique, ni mathématique, ni quantifiable... Il y a un rythme du corps et dans le corps qui préexiste, c'est celui du corps respirant dans le mouvement.

Le rythme devient alors le signifiant prédominant dans le discours. C'est le rythme comme organisation de la vie qui fait sens. Ce que nous venons de comprendre autour du langage, s'applique pour au corps également où le rythme reste l'organisation de tout mouvement : « ...il y a du rythme « partout » dans le langage, parce que le rythme en est un élément essentiel, qu'il n'y a pas de langage sans rythme, et que c'est cela qui nous fait vivre.³⁵¹ »

Il est alors considéré comme une entité propre, l'énergie ; et plus comme une unité de mesure liée à la structure métrique dans le discours. C'est d'ailleurs la notion de mouvement précédemment énoncée qui amène à penser le rythme comme tel. « La rythmisation est toujours subjective. Un sentiment du temps. »³⁵², ainsi la compréhension de « l'unité rythmique » – terme employé par Henri Meschonnic – comme non réductible à l'unité métrique, syntaxique ou syllabique permet de comprendre que le rythme comme énergie se voit toujours réinventé « par un système poétique particulier.³⁵³ » Le rythme incarnerait alors « une organisation du vivant dans l'instant de son mouvement »³⁵⁴, il ne s'agit pas uniquement du langage mais des autres disciplines comme ici la danse. Le rythme est alors considéré comme l'énergie propre du vivant dans et par le corps.

De plus, se référant à Henri Meschonnic, la théâtrologue Marion Chénétier explique que l'oralité se manifeste sous forme d'un phrasé, phrasé que constitue le souffle par le rythme. D'ailleurs, elle définit l'oralité « par ce qui reste du corps dans la langue quand la voix s'en absente, donne ainsi à la matérialité de la langue un rôle décisif dans la constitution du sens »³⁵⁵,

³⁵⁰ Henri Meschonnic et Gérard Dessons, *Traité du rythme, Des vers et des proses*, Op. Cit., p. 24.

³⁵¹ Henri Meschonnic et Gérard Dessons, *Traité du rythme, Des vers et des proses*, Op. Cit., p. 152.

³⁵² *Ibid.*, p. 52.

³⁵³ *Ibid.*, p. 141.

³⁵⁴ Maïté Snauwaert, « Le rythme critique d'Henri Meschonnic », *Acta fabula*, Vol. 13, n°6, « En rythme », Juillet-Août 2012, [en ligne], <https://www.fabula.org/acta/document7129.php>.

³⁵⁵ Marie-Christine Busque, Compte rendu de (Chénétier-Alev, Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane, Saarbrücken*,

une plus grande place du corps dans le discours est alors accordée. Tout ceci nous ramène aux pièces *May B* et *Rosas danst Rosas* où le souffle constitutif du rythme existe en tant que tel pour réaliser une synchronie ou une variation dans le geste dansé. De plus, la répétition et la variation sont des composantes du rythme. Finalement, « c'est le moment où le corps, par le rythme, est langage... »³⁵⁶ et c'est tout le corps qui s'exprime par le souffle qui le sustente. Si le souffle est une composante du rythme, c'est grâce à lui que l'émotion naît ou est amplifiée : « L'émotion dit l'effet. Elle vient chez lui, par lui, du rythme. Il peint des rythmes. Rien que du rythme.³⁵⁷ ». Ici, Henri Meschonnic se réfère au peintre Pierre Soulages en transposant sa pensée du rythme et du langage à la peinture que l'on peut prolonger jusqu'aux pièces de Maguy Marin et d'Anne Teresa De Keersmaeker. En effet, au-delà de la musique, le tracé action-émotion prédomine dans ces deux pièces dans la construction émotionnelle mais nous pourrions nommer ce tracé : tracé rythme-émotion ou encore rythme-*pneuma*-émotion : « Le corps qui ignore le rythme qui est en lui ne pourra jamais diriger son âme.³⁵⁸ »

A présent, il me paraît essentiel d'évoquer la pensée vitaliste en y corrélant la notion du rythme. Bien entendu, comme l'explique Henri Meschonnic, il existe des rythmes propres à chaque discipline ou expression empirique du rythme. Les rythmes biologiques, cosmiques ne peuvent faire l'objet d'un modèle pour tous les rythmes.

Bien avant la pensée d'Henri Meschonnic est née une certaine nécessité d'intégrer et faire entrer dans nos vies et notamment dans l'art, le rythme. Entre le XIX^e siècle et le XX^e siècle, en Allemagne et en Suisse, un mouvement naît en réaction à une modernité liée à la technologie et l'industrialisation. La *Lebensreform*, « réforme de la vie » en français, est un courant marqué par un désir de « réformer » cette société qu'Émile Jaques-Dalcroze³⁵⁹ « jugeait frappée d'arythmie »³⁶⁰. Il s'agissait de défendre le vivant et de le reconvoquer. Dans l'ouvrage *Le rythme une révolution !*, Françoise Dupuy parle de la Rythmique de Dalcroze – pédagogie basée sur l'étude du mouvement comprenant le rythme propre de chacun.e – en décrivant le

Allemagne, Éditions universitaires européennes, 2010, 576 p.), *L'annuaire Théâtral*, n°49, Printemps 2011, pp. 2017-211, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2011-n49-annuaire0114/1009313ar.pdf>, p. 209.

³⁵⁶ Henri Meschonnic et Gérard Dessons, *Traité du rythme, Des vers et des proses*, Op. Cit., p. 208.

³⁵⁷ Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*, Paris, Éditions Odile Jacob, septembre 2000, p. 171.

³⁵⁸ L'acteur Georges Pitoëff in Claire Kuschnig et Anne Pellois, *Le rythme une révolution ! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*, Genève, Éditions Slatkine, 2015, p. 153.

³⁵⁹ Émile Jaques-Dalcroze musicien, compositeur et pédagogue, il est né en 1865 en Autriche. En 1910, il crée à la Cité-jardin à Hellerau, une école basée sur une pédagogie qui se nomme La Rythmique, cette pédagogie est l'étude du mouvement par le rythme, rythme lié à la vie où il invite à jouer avec différentes composantes telles que le Temps, l'Espace et l'énergie. Il considère La Rythmique comme une méthode essentielle au sein de la société touchée par l'arythmie.

³⁶⁰ Claire Kuschnig et Anne Pellois, *Le rythme une révolution ! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*, Op. Cit., p. 17.

rythme comme « grand ordonnateur de l'équilibre du vivant »³⁶¹. Nous avons découvert que le souffle est le signe du vivant, et que s'il constitue le rythme, alors le rythme est « vie » et inversement : le philosophe Alfred North Whitehead identifiait « le rythme à la vie »³⁶², il incarne alors « la condition » à ce que l'émotion puisse naître, être éprouvée et être transmise.

Quand il n'y a plus rien, il reste le rythme, le rythme des halètements, des piétinements, des sons gutturaux, des cris, puis du silence... La pensée vitaliste de Deleuze nous le démontre aussi : « Ce sont les organismes qui meurent, pas la vie... »³⁶³, ainsi quand le « rien » emplit l'espace vide, dans *May B*, il reste le rythme donc le souffle de la vie. Quand tout disparaît, la vie demeure grâce au rythme, elle renvoie à « un principe vital qui préexiste et survit à l'organisme »³⁶⁴

Ce principe vital est donc un élément préexistant à tout, c'est-à-dire, que si l'être humain respire, il est pourvu d'un rythme qui lui est propre, donc de la vie. Il est alors en mesure de s'émouvoir et d'émouvoir :

Car lorsque l'on éprouve fortement une émotion, l'on sent le besoin de la communiquer aux autres dans la mesure de ses moyens. Plus nous possédons la vie, plus nous serons à même de répandre la vie autour de nous. Recevoir, donner, telle est la grande règle de l'humanité.³⁶⁵

Cette pensée rejoint l'idée que « l'art, comme la vie, ne peut que se vivre de l'intérieur... »³⁶⁶, cet intérieur qui s'anime grâce au rythme « qui se révèle à nous »³⁶⁷.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 169.

³⁶² Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982, p. 171.

³⁶³ Pierre Longuenesse, *Le poème Théâtral et sa musique : Réflexions pour une « dramaturgie musicale » contemporaine Entre textes et scènes*, ouvrage inédit présenté pour l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches, 18^e section, Arts du spectacle, Université Toulouse, Jean Jaurès, sous le tutorat de Muriel Plana, 2017, p. 83.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 84.

³⁶⁵ Claire Kuschnig et Anne Pellois, *Le rythme une révolution ! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau, Op. Cit.*, p. 155.

³⁶⁶ Pierre Longuenesse, *Le poème Théâtral et sa musique : Réflexions pour une « dramaturgie musicale » contemporaine Entre textes et scènes, Op. Cit.*, p. 82.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 82.

Conclusion

Un flux réellement contrôlé est proche de l'arrêt absolu, mais l'arrêt absolu n'existe pas dans le corps vivant aussi longtemps que le cœur bat et que les poumons respirent.³⁶⁸

Par cette phrase, nous comprenons clairement que le corps est toujours en mouvement quelle que soit son activité puisqu'il est animé. Ce sont ces flux dans le corps tels que la respiration, le souffle et le sang qui alimentent notre corps vivant. Nous avons pu découvrir que le flux dans le corps comprenait aussi les échanges gazeux entre l'air et le sang permettant la réalisation du phénomène respiratoire, celui de donner vie à un être. Toutes les relations dans le corps humain nécessitent l'action de tous les organes et parties qui le composent pour se mouvoir et s'émouvoir.

Tout d'abord, il est essentiel de rappeler que l'acte respiratoire nécessite un ensemble d'organes et de muscles du corps pour son fonctionnement. Non seulement grâce à chaque spécificité de chaque organe et muscle mais aussi des forces mises en jeu entre eux. Ainsi, le geste respiratoire s'adaptera sans cesse en fonction de l'activité, notamment avec la gravité, la pesanteur... Ici, dans le domaine chorégraphique, il permet de mettre en lien le rythme respiratoire – qui prend la forme d'une sinusoïde périodique de « va et vient » dont parlait Maguy Marin – et les rythmes préexistants par lesquels le corps et le corps dansant sont habités. A leur écoute, ce sont ces rythmes qui lui permettent de se mouvoir et de s'émouvoir.

Bien qu'aucune méthode respiratoire en danse n'ait été créée, l'arrivée du souffle dans le corps dansant a été déterminante dans la danse moderne et contemporaine, puis par la suite, a sans aucun doute influencé la danse. Parmi les chorégraphes abordées telles que Martha Graham et Doris Humphrey, il me semble important de reparler de Mary Wigman qui fut l'élève d'Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau³⁶⁹. Cette précision nous permet de comprendre sa pensée du rythme et du souffle dans la danse. En effet, déjà elle associait le rythme à un principe vital, celui qui se meut et nous meut. Ce qui la différencie de son professeur Émile Jaques-Dalcroze, c'est qu'elle envisage l'expression du mouvement au-delà de la musique. Le rythme déjà présent dans le corps existe en tant que tel pour danser tout mouvement.

³⁶⁸ Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 1994, p. 259.

³⁶⁹ C'est à Hellerau près de Dresde en Allemagne que le musicien, compositeur et pédagogue Émile Jaques-Dalcroze enseigne La Rythmique dans la première cité-jardin au début du XX^e Siècle. C'est ici aussi que le Festspielhaus d'Hellerau naît, un théâtre et lieu d'enseignement de la musique et de la danse où Dalcroze exerce autour de ces deux disciplines des expériences et visions nouvelles.

Ces trois chorégraphes emblématiques de la danse moderne ne font pas simplement que mettre en relief la respiration au sein du corps dansant, mais à travers elle, elles font apparaître les notions de poids, tonus, gravité et espace. Ces notions sont primordiales dans la danse puisque si elles varient dans le mouvement, la respiration également. Elle les accompagne intrinsèquement. A travers les méthodes telles que le *release/contraction* de Martha Graham, tension/relâchement de Mary Wigman, les trois chorégraphes mêlent le souffle et l'énergie au geste dansé. Doris Humphrey dévoilait l'existence de plusieurs rythmes, qui ensemble deviennent complémentaires. On retrouve également cette notion vitale dans le rythme puisqu'elle envisage le mouvement comme une succession de chutes et de rétablissements qui s'apparentent à la vie et à la mort.

Puis, si ces influences ont eu une grande portée, il me semble essentiel de rappeler que les nouvelles visions et pratiques d'envisager la danse des chorégraphes Maguy Marin et Anne Teresa De Keersmaeker, se placent au carrefour des arts. En effet, la danse se situe au croisement de la musique et du théâtre ou encore des arts visuels. Le souffle et le rythme ont alors une place importante dans ces deux pièces chorégraphiques. En effet, la relation avec la musique qu'entretiennent ces deux chorégraphes est essentielle dans la naissance et la vie du geste dansé. Tout est basé sur le rythme, le rythme des piétinements, des cris, des gestes quotidiens etc... Le silence permet alors de révéler la présence du rythme dans le corps respirant et dansant.

Également, le *pneuma* incarne ce souffle vital et ce flux énergétique qui vient lier non seulement toutes les parties du corps entre elles mais par l'Esprit, lui permettre à travers la chair d'éprouver et de se sentir éprouvé : « tout ce qui compose l'existence est un passage »³⁷⁰. Nous retrouvons les tuyaux qui se lient et se mêlent jusqu'aux embouchures – dont parlait Valère Novarina – c'est cet aller/retour, cet *inspir/expir* : tout circule, tout se transmet, tout dialogue. C'est Merce Cunningham qui expliquait que pour « lui-même...danser représente pour lui une « manifestation de la vie » puisqu'il donne simplement à voir « ce qui est »³⁷¹. Il s'agit de la spiritualité qui transcende le vivant à travers son corps dansant. D'ailleurs, Maguy Marin disait à propos des émotions qu'elles doivent seulement être, que les interprètes ne doivent pas forcément chercher à les montrer.

Le tracé action-émotion est celui qui prime dans ces deux pièces chorégraphiques. La construction émotionnelle se fait avant tout par l'action en cours. Il faut donc se concentrer sur le travail de la technique pour ensuite se consacrer à l'interprétation. Ici, lors d'une apnée ou

³⁷⁰ Lyzaïg Le Clec'h, *Danse et Vieillessement : la voie du souffle*, Op. Cit., p. 60.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 62.

d'un arrêt dicté par le rythme, le corps dansant ne cesse de bouger pour se maintenir en action, c'est le cas par exemple du travail de la suspension du mouvement dans *Rosas danst Rosas*. On retrouve cette notion de flux dans le corps et par le corps. Cette énergie que représente le souffle vital meut l'interprète, et c'est l'émotion par sa caractéristique du mouvement mais aussi d'incarnation d'un état, qui vibre chez l'être vivant.

Nous avons vu que la musique est souvent motrice même dans le silence. Nous rappelons que la musique et le silence constituent des murs sonores. Ici, ces murs sonores teintent déjà le corps dansant d'un rythme et d'une émotion puisque l'émotion est ce qui met en mouvement. Le principe de répétition avec toutes les variations infinies qu'elle comporte organise la partition du souffle, il y a donc un mouvement circulatoire préexistant, ce qui participe à la fabrique des émotions. Elles agissent comme le souffle en circulant dans le corps pour le faire vibrer, c'est ce qui provoque l'émotion affective. L'émotion affective est le signe du vivant au même titre que le *pneuma* puisqu'il comprend le souffle et l'âme : « Le souffle accompagne le sentiment et on peut pénétrer dans le sentiment par le souffle.³⁷² » Si, le *pneuma*, signe du vivant anime la chair, il lui donne une identité ; la possibilité de se trouver en convoquant le souffle créateur et vital dont parlait Bergson. C'est ce souffle qui permet à l'infini de se renouveler et de se découvrir : « L'âme du monde pénètre l'homme par la respiration ; à chaque cycle respiratoire, le souffle humain se mêle au fond cosmique infini et éternel.³⁷³ »

Finalement, même si le souffle n'est ni audible ni visible dans le mouvement dansé et la parole chorégraphiée, grâce au rythme respirant dans le mouvement, l'émotion peut jaillir. Si le rythme est vie et si la vie est rythme, indépendamment de la musique – bien que la musique ait une part importante dans la construction rythmique et chorégraphique dans ces deux pièces – le rythme préexiste, c'est le corps qui s'exprime grâce au souffle rythmique qui le traverse. Rythme et souffle constituent et accompagnent tous deux le mouvement. A travers l'action, c'est bien le tracé rythme-émotion/rythme-*pneuma*-émotion qui participe à la construction et l'émergence de l'émotion dans ces deux pièces chorégraphiques. Le corps dansant est ce qui permet d'atteindre l'âme par le rythme soufflé. D'ailleurs, c'est par le rythme et le principe de répétition que la dimension poétique se révèle.

Si nous évoquons l'émotion comme ce qui meut, souvent d'autres éléments participent à la production émotionnelle d'un spectacle. Le décor, les lumières, les costumes, le

³⁷² Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Op. Cit., p. 205.

³⁷³ *Du pneuma au cœur*, Op. Cit., p. 18.

maquillage...constituent déjà une matière potentiellement émotive. Ce sont tous ces dispositifs utilisés dans la mise en scène qui participent à produire et transmettre une émotion : `

En général, la musique commence, la lumière s'allume et puis, c'est le début de la danse ! On n'a pas été brutalisé de suite, parce que justement la lumière, la lumière se fait, elle est très très très très lente, alors on discerne petit à petit... des ombres et puis des formes, et puis après des personnes, bon, et puis tout ça s'anime, mais c'est vrai que..... peut-être ça, justement, ça a été un bon instrument pour..... pour faire passer cette émotion en fait. (Mathieu, spectateur *Ma yB*, 13 mai 2008, Toulouse)³⁷⁴

Si jusque-là, nous avons en partie abordé la construction des émotions de ces deux pièces chorégraphiques, nous savons qu'un.e interprète peut ressentir des émotions différentes de celles du public. Il est inévitable d'envisager la réception et la transmission des émotions chez le.a spectateur.ice, qui lui.elle aussi joue un rôle important dans le spectacle : « l'homme est une machine à imiter les émotions, c'est pour ça que les émotions sont communicatives, car nous avons une capacité à imiter ce qui nous entoure, ce qui conduit à la contagion affective... »³⁷⁵ Finalement, même dans une transmission des émotions, il y a circulation et mouvement, ce qui caractérise l'émotion. Les émotions jouent un rôle de médiation entre un être vivant, son environnement et son histoire personnelle. Maguy Marin expliquait que *May B* ne touchait pas seulement le public pendant la pièce, mais ultérieurement dans sa vie :

... nous avons nos fameux neurones miroirs-là qui font qu'on a de l'empathie quand on voit, c'est grâce à quelque chose, mais je pense que c'est plus dans le souvenir ou dans la remembrance ou dans des moments qu'on peut avoir en dehors. Ce n'est pas au moment du spectacle je crois, ce n'est pas au moment où on voit la pièce forcément que ça se passe, mais ça nous fait revenir à des moments où on a traversé des choses et c'est ça qui fait que tout à coup, au moment où juste on tâtonne, qu'on le reçoit c'est par la suite que ça fait son travail de lien entre ce qui a été vu au moment du spectacle et la vie des gens. Il y a des moments de la vie des gens qui se retrouvent aussi dans ces situations telles quelles.³⁷⁶

Les neurones miroirs³⁷⁷ qu'évoque Maguy Marin sont des neurones qui permettent l'apprentissage et la compréhension de l'autre par l'empathie et le mouvement. C'est par l'action qu'ils s'activent. S'ils permettent la compréhension de l'autre c'est qu'ils créent de l'empathie par un « effet miroir ». L'empathie se caractérise par la capacité à ressentir les émotions de l'autre. C'est ainsi qu'elles peuvent se transmettre à des intensités diverses.

³⁷⁴ Entretien réalisé par Fanny Fournié in Fanny Fournié, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*, *Op. Cit.*, p. 233.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 53.

³⁷⁶ Entretien avec Maguy Marin, *Op. Cit.*

³⁷⁷ Les neurones miroirs permettent, une fois activés dans le cerveau, d'avoir accès à la signification d'une action alors que je suis en train de la regarder. Plus une personne a pratiqué ou effectué des activités distinctes plus elle va avoir de facilité à les reproduire en les voyant. La vue ne suffit pas toujours bien que notre cerveau soit doté d'une banque de données déjà préexistantes pour pouvoir comprendre les différentes actions et l'autre.

Comme nous l'avons vu l'être humain est un être social qui possède des capacités lui offrant le pouvoir d'imiter les émotions et de ressentir les émotions d'autrui. Ce sont grâce à l'existence des neurones miroirs que les relations et la communication entre individus existent. C'est ainsi que l'empathie kinesthésique permet d'expliquer la transmission et la réception émotive entre les interprètes et le public. L'empathie, dans le sens allemand *Einführung*³⁷⁸, désigne :

...ce phénomène au cours duquel le sujet se fond et se confond dans l'objet, pour éprouver intrinsèquement jusque dans sa « chair », un vécu identique. ... L'*Einführung* est véritablement une projection du moi, de sorte que la chair d'autrui n'apparaît en dernière instance que comme le reflet de ma chair propre.³⁷⁹

Ressentir jusque dans sa chair est une sensation transmise par le rythme effréné dans *Rosas danst Rosas* – où on pourrait s'essouffler à notre tour – et de même dans *May B* où le geste répétitif et la musique agissent sur notre état et notre ressenti. Le rythme participe à la création et à la réception des émotions :

Avec la musique, on a l'impression de faire partie du groupe, de se faire embrigader par cette musique, de ressentir, presque, une excitation en fait....comme quand il y a le cirque, comme quand il y a une fanfare.... la musique, le son, en même temps ce groupe-là, qui se déplaçait tous ensemble, voilà, cette unité fait que tu t'incorpores. (Jean, spectateur, *May B*, 11 mai 2008, Toulouse)³⁸⁰

L'empathie kinesthésique représente aussi « le phénomène d'adhésion psycho-physique tel que le spectateur ressent dans son corps propre le mouvement de l'autre.³⁸¹ » Ces actions dansées entraînent des états corporels chez le spectateur. Elles se transmettent à travers les émotions (émotions kinesthésiques) qui le traversent. Ceci permet de comprendre la manière dont l'émotion se transmet de la scène à la salle.

May B n'est pas seulement une pièce chorégraphique, elle se compose d'une dimension théâtrale qui met en jeu des interprètes. Au carrefour de la danse et du théâtre, les interprètes nous parviennent comme des figures sur scène qui errent, qui tentent de s'exprimer : en premier par le corps, puis en second par les sons vocaux et gutturaux. C'est par le corps que nous sommes touchés en premier : « la danse-théâtre vise à atteindre l'âme par le corps et à susciter l'émotion au travers de la motion... »³⁸² On retrouve cette importance du corps et de l'action

³⁷⁸ Ce terme est pensé en philosophie par Robert Vischer en 1873.

³⁷⁹ Christine Leroy, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, n°4, vol. 102, 2013, [en ligne], consulté le 2 janvier 2021, <https://www.cairn.info/revue-staps-2013-4-page-75.htm>.

³⁸⁰ Entretien réalisé par Fanny Fournié in Fanny Fournié, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*, Op. Cit., p. 222.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*

en premier, il s'agit dans la réception du même tracé action-émotion que dans l'exécution du geste dansé :

Il s'agit alors de chercher les caractères objectifs de la représentation des émotions, en analysant comment le corps-dansant peut traduire la peur, la joie, la colère, la tristesse par exemple. L'émotion surgit de la danse en empruntant plusieurs voies : elle passe par le geste, le mouvement, mais aussi l'expression du visage. La fulgurance de la danse révèle alors autant de sensations qui s'éparpillent de corps en corps, du corps transpirant de la danseuse vers le corps sensible du spectateur.³⁸³

Finalement, si c'est par le corps que le.a spectateur.rice va être touché c'est parce que lui.elle aussi est pourvu d'un rythme préexistant qui le.a traverse. Le rythme est vivant et fait partie intégrante de ce principe vital qui anime l'être vivant. C'est ainsi que le rythme d'un.e interprète peut se connecter et transmettre son rythme au public. Il.elle.s vibrent ensemble car c'est le rythme qui transmet l'émotion. Le rythme étant la partition de toutes les composantes dans ces deux pièces, il.elle.s ressentent le même rythme, le même souffle que l'interprète sur scène, ce qui créera une « attache », une connexion indéniable entre eux.elles : « Car c'est de l'humain qu'on parle. C'est ça que j'ai envie de partager : célébrer la particularité de chacun, inclus son rythme propre, et voir comment on peut faire co-exister joyeusement les pulsations de la différence.³⁸⁴ » Le tracé rythme-émotion se réalise également dans la transmission et la réception de l'émotion au public.

Pour finir, Maguy Marin nous explique que l'émotion ou la possibilité d'être touché par *May B*, se réalise parfois bien après avoir découvert le spectacle. Il existe plusieurs temps pour être affecté. A l'instant présent, ce sont la sensation et l'émotion qui laissent une trace dans le corps. Gilles Deleuze explique que « la sensation, c'est ce qui se transmet directement.³⁸⁵ » La sensation peut alors être ce qui vibre dans notre corps grâce à l'émotion vécue par le corps du.de la danseur.se sur scène. Elle constitue une vibration, cette énergie qui traverse et ébranle le corps afin d'éprouver et de s'éprouver :

La danse ne laisse rien sur son passage, sinon la trace d'un mouvement, d'une sensation chorégraphique qui s'inscrit dans notre mémoire et notre corps, ainsi Frédéric Pouillaude écrit à propos de *May B* : « j'avais tout juste vingt ans et voyais pour la première fois *May B* de Maguy Marin. Choc, transe.

³⁸³ Fanny Fournié, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*, Op. Cit., p. 183.

³⁸⁴ Claire Kuschnig et Anne Pellois, *Le rythme une révolution ! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*, Op. Cit., p. 196.

³⁸⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1981 pour la première publication aux Éditions de la Différence, 2002, p. 40.

Surexcitation de celui qui impersonnellement se découvre des amis de toujours. [...] Je n'ai jamais revu cette pièce et ne souhaite pas la revoir. Elle s'est inscrite, en moi et hors de moi. »³⁸⁶

Si la sensation se mêle à l'émotion dans et par le corps vécu, la chair, le souvenir et la mémoire sont aussi des éléments pouvant provoquer les émotions dans la réception. C'est dans ce temps second qu'un spectacle peut toucher. « Le dispositif transitionnel est la scène qui permet l'empathie kinesthésique des émotions, par la médiation du corps vécu et mû de l'interprète, auquel le spectateur s'identifie. » Le public peut alors, par des évocations liées à ses souvenirs éprouver et/ou ré-éprouver des sentiments qui ont pu l'atteindre et le toucher auparavant. Que l'expérience sensorielle et émotionnelle fasse appel au passé ou resurgisse dans un avenir, elle imprègne notre corps en laissant une trace que ce dernier mémoriserà. C'est ainsi que l'être humain peut en permanence reconvoquer ces endroits de trouble qui le vivifient. On peut parler d'émotion kinesthésique, celles qui ne cesseront d'animer notre corps afin de goûter et partager à chaque instant un morceau de vie.

³⁸⁶ Fanny Fournié, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*, Op. Cit., p. 170.

Bibliographie

Autour de l'anatomie et physiologie de la respiration dans le corps humain

BLOCH O., VON WARTBURG W., *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 1986.

CALAIS-GERMAIN Blandine, *Respiration anatomie respiratoire*, Paris, éditions désIris, 2005, 2007.

DANTE Brazil Santos, *Nouvelles méthodes d'exploration de la fonction respiratoire des patients neuromusculaires*, Thèse de doctorat, spécialité : Sciences du Sport et du Mouvement Humain, dirigé par F.Lofaso, Paris, Université Paris-Saclay, 2016.

DEJOURS Pierre, MOYSE Alexis, « Respiration », Encyclopædia Universalis, consulté le 28 novembre 2020, [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/respiration/>.

DIMON Théodore, *Anatomie de la voix*, Noisy-sur-Ecole, Les éditions de l'Eveil, 2018, 2020 pour la traduction française.

VEILLON Emilie, « L'art de la respiration : le souffle de raison. », *Le temps*, 2020, [en ligne], <https://www.letemps.ch/societe/lart-respiration-souffle-raison>.

Histoire de la danse moderne et contemporaine

Entre danse classique et moderne

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Tours, Éditions Centre national de la danse, 2001.

DOAT Laetitia et GLON Marie « Le danseur et l'émotion », *Repères, cahier de danse*, vol. 19, n°1, 2007, p. 3-4, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-1-page-3.htm>.

DUNCAN Isadora, *Ma vie*, [1927], trad.fr. Jean Allary, Paris, Éditions Gallimard, 1932.

DUPUY Dominique, *La Sagesse du Danseur*, Paris, Éditions J.C. Béhar, 2011.

DUPUY Dominique et DUPUY Françoise, *Une danse à l'œuvre*, Paris, Éditions Centre National de la Danse, Collection « Recherches », 2001.

FRIMAT François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? Politiques de l'hybride*, Paris, PUF, 2010.

GERBER Ruedi, *Anna Halprin : Le souffle de la danse*, titre original : *Breath Made Visible : Anna Halprin*, Film documentaire, durée 82 minutes, 2009.

GRAHAM Martha, *Mémoire de la danse*, trad.fr. Christine Le Boeuf, Actes Sud, 1992.

HUMPHREY Doris, *Construire la danse*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1998.

Karidyae, « *Danse. Différence en classique et contemporaine* », 24 janvier 2016, Consulté le 12 avril 2021, [en ligne], <http://le-cafe-de-lentraide.eklablog.fr/danse-difference-entre-classique-et-contemporain-a119634736>.

LAANE Rose-Marie, *Danse classique et mécanismes corporels : Anatomie physiologie*, Paris, éditions amphora s.a., février 1983.

LE BRETON David, « Au seuil de la danse », in GREEC, *La danse une culture en mouvement*, Actes du colloque international, Strasbourg, Université Marc Bloch, mai 1999, in Marielle Brun, *L'espace...Des pionniers de l'analyse du mouvement aux chorégraphes contemporains*, Travail réalisé dans le cadre du Master en Anthropologie de la danse, 2002, p. 3, [en ligne], <http://www.passeursdedanse.fr/pdf/Espace.pdf>.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Paris, Contredanse, 1997, 2000, 2004 pour la troisième édition.

MICHEL Marcelle et GINOT Isabelle, *La Danse au XXe Siècle*, Paris, Larousse, 2002.

PAIRE Yvonne, *La Respiration et les danseurs*, 2017, Consulté le 12 avril 2021, [en ligne], <http://www.yvonnepaire.com/data/publi/004.pdf>.

PARÉ Jean-Christophe, « La musicalité du danseur, saveur d'une présence singulière dans l'instant », *Repères, cahier de danse*, n°20, 2007, p. 26-28, [en ligne], <https://doi.org/10.3917/reper.020.0026>.

PATRIE Jane, « NOVERRE JEAN GEORGES - (1727-1810) », *Encyclopædia Universalis*, Consulté le 29 août 2021, [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-georges-noverre/>.

PETRIERS-DENIS Juliette, « Merce Cunningham, à la genèse de la danse contemporaine », *Contemporain*, Consulté le 28 novembre 2020, [en ligne], <https://www.contemporain.com/danse/choregraphes/celebres/merce-cunningham.html>.

RENAUX Margot-Zoé, « Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste », *Fabula / Les colloques*, *Penser le mouvement*, Consulté le 30 novembre 2020, [en ligne], <https://www.fabula.org/colloques/document2591.php>.

SIMON Mary, *Une journée avec... trois pionniers de la danse au XXe siècle*, France culture, 2020, [en ligne], <https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/une-journee-avec-trois-pionniers-de-la-danse-au-xxeme-siecle>.

VALLEJOS Juan Ignacio, « Le danseur des passions selon Noverre », *Repères, cahier de danse*, n°19, 2007, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-1-page-15.htm>.

WIGMAN Mary, *Le Langage de la danse*, trad.fr. Jacqueline Robinson, Paris, Papiers, 1985 ; rééd. Chiron, 1990.

« Humphrey Doris (1895-1958) », [en ligne], Consulté le 24 Août 2021, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/doris-humphrey/>.

« Doris Humphrey et les gestes », [en ligne], Consulté le 24 Août 2021, <http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article303>.

« Humphrey Doris », [en ligne], Consulté le 25 Août 2021, <http://isis.cnd.fr/repertoires/spip.php?article6>.

« Mary Wigman », [en ligne], Consulté le 25 Août 2021, https://fr.wikipedia.org/wiki/Mary_Wigman.

« Danse de la sorcière », [en ligne], Consulté le 25 Août 2021, <https://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/wigman/dansedelasorciere.htm>.

« Les petits riens de Jean Georges Noverre (1778) », [en ligne], Consulté le 29 Août 2021, <http://mediatheque.cnd.fr/?La-version-de-Noverre-1778>.

Site internet Martha Graham, [en ligne], Consulté le 25 Août 2021, <https://marthagraham.org/portfolio-items/lamentation-1930/>.

Influence de Delsarte sur la danse moderne

GAUTHIER Benoît, « François Delsarte, maître du mouvement expressif », Travail réalisé dans le cadre de l'Université du Québec à Montréal et l'Université d'Ottawa, *Acfas magazine*, 2012, [en ligne], <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2012/04/francois-delsarte-maitre-mouvement-expressif>.

RANDI Elena, « Le geste s'étend et serpente de la tête aux pieds », *L'Annuaire théâtral*, n°49 : *Héritages et filiations du théâtre populaire*, printemps 2011, p. 157-173, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2011-n49-annuaire0114/1009309ar/>.

« Le système de geste selon François Delsarte », [en ligne], Consulté le 29 Août 2021, http://mediatheque.cnd.fr/IMG/pdf/aid35_5_04-2.pdf.

Corpus critique sur les spectacles et les artistes

Autour de l'interdisciplinarité

ASLAN Odette, « Danse/Théâtre/Pina Bausch II – D'Essen à Wuppertal », *Théâtre Public*, n°139, Théâtre de Gennevilliers, janvier 1998.

ASLAN Odette, « Le Théâtre, la danse. Interrogations », *Études théâtrales*, n°47-48 : *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Vol. I, Éditions de l'Harmattan, 2010, p. 15-22, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-15.htm>.

BORIE Monique, Grotowski et Barba, sur la voie du théâtre-danse, *Études Théâtrales*, n°47-48 : *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Vol. I, Éditions de l'Harmattan, 2010, pp. 55-65, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-55.htm>.

CHÂTEL Jonathan, PIRET Pierre, « Introduction », *Études théâtrales*, n°66, *Corps parlant, corps vivant, Réponses littéraires et théâtrales aux mutations contemporaines du corps*, 2017, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2017-1.htm>.

DOUXAMIE Christine, « Danse-théâtre et anthropologie. Un rapport dialogique entre Soi et l'Autre », *Études théâtrales*, n°49 : *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Éditions de l'Harmattan, 2010, p. 191-198, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-3-page-191.htm>.

FERNANDEZ Laure, «Eloge de l'indisciplinaire : Du théâtre (ou non) dans le solo chorégraphique contemporain», *Registres*, n°13 : *Théâtre et Interdisciplinarité*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p.76-84.

KAFETZI Eleni, *Interdisciplinarité en représentation théâtrale Éléments du musical dans le spectacle interdisciplinaire contemporain*, Thèse de doctorat en Études théâtrales, dirigée par Myriam Tanant, Paris, Université Sorbonne Paris Cité, 2017.

LESAGE Marie-Christine, « Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec », *Globe*, revue internationale d'études québécoises, Vol. 11, n°2, 2008, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/globe/2008-v11-n2-globe1497200/1000527ar.pdf>.

LESAGE Marie-Christine, « Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiforme », *Communications*, n°83, 2008, pp. 141-155, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-communications-2008-2-page-141.htm>.

VERNER Lorraine, « L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art », *Marges*, n°4, 2005, pp. 30-44, [en ligne], <https://journals.openedition.org/marges/726>.

VIENNE Gisèle, «Érotisme, mort et mécanique. Sur une expérience de travail autour des rapports du corps au corps artificiel», *Registres*, n°13 : *Théâtre et Interdisciplinarité*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p.91-92.

Maguy Marin

BRICAGE Claude, NOËL Bernard, *Photographies d'une chorégraphie : May B*, Paris, Éditions Armand Colin, 1993.

CAEMERBEKE Pascale, « Ces gestes qui nous font : *May B* de Maguy Marin », *L'Annuaire Théâtral*, n°63-64, Montréal, Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2018, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2018-n63-64-annuaire05147/1067749ar/>.

DU CHAXEL F, « Maguy Marin : une danse des dépits », *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Paris, Armand Colin, 1989.

FOURNIÉ Fanny, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de May B*. Musique, musicologie et arts de la scène, Université de Grenoble, 2012. Français, [en ligne], https://theses.hal.science/tel-01174740/file/29902_FOURNIE_2012_archivage.pdf.

MALEVAL Martine, « Maguy Marin : le souffle des vaincus de l'Histoire », *Études théâtrales*, n°49 : *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Vol. II, Éditions de l'Harmattan, 2010, p. 108-112.

MANGANARO Jean-Paul, « Allusions au temps », *Théâtre/Public*, n°226, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2017, p. 9-12.

MARIN Maguy, « Allumer des feux innombrables », *Théâtre/Public*, n°226 : *Maguy Marin*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2017, p. 4-8.

MARIN Maguy, *Samuel Beckett par Maguy Marin*, De la danse, En ligne, vidéo Ina, Paris, 1993, <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00013537/samuel-beckett-par-maguy-marin>.

MICHON Pascal, « Maguy Marin : l'aujourd'hui encore aujourd'hui demain », *Théâtre Public*, n°226, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2017.

Autour des musiques utilisées dans la pièce May B

« Les grandes formes instrumentales », [en ligne], Consulté le 29 juillet 2021, https://ww2.ac-poitiers.fr/dsden17-pedagogie/IMG/pdf/les_grandes_formes_instrumentales_et_vocales-2.pdf.

En ligne, Consulté le 10 Août 2021, <http://www.lpma-paris.fr/pageperso/mazliak/Schubert14.pdf>.

« Le carnaval de Binche », [en ligne], Consulté le 11 Août 2021, <https://www.museedumasque.be/wp-content/uploads/2020/08/Le-Carnaval-de-Binche-theorie.pdf>.

Autour de l'œuvre de Beckett

BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de minuit, 1952.

BECKETT Samuel, *Soubresauts*, Paris, Editions de minuit, 1989.

BECKETT Samuel, *Fin de Partie*, Paris, Editions de minuit, 1957.

BECKETT Samuel, *Cap au Pire*, Paris, Éditions de minuit, 1986.

CLAVIER Evelyne, CZAJKOWSKA Joanna, « Entretien avec Joanna Czajkowska, « Projections chorégraphiques beckettiennes » de la compagnie de danse-théâtre de Sopot. », *Recherches en danse*, 2020, [en ligne], <https://journals-openedition-org.ezproxy.univ-paris3.fr/danse/2967>.

CHARLIN Sophie, « Beckett et le cinéma burlesque La revanche du corps », *Registres*, n°3 hors-série : *Beckett et les autres arts*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 58-64.

CHARLIN Sophie, « L'influence de la danse moderne et contemporaine dans *Quad* de Beckett », *Registres*, n°3 hors-série : *Beckett et les autres arts*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 65-77.

EAGLETON Terry. « Beckett politique ? », *Actuel Marx*, vol. 45, n°1, 2009, pp. 80-87, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2009-1-page-80.htm>.

GROSSMAN Evelyne, *L'Esthétique de Beckett*, [en ligne], Consulté le 26 Août 2021, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01421759/document>.

KOPP Robert, « Le théâtre de Samuel Beckett, esthétique de la pénurie », juin 2017, [en ligne], Consulté le 28 Août 2021, <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/theatre-de-samuel-beckett-esthetique-de-penurie/>.

NAUGRETTE Catherine, « Episode 3 : Le théâtre de Beckett », France Culture, Octobre 2019, [en ligne], <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/le-theatre-de-beckett-4246394>.

PIACENTINI Gérard, « Essais sur le théâtre de Samuel Beckett », 2019, [en ligne], Consulté le 28 Août 2021, <http://gerard.piacentini.free.fr/>.

Anne Teresa De Keersmaeker

AUCANT Fabienne, BOZZINI Annie, GOLAZ Anne, MEURRENS Isabelle, recherche documentaire BORNE Apolline, graphisme et illustration The real Camille, *La danse en Belgique 1930-2021*, Bruxelles, Charleroi Danse, 2021, [en ligne], https://www.charleroi-danse.be/app/uploads/2021/09/Livret-DANSEENBELGIQUE_FR.pdf.

De KEERSMAEKER Anne Teresa, *Incarner une abstraction*, Lonrai, Actes Sud, 2020.

De KEERSMAEKER Anne Teresa, CVEJÍĆ Bojana, *Carnets d'une chorégraphie : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2019.

GIELEN Pascal, LAERMANS Rudi, *Le mythe et la réalité de la vague de la danse flamande*, Carnet, 1999, [en ligne], <http://sarma.be/docs/1284>.

GUISGAND Philippe, « Des corps contre les mots. À propos de Quartett par Rosas et tg STAN », *Études théâtrales*, n°47-48 : *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Vol. I, Éditions de l'Harmattan, 2010, p. 152-157.

GUISGAND Philippe, « Vers un modèle d'analyse fonctionnelle en danse : *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaecker », *déméter* [en ligne], mis à jour le : 27/06/2017, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=871>.

KEERSMAEKKERS Floor, *La Féminité dans Rosas danst Rosas*, trad.fr. Émilie Syssau, 2017, [en ligne], <https://www.rosas.be/fr/news/592-la-feminite-dans-irosas-danst-rosasi>.

MEURRENS Isabelle, « Cartographie des relations de la danse et du théâtre en Belgique », *Études théâtrales*, n°47-48 : *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Vol. 1, Éditions de l'Harmattan, 2010, p. 126-135, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-97.htm>.

VERLINDEN Élodie, « La vague flamande : composer avec la danse » *Études théâtrales*, n°47-48 : *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Vol. 1, Éditions de l'Harmattan, 2010, p. 126-135.

WAILLE Franck, *Rosas danst Rosas*, article critique sur le spectacle, [en ligne], consulté en ligne le samedi 4 juin 2022, <https://www.paris-art.com/ann-teresa-de-keersmaecker-mc2-grenoble-rosas-danst-rosas/>.

Documentaires et podcasts autour des deux créations chorégraphiques *May B* et *Rosas danst Rosas*

MAMBOUCH David, *L'Urgence d'agir*, 2018.

MARIN Maguy, *Maguy Marin : "Qu'est-ce qu'on fait des autres corps qui ne sont pas dans les canons de beauté ?"*, France culture, 2019, [en ligne], Consulté le 20 novembre 2020, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/maguy-marin-quest-ce-quon-fait-des-autres-corps-qui-ne-sont-pas-dans-les-canons-de-beaute>.

PLANCHET Laure-Hélène, *Incarner une abstraction, conférence d'Anne Teresa De Keersmaecker*, France culture, 2019, [en ligne], <https://www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/incarnant-une-abstraction-conference-danne-teresa-de-keersmaecker-0>.

Site internet des deux compagnies

<https://www.rosas.be/fr/>

<https://compagnie-maguy-marin.fr>

Esthétique, dramaturgie, philosophie

Esthétique et outillage en danse

BRUN Marielle, *L'Espace...Des pionniers de l'analyse du mouvement aux chorégraphes contemporains*, Travail réalisé dans le cadre du Master en Anthropologie de la danse, 2002, [en ligne], <http://www.passeursdedanse.fr/pdf/Espace.pdf>.

BRUN Marielle, *Le Poids : Conceptions et geste dansé*, Travail réalisé dans le cadre du master en Anthropologie de la danse, 2002, [en ligne], <http://www.passeursdedanse.fr/pdf/Lepoids.pdf>.

FDILI ALAOUI Sarah, *Analyse du geste dansé et retours visuel par modèles physiques : apport des qualités de mouvement à l'interaction avec le corps entier*, Thèse de doctorat, discipline informatique, dirigé par Christian Jacquemin, Paris, Université Paris-Sud, 2012, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00805519/document>.

LABAN Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 1994.

WALON Sophie, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de "résistance" », *Agôn*, [en ligne], mis en ligne le 14 novembre 2011, consulté le 5 août 2021, <http://journals.openedition.org/agon/1927>.

En ligne, Consulté le 25 juillet 2021, <http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/anatfonctPSM2/poly/POLY.Chp.3.html>.

Entre rythme, musique et corps

BENCIVELLI Sylvia, *Futura Santé*, [en ligne], Consulté le 23 juillet 2021, <https://www.futura-sciences.com/sante/dossiers/medecine-aime-t-on-musique-929/page/7/>.

BOURASSA Lucie, « La forme du mouvement (sur la notion de rythme) », *Horizons philosophiques*, Vol. 3, n°1, automne 1992, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/1992-v3-n1-hphi3176/800912ar.pdf>.

BUSQUE Marie-Christine, Compte rendu de (Chénétier-Alev, Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane, Saarbrücken*, Allemagne, Éditions universitaires européennes, 2010, 576 p.), *L'annuaire Théâtral*, n°49, Printemps 2011, pp. 2017-211, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2011-n49-annuaire0114/1009313ar.pdf>.

DESSONS Gérard, MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme, Des vers et des proses*, Paris,

Éditions Dunod, 1998.

HANSE Olivier, *A l'École du rythme... Utopies communautaires allemandes autour de 1900*, Celec – Collection « Les Scripturales » sous la direction de Edgard Samper, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010.

KUSCHNIG Claire, PELLOIS Anne, *Le rythme une révolution ! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*, Genève, Éditions Slatkine, 2015.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982.

SNAUWAERT Maité, « Le rythme critique d'Henri Meschonnic », *Acta fabula*, Vol. 13, n°6, « En rythme », Juillet-Août 2012, [en ligne], <https://www.fabula.org/acta/document7129.php>.

En ligne, consulté le 23 juillet 2021, <http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/anatfonctPSM2/poly/POLY.Chp.3.html>.

Entre corps dansé et respiration

DUPUY Dominique, « Danse, théâtre, le souffle musagète. Pour Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx », *Études théâtrales*, 2010/3 (N° 49), p. 29-31. DOI : 10.3917/etth.049.0029, [en ligne], <https://www.cairn-int.info/revue-etudes-theatrales-2010-3-page-29.htm>.

LE CLEC'H Lyzaïg, *Danse et Vieillesse : la voie du souffle*, mémoire de master 2 recherche en études théâtrales, parcours « Théâtre et autres arts », dirigé par Cécile Schenck, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2020-2021.

Dramaturgie-Philosophie autour du souffle, entre vie et émotion

ANDRAULT Raphaële, « Définir le vitalisme. Lectures de Claude Bernard », *Claude Bernard et la méthode de la physiologie*, éd F. Duchesneau, J.-J. Kupiec, M. Morange, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2013, P. 133-155, [en ligne], <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861565/document>.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

BARDET Marie, *Penser et mouvoir, une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2001.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1981 pour la première publication aux Éditions de la Différence, 2002.

DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

DERRIDA Jacques, *La Voix et le phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

DE SAINT CHERON Michaël, « Le Ch'i, la "Réalité intérieure" dans les Écrits sur l'art », *Présence d'André Malraux*, printemps 2006 : «Malraux et la Chine», actes du colloque international de Pékin, 18-19-20 avril 2005, p. 239-245, le 29 juillet 2009, [en ligne], Consulté le 10 avril 2021, https://malraux.org/wp-content/uploads/2009/07/images_documents_5_21mcheron.pdf.

DUMET Nathalie, « L'expression somatique en séance, maillon associatif propice à la pensée. », *Champ psy*, n°63, 2013, pp. 27-39, [en ligne], <https://doi.org/10.3917/cpsy.063.0027>.

HAMLAOUI Lamine, « Corps et esprit : l'identité humaine selon Spinoza », *Astérior*, n°3, 2005, [en ligne], Consulté le 10 mai 2022, <https://journals.openedition.org/asterion/325>.

HAMRAOUI Éric, « La vitalité, la vie et le travail », *Perspectives interdisciplinaires sur le travail et la santé*, n°16, 2014, [en ligne], Consulté le 26 mai 2022, <https://journals.openedition.org/pistes/3547#tocto2n14>.

LAPLANTINE François, *Penser le sensible*, Paris, Pocket, 2018.

LARIVEY Michel, *La Puissance des émotions*, Montréal, Les éditions de l'homme, 2002.

LAVIGNE Jean-François, « Chair, corps, esprit », *Noesis*, n°12, mis en ligne le 28 décembre 2008, consulté le 5 février 2022, <https://journals.openedition.org/noesis/1293?lang=en>.

LEROY Christine, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, n°4, vol. 102, 2013, pp. 75-88, [en ligne], consulté le 2 janvier 2021, <https://www.cairn.info/revue-staps-2013-4-page-75.htm>.

LONGUENESSE Pierre, *Le Poème Théâtral et sa musique : Réflexions pour une « dramaturgie musicale » contemporaine., Entre textes et scènes*, ouvrage inédit présenté pour l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches, 18^e section, Arts du spectacle, Université Toulouse, Jean Jaurès, sous le tutorat de Muriel Plana, 2017.

MARMASSE Gilles, « Le Témoignage de l'esprit chez Hegel », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 101, 2017, pp. 93-105, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2017-1-page-93.htm>.

MAUREL Marie-Christine, *Vitalisme*, [en ligne], consulté le 15 mai 2022, https://www.universalis.fr/encyclopedie/vitalisme/#c_2.

MESCHONNIC Henri, *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*, Paris, Éditions Odile Jacob, septembre 2000.

MORANGE Michel, « Un retour du vitalisme ? », *Histoire de la recherche contemporaine*, Tome II, n°2, 2013, p. 150-155, [en ligne], consulté le 1 mai 2022, <https://journals.openedition.org/hrc/316>.

NOVARINA Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, Les Éditions P.O.L, 1989.

PERRU Olivier, *Le Vitalisme bergsonien dans L'Évolution créatrice*, Repenser le vitalisme, PUF, Paris, p. 10, [en ligne], https://www.researchgate.net/publication/235671947_Le_vitalisme_bergsonien_dans_l%27evolution_creatrice_Repenser_le_vitalisme_PUF_Paris_p_167-179.

RAY Marie-Céline, « Neurone miroir : qu'est-ce que c'est ? », [en ligne], Consulté le 4 juin 2022, <https://www.futura-sciences.com/sante/definitions/medecine-neurone-miroir-15890/>.

REGY Claude, *Espace perdus*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 1998.

Du pneuma au cœur, [en ligne], Consulté le 12 janvier 2022, https://www.editions-ellipses.fr/PDF/9782729854379_extrait.pdf, pp. 11-18.

« Pneuma », [en ligne], Consulté le 10 janvier 2022, <https://boowiki.info/art/concepts-et-principes-philosophiques/pneuma.html>.

« Pistes de réflexion sur les obstacles à l'enseignement de la théorie de l'évolution – Troisième partie : Vitalisme et mécanisme », [en ligne], Consulté le 20 mai 2022, <https://svt.ac-versailles.fr/spip.php?article243>.

« Les neurones miroirs : rôle et utilité », [en ligne], Consulté le 4 juin 2022, <https://parcoursduloupblanc.com/neurones-miroirs/>.

- *A propos de différentes personnalités citées dans le mémoire*

« Galileo Galilei, dit Galilée », [en ligne], Consulté le 15 mai 2022, https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Galileo_Galilei_dit_Galil%C3%A9e/120696.

« Galilée (savant) », [en ligne], Consulté le 15 mai 2022, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Galil%C3%A9e_\(savant\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Galil%C3%A9e_(savant)).

« Georg Ernst Stahl », [en ligne], Consulté le 15 mai 2022, https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Georg_Ernst_Stahl/138835.

« Georg Ernst Stahl », [en ligne], Consulté le 15 mai 2022, https://fr.wikipedia.org/wiki/Georg_Ernst_Stahl.

« Henri Bergson », [en ligne], Consulté le 15 mai 2022, https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Henri_Bergson/108486.

« René Descartes », [en ligne], Consulté le 15 mai 2022, https://fr.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Descartes.

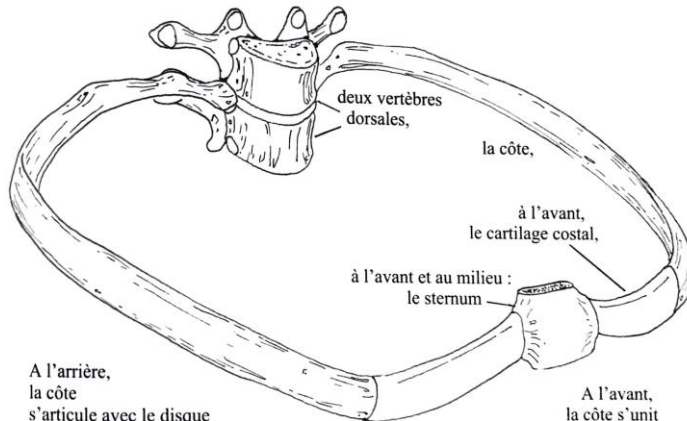
« René Descartes », [en ligne], Consulté le 15 mai 2022, https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Ren%C3%A9_Descartes/116208.

Annexes

Image 1 extraite du livre *Respiration anatomie respiratoire* de Blandine Calais-Germain, p. 38 :

L'arc costal... et ses articulations

Dans l'étude de la respiration, on parle parfois d'*arc costal*.
Celui-ci est différent d'une *côte*.
Quand il est complet,
il comprend :



A l'arrière,
la côte
s'articule avec le disque
et les corps des deux vertèbres,
elle s'articule aussi avec l'apophyse transverse
de la vertèbre du dessous.
Ce sont de *vraies articulations mobiles*.

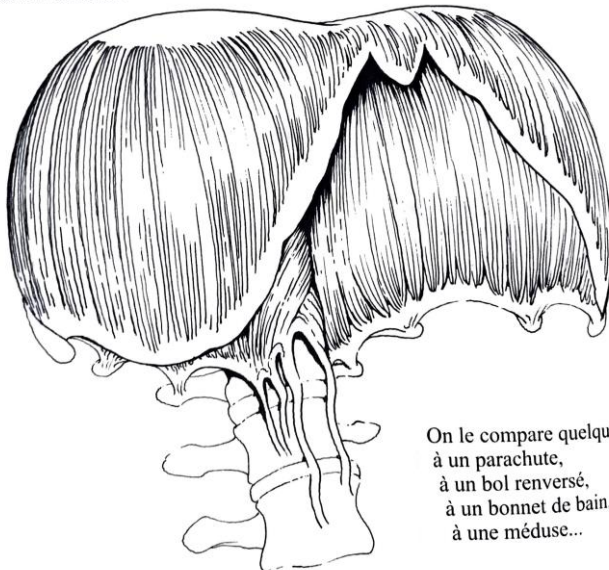
A l'avant,
la côte s'unit
au cartilage costal.
le cartilage costal au sternum.
Ce sont de *simples
jonctions des structures*.

Image 2 extraite du livre *Respiration anatomie respiratoire* de Blandine Calais-Germain, p. 80 :

Le diaphragme : le principal inspirateur

La plupart des respirations habituelles se font grâce à ce muscle.
Celui-ci agit à la manière d'une pompe située à la base des poumons.

C'est une large cloison, à la fois musculaire et fibreuse, qui sépare et unit en même temps
le thorax et l'abdomen.



On le compare quelquefois
à un parachute,
à un bol renversé,
à un bonnet de bain,
à une méduse...

Image 3 extrait du livre *Carnets d'une chorégraohe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok* d'Anne Teresa de Keersmaecker et Bojana Cvejic, p. 93 :

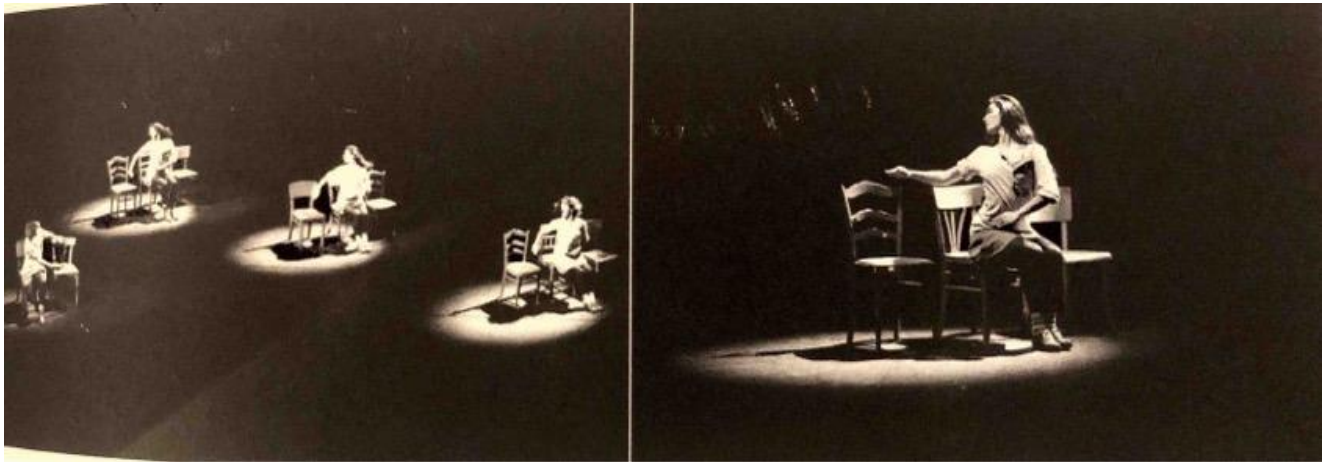
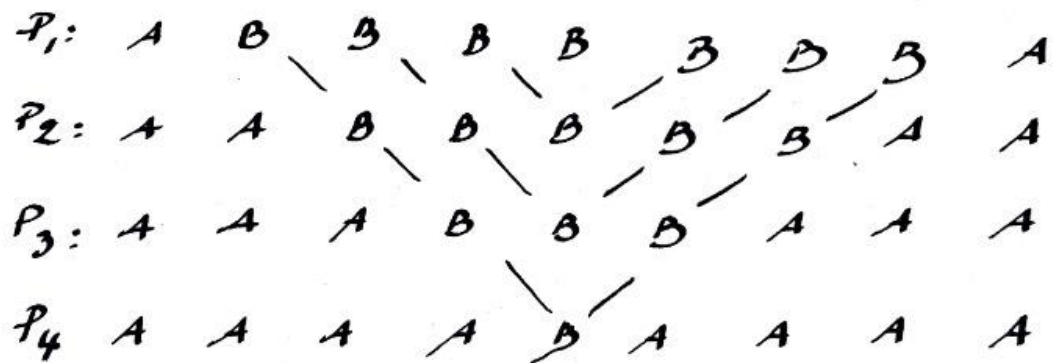


Image 4 extraite de livre *Carnets d'une chorégraohe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok* d'Anne Teresa de Keersmaecker et Bojana Cvejic, p. 96 :

5. ÉVENTAIL DE A à B à A



Structure chorégraphique de l'éventail qui correspond à la cinquième partie du deuxième mouvement.

- *Entretien téléphonique réalisé avec Maguy Marin le jeudi 21 avril 2022 à 10h30 :*

Alice Valentin : Mon mémoire s’articule autour de la respiration et de l’émotion, alors pour partir des mêmes bases, je me permets de vous parler des définitions des mots clés constitutives de mon mémoire, si ça ne vous dérange pas :

- Émotion vient du latin *emovere* qui signifie “mettre en mouvement”, puis le mot motion dans émotion signifie se mouvoir. L’émotion s’inscrit alors dans une idée de circulation et de mouvement.
- Respiration/souffle : D’un point de vue biologique, la respiration correspond à l’inspiration de l’oxygène et le rejet du gaz carbonique. Le souffle (l’oxygène) circule à l’intérieur du corps, comme le rythme et le mouvement quand on danse.
- Et le *pneuma* en grec qui signifie souffle, se traduit par l’énergie vitale qui traverse un individu, le souffle est le signe du vivant.

Quel est votre rapport à la respiration dans la construction du mouvement chorégraphique dans *May B* ? Cela comprend également le peu de mots prononcés par les interprètes ou encore les cris, halètements et onomatopées etc...

Maguy Marin : C’est pas mal cette chose du signe du vivant, je trouve ça vraiment intéressant, c’est le cœur aussi, c’est tout ce qui est rythmique. C’est très important en fait, c’est l’inspiration/l’expiration, le cœur avec la diastole et la systole, j’associe beaucoup cela au rythme.

Alice Valentin : Alors qu’est-ce que vous entendez par systole et diastole ?

Maguy Marin : C’est ce qui se contracte, et la dilatation et la contraction, l’inspiration et l’expiration, ce sont des mouvements de va et vient plus ou moins large, plus ou moins rapide, plus ou moins... que le cœur a aussi. Le cœur se contracte et se dilate, presque tout est comme ça, presque tout est en mouvement dans un sens binaire. J’ai envie de dire, c’est-à-dire ça s’ouvre et ça se ferme, ça s’ouvre et ça se ferme, c’est quelque chose que je trouve très récurrent dans beaucoup de chose et dans le travail en particulier. Je ne l’ai pas forcément associé, mais la respiration en fait partie, le souffle en fait partie, mais c’est beaucoup plus large que juste la respiration ou le souffle même si c’est l’essence, le départ de tout mouvement. C’est ça mais

après je pense que ça se ressent sur, comment dire, le souffle va avec mais ce n'est pas forcément du souffle que ça part, le muscle par exemple peut aussi se dilater et se contracter, mais on peut dire que c'est de la respiration évidemment aussi...

Alice Valentin : Et donc vous parlez d'un mouvement assez binaire, qui se contracte et se dilate etc... qui se retrouve finalement dans tout le corps, les muscles, le cœur et vous parlez notamment dans une émission France Culture ou des articles que j'ai pu lire, de la notion de répétition. Forcément ça se rapporte au rythme et à la notion de Temps, et finalement en quoi vous... parce que vous dites que ça ne part pas forcément au départ du souffle, mais la respiration et le souffle... enfin le geste respiratoire est répétitif en lui-même déjà, je me demandais comment vous le raccrochez même si ça ne part pas de la respiration à l'origine bien que l'interprète, enfin tout individu même sans danser respire pour pouvoir même ne serait-ce que parler et manger...

Maguy Marin : Ce sont plein de contre-temps, entre ce moment de dilatation maximale et de moments de rétentions, entre le moment d'inspiration et d'expiration il y a tout un tas d'autres possibilités, tout un tas d'autres choses qui se passent pendant : entre ce temps-là et ce temps-là. C'est là que ça touche peut-être aussi à quelque chose de rythmique, je pense que le rythme est inclus dedans. Ce n'est pas le rythme c'est qu'on est fait comme ça, la nature va et vient, c'est un va et vient constant, et entre ce va et ce vient, il y a un tas de petites choses, beaucoup de variations possibles, de rapidité... Je travaille souvent avec des termes comme *le boum*, *le boum* qui serait presque la mort, quelque chose qui expire totalement et qui est l'inspiration à la vie, étant donné que ce sont deux pôles et entre ces deux moments, on a un ensemble de petits autres moments qui n'arrêtent pas de varier, de prolonger le temps entre ce point-là et ce point-là, mais après une fois qu'on est arrivé au point maximum forcément ça va repasser, ça va redescendre, avec beaucoup de variations aussi... Je ne sais pas si je m'exprime comme il le faut.

Alice Valentin : Oui, et donc vous dites aussi que dans, quand vous dites que ça redescend avec beaucoup de variations dans l'expiration ou dans l'inspiration même il y a des variations aussi, c'est ça que vous voulez dire ?

Maguy Marin : Oui c'est ça, c'est que ce n'est pas un mouvement linéaire, c'est un mouvement qui est très...qui peut être différent, c'est une répétition mais elle n'est jamais identique, ça se

répète mais ce n'est jamais de la même façon, un peu comme des vagues dans la mer, elles se répètent mais elles ne sont jamais les mêmes.

Alice Valentin : Moi, quand j'ai vu la pièce, on entend ces bruits d'expiration et d'inspiration à certains moments...

Maguy Marin : Oui tout à fait oui.

Alice Valentin : Et donc, alors je comprends bien que ce n'est pas l'origine ou la base mais dans ces moments-là, comme peut-être, je sais plus si dans la scène de masturbation on entend, je sais plus...

Maguy Marin : Oui tout à fait on l'entend bien sûr, on l'entend déjà avant...

Alice Valentin : Oui on l'entend déjà avant. Pour vous c'était une volonté que ce soit entendu et finalement comment cela a été travaillé, j'imagine que le geste dansé accompagne la respiration et inversement, comment ça se nourrit ?

Maguy Marin : Mais c'est l'activité parce que comme le souffle, la respiration est un mouvement involontaire, on respire simplement, on inspire on expire on inspire, on ne pense pas à inspirer/expirer sauf si on fait du yoga et qu'on travaille sur sa respiration, ça c'est autre chose mais sinon le mouvement de respiration il est involontaire, on le fait sans y penser donc je pense que dans l'activité qu'on a dans le vie courante, on peut avoir plus ou moins conscience de ce mouvement involontaire. En tout cas, je l'ai traité dans *May B* comme un mouvement involontaire, plus l'activité est fatigante plus elle demande de tension plus elle demande de force plus l'inspiration est forte. Mais c'est plutôt dans ce sens-là, l'inspiration s'adapte devient ce qu'elle doit être par rapport à ce qui est fait, je ne suis pas partie de la respiration pour faire des actes, par exemple la masturbation c'est la masturbation elle-même qui fait qu'il y a une accélération et des sons plus forts !

Alice Valentin : Oui je comprends, est-ce que dans *May B* la notion d'épuisement vous... à certains moments vous parle, parce que quand on pense épuisement on pourrait penser essoufflement aussi. Ça rejoint alors un peu ce que vous êtes en train de dire, après je comprends bien que ce n'est pas le point de départ mais par rapport à... vous dites que la respiration suit

l'action en question, les actes, et je me disais, à partir de là est-ce que naturellement... Vous avez aussi été interprète dans *May B*, si je ne me trompe pas, et je ne sais pas comment les interprètes vous en parle ou si il.elle.s vous en parle tout simplement, mais est-ce que, parce qu'entre l'émotion transmise et l'émotion qu'il.elle.s ressentent, il y a parfois aussi un décalage, c'est parfois pas la même émotion et du coup... je ne sais plus où je voulais en venir (rires **MG** : "pas grave") mais finalement quel est le rapport, enfin quel est le lien ? Pour vous si je comprends bien la respiration et le souffle sont en lien avec les actes et les actions réalisées sur le plateau, et de là l'émotion va naître mais comment ?

Maguy Marin : En fait, voyez, on peut dire par exemple... On peut partir du souffle effectivement, de la respiration qui "s'expande" — on dit ça "s'expande" — qui s'élargit, ça donne tout à fait quelque chose d'autre, c'est lié directement à la respiration. En fait, le geste suit la respiration suivant si la respiration est longue, c'est tout à fait une autre démarche. On ne compte pas sur la respiration, la respiration se fait de toute façon, dès qu'un enfant né il crie et il respire, ou alors il meurt. Ainsi, la respiration c'est une chose qui est automatique qui se fait et qui nous suit alors après. Je ne parle pas du travail que les interprètes, que les gens qui pratiquent la danse font comme travail pour maîtriser un tout peu y peu et même dans la vie enfin quand on pense au yoga par exemple... Mais ça n'a pas été le cas de *May B* et souvent dans mes pièces, ce n'est pas du souffle que je pars c'est à partir d'une activité, de quelque chose à faire et la respiration peut devenir courte, rapide, longue selon des critères qui sont des critères d'action. Et cela crée de l'émotion. Il y a aussi des exercices de théâtre par exemple dans lequel on se dit : "intérieur lent - extérieur rapide", ça peut avoir un rapport avec la respiration : "intérieur lent" ça veut dire que c'est quelque chose assez apaisé à l'intérieur mais le corps gigote, vous voyez, c'est lié à la respiration, le corps gigote, le corps s'active mais l'intérieur est calme. On peut inverser la chose et se dire que l'intérieur est rapide et l'extérieur est lent, là on peut penser par exemple à quelque chose qui serait "intérieur rapide et extérieur lent" ça serait par exemple un moment très dramatique au fond parce que dedans ça n'arrête pas de pulser : la respiration est courte au fond, vous voyez, vous comprenez ce que je veux dire... C'est compliqué de toute façon... Pour moi, je pense que c'est très lié à ce qui est à ressentir ou à faire, si c'est un travail, si ce sont des actions qui sont difficiles, ou des choses lourdes, des choses où on court, des choses où on tombe par terre, des choses où on doit porter, on doit faire beaucoup de choses, la respiration va être en fonction de ce qui est à faire, si ce sont des mouvements. S'il n'y a rien à faire mais qu'il y a une tension dramatique qu'on veut créer, à ce moment-là, c'est ce que je vous disais, c'est une intention "intérieure rapide" mais

“extérieure lente” par exemple si je vais commettre un crime, enfin ce serait peut-être d’avoir une sorte de vibration intérieure très rapide mais un mouvement extérieur lent qui va me faire prendre une arme et tuer quelqu’un par exemple. Vous voyez ce que je veux dire ? C’est très lié à l’activité, à ce qui est à faire et ça crée l’émotion, la vitesse de respiration, la vitesse crée l’émotion... ça crée l’émotion tout simplement.

Alice Valentin : Et du coup par rapport à la réception des émotions ?

Maguy Marin : La réception ?

Alice Valentin : Oui la réception des émotions, je ne sais pas s’il vous reste en tête des personnes qui vous ont parlé de ce qu’elles ont pu ressentir en voyant votre pièce ou même des interprètes qui ne sont plus interprètes aujourd’hui dans *May B* mais qui l’ont peut-être revus, dans la réception des émotions enfin la question est large, mais...après ce n’est pas tant de savoir quel type d’émotion le public a ressenti mais après bien entendu l’émotion quand elle jaillit et qu’on la ressent, elle passe aussi à travers nos propres filtres de vie et expériences donc suivant chaque personne ça ne va pas être la même en voyant la même pièce. Je me demandais quels retours vous avez pu avoir et si parfois, tout simplement le fait que par exemple on entende des bruits de respiration, des râles, des halètements, ça provoque un peu la même... peut-être par mimétisme... je ne sais pas...comment ça s’appelle par empathie kinesthésique, du coup ça provoque un peu la même chose sur nous même si ça ne se met pas en mouvement de la même manière.

Maguy Marin : Probablement oui. Probablement oui, je pense que ça doit, nous avons nos fameux neurones miroirs-là qui font qu’on a de l’empathie quand on voit, c’est grâce à quelque chose, mais je pense que c’est plus dans le souvenir ou dans la remembrance ou dans des moments qu’on peut avoir en dehors. Ce n’est pas au moment du spectacle je crois, ce n’est pas au moment où on voit la pièce forcément que ça se passe, mais ça nous fait revenir à des moments où on a traversé des choses et c’est ça qui fait que tout à coup, au moment où juste on tâtonne, qu’on le reçoit c’est par la suite que ça fait son travail de lien entre ce qui a été vu au moment du spectacle et la vie des gens. Il y a des moments de la vie des gens qui se retrouvent aussi dans ces situations telles quelles.

Je ne discute pas beaucoup des émotions avec mes interprètes, pas du tout d’ailleurs, donc c’est encore une fois des choses qui ne sont pas faites, qui déforment même je dirai, qui amène des

émotions qui peuvent être légèrement différentes d'une personne à l'autre mais pas tellement loin non plus, un ressenti qui peut être un peu différent mais pas forcément, et qui est toujours à redécouvrir de toute façon, qui change même chez une personne, elles sont jamais figées ces émotions mais je n'en discute pas beaucoup, pas du tout même.

Alice Valentin : Cela tourne beaucoup autour de la respiration et de l'émotion, désolée mais vous effectuez un travail autour de la corporalité des interprètes, d'un corps vieilli, ce travail du corps de la vieillesse... parce que j'ai préparé quelques questions mais peut-être que ce n'est pas très judicieux mais je me demandais...

Maguy Marin : Allez-y, n'hésitez pas !

Alice Valentin : Je me demandais l'outil qu'est la respiration le permet aussi d'atteindre parce que c'est très difficile j'imagine quand une personne est jeune, d'atteindre un corps vieilli avec ce poids, ce poids du passé etc... et notamment ça me ramène aussi à la danse *butô* et aussi Dominique Dupuy en parle de comment prolonger sa vie de danseur par le souffle parce qu'on est plus à un moment donné dans la performance physique mais plus dans autre chose, une puissance plutôt vitale par laquelle on est mue et habitée, donc je me demandais à ce niveau là... après ça peut sortir du cadre de *May B* mais je voulais savoir votre... ce que vous en pensiez parce que c'est vrai que la retraite de certains danseurs ou danseuses se fait assez jeune comme si on ne pouvait plus danser après alors qu'on peut toujours.

Maguy Marin : Bien sûr oui.

Alice Valentin : Et donc je me demandais... parce que certaines personnes ont choisi la voix du souffle et de la respiration aussi pour pouvoir continuer à danser et cohabiter avec son propre corps et puis il y a notamment des chorégraphes de la danse, pionniers de la danse moderne comme Martha Graham etc... qui ont parlé notamment du souffle mais ça revient à ce que vous disiez avec la contraction/décontraction, je veux dire...

Maguy Marin : Oui c'est ça, oui c'est ça... c'est souvent ça. Après c'est d'une façon différente chez les gens, chez les uns et les autres puis ça a donné des techniques aussi ces questions-là, ça a donné des techniques différentes, après moi franchement... je n'ai jamais pensé le danseur comme un danseur... enfin je pense le danseur comme un acteur. Un acteur il joue jusqu'à 99

ans s'il est en forme donc ces histoires de retraite des danseurs... Je sais que ça existe je sais que c'est un problème, mais moi j'ai toujours enjambé ce truc là parce que je n'ai jamais pensé qu'une personne qui avait une technique de corps qui s'approchait de la danse et peut-être dans la jeunesse très performante, je n'ai jamais pensé que le fait de vieillir ou de ne pas pouvoir avoir cette capacité de performance empêchait la personne d'être un artiste et de continuer à travailler avec ce qu'elle est. Je pense pas du tout comme un danseur donc je pense que la prolongation... enfin je trouve que c'est très riche le fait de vieillir. Là par exemple, nous, quand on a fait cette pièce *May B*, moi j'avais 30 ans quand j'ai créé cette pièce, la plupart des gens étaient plus jeunes que moi, ils avaient entre 20 et 30 ans, donc on était des jeunes gens, et aujourd'hui les gens qui la dansent on près de 60 ans, pas tous, quelques-uns ont 25 ans et d'autres ont 60 ans et ça ne pose pas tellement de problème. Évidemment qu'un jeune, quelqu'un de jeune doit traverser un certain nombre de fois la pièce, rentrer dedans trouver son chemin à lui pour arriver à ne pas caricaturer un vieux corps comme ça simplement mais vraiment dans une forme de ressenti de ce que ça pourrait être cette incapacité à aller trop vite, ce que c'est la vieillesse en fait, l'incapacité à être très performant. Je pense que ce sont des choses qu'on peut réussir à toucher sans être forcé de vieillir pour les ressentir enfin heureusement. Nous sommes des acteurs aussi. Pour moi en tout cas, c'est comme ça que je le ressens. C'est un peu comme si je dois jouer une prostituée je n'ai pas besoin de me prostituer pour comprendre. Bien sûr, je dois observer les choses, je dois les expérimenter ou faire des expériences de pensée avec ça etc... Pour autant je n'ai pas besoin de traverser la chose pour comprendre. Je pense qu'on est dans le jeu aussi.

Alice Valentin : Oui, et vous, vous dansez encore par curiosité mais après vous n'êtes pas obligée d'y répondre ?

Maguy Marin : Pas trop non, je fais du yoga.

Alice Valentin : D'accord ok...d'accord.

Maguy Marin : Je fais du yoga pour me permettre de continuer à être mobile et je travaille aussi sur la respiration bien sûr mais plutôt parce que j'ai des soucis de respiration, de poumons. Enfin ça m'intéresse de tout façon mais je fais ça plutôt d'un point de vue soin.

Alice Valentin : D'accord je comprends. Certains ou certaines chorégraphes, danseurs et danseuses ont choisi (pas tous.te.s) mais ont choisi la voix du souffle ou de la respiration parfois pour continuer à danser... Enfin je me demandais si c'était vraiment quelque chose d'essentiel quand on continue à danser avec son corps qui vieillit.

Maguy Marin : Ah je pense que ça doit être essentiel. Si certaines personnes, des danseurs ont la nécessité ou le besoin de continuer à danser, c'est important bien sûr je pense qu'il faut faire avec le souffle forcément ça... Après moi je n'ai aucune envie de danser parce que ça fait très longtemps que j'ai arrêtée de danser et puis j'ai arrêté de danser... Je n'ai fait que remplacer des danseurs, je n'effectue pas une recherche sur mon propre corps à part je vous dis dans le sens plutôt de soin.

Alice Valentin : Oui bien sûr bien sûr oui. Est-ce que la respiration et le souffle sont un peu moins conscientes dans le processus de travail chez un.e jeune danseur.se qu'un.e danseur.se plus âgé.e ou alors la conscience est là mais on y prête moins une importance cruciale.

Maguy Marin : Non je pense qu'on y prête beaucoup d'importance mais c'est plus incorporé à un tout. Ce n'est pas le souffle comme une chose, ça me dérange toujours beaucoup quand le souffle ne fait pas partie du corps, de quelque chose. J'aime bien quand c'est intégré dans une vitalité et que ce n'est pas forcément remarquable même si la personne le vit vraiment d'une façon intense. C'est vraiment un outil de travail sur la personne et je pense que c'est ce qui se passe avec la maturité des gens, c'est qu'après on a plus besoin de montrer qu'on respire puis qu'on respire, peut-être qu'il y a des jeunes gens ou des gens qui veulent mettre cette particularité en avant, soit parce qu'ils découvrent soit parce que ce n'est pas encore rentrer dans un ensemble de chose c'est toute une façon de se mouvoir : comment la respiration rentre dans les choses sans forcément être première. Enfin elle est première mais elle n'est pas visible forcément.

Alice Valentin : Oui je comprends oui, c'est d'éviter de juste rendre la respiration visible pour la rendre visible c'est...

Maguy Marin : Oui c'est ça sauf si on est tout seul chez soi et qu'on veut travailler dessus bien sûr mais après ... comme je travaille plus sur des histoires d'actions et d'acteurs, pour moi ça fait partie de la chose mais en tout cas ça dépend de l'intérêt qu'il y a eu avec ça.

Alice Valentin : Oui par exemple dans les scènes de masturbation ou à d'autres moments où on entend la respiration et le souffle, quand j'ai vu la pièce j'avais l'impression que tous les interprètes respiraient, inspiraient, expiraient assez fortement, est-ce que ça, c'est venu assez naturellement de la part des interprètes avec ce mouvement de groupe ou si c'est quelque chose qui a été demandé, enfin si c'est quelque chose qui a été demandé dans le processus de travail ?

Maguy Marin : Rien n'est organique en fait, j'ai envie d vous dire... ce n'est pas organique du tout.

Alice Valentin : Ce n'est pas organique ?

Maguy Marin : Absolument pas. Il n'y a rien qui est organique dedans, tout a été demandé. Et après comment est-ce qu'à partir des formes ça devient organique peut-être mais en tout cas rien a été recherché de façon organique, tout est empêché. C'est avec ces empêchements qu'on essaye de trouver un endroit où passer. Dans la scène de la masturbation c'est évident que ce mouvement il est fatiguant, on sait tous ce qu'est de la masturbation donc ce n'était pas compliqué mais ça été demandé de façon rythmique, absolument formel pas du tout dans le ressenti, pas du tout...

Alice Valentin : D'accord oui...Parce que c'est vrai que ça peut quand même en devenir organique à la fin même si à la base ce n'est pas le point de départ.

Maguy Marin : Bien sûr bien sûr mais ce n'est pas pareil, ce n'est pas la même démarche. C'est ce que je vous disais tout à l'heure la respiration suit l'action et le ressenti suit l'action aussi. Enfin dans mon travail, je ne dis pas que c'est comme ça partout.

Alice Valentin : Oui bien sûr et donc vous dites que le ressenti suit l'action et que le rythme...enfin finalement c'est à travers le rythme que...

Maguy Marin : Selon l'action, le temps qu'on a le temps pour la faire et la charge que représente cette action, la respiration va se placer là-dessus. Après on peut travailler là-dessus mais au départ je pense qu'elle va se placer un peu de façon très fonctionnelle en fait, ça va être

très fonctionnel, si je tire un truc qui pèse 100 kg je ne vais pas avoir la même respiration que si je tire un truc qui est léger par exemple, ces histoires de forces, de poids...

Alice Valentin : Et je me demandais ce que...enfin dans une émission France Culture, vous dites que vous avez rencontré Samuel Beckett, et est-ce que vous pensez que Beckett dans ses œuvres laissait une place au souffle et à la respiration, s'il avait un lien ou pas, peut-être que vous ne le savez pas...

Maguy Marin : Je n'en sais rien mais en tout cas, je n'en ai pas parlé avec lui. En tout cas je pense que dans ce qui est écrit on peut voir qu'il a travaillé avec ça, mais je ne suis pas sûre qu'il est demandé à ses comédiens de... Ce n'est pas venue du ressenti du comédien, son écriture n'est pas venue du ressenti du comédien mais c'est plutôt son écriture dans laquelle il a intégré enfin c'est mon impression. Il a intégré du rythme et des pauses et des longs temps et des temps plus brefs où la respiration est incluse dans son écriture et que l'acteur quand il doit vraiment appliquer à la lettre — parce que les didascalies sont très importantes — quand il doit appliquer à la lettre ce dont il s'agit, ça crée des choses chez l'acteur mais probablement qu'il y a aussi une interférence évidemment entre le moment où, comme une personne, l'acteur le fait. Mais ça part quand même de l'écriture, en plus ce que Beckett a écrit n'est pas du tout une sorte d'improvisation qui ferait qu'on va faire comme si ou comme ça.

Alice Valentin : Oui bien sûr surtout qu'en plus au niveau des didascalies tout doit être très respecté...oui ça crée ... et donc vous pensez que finalement l'émotion elle naît finalement de ces différents rythmes à travers le geste dansé qui est accompagné ou pas par la respiration qu'elle soit visible ou pas mais finalement l'émotion naîtrait du temps qu'il y a pour réaliser ce geste dansé ou du rythme ? Parce que vous dites aussi que la musique est motrice dans le mouvement...moteur je ne sais plus comment vous le disiez, donc ... parce que du coup forcément les musiques peuvent déjà en elles-mêmes produire une émotion ?

Maguy Marin : Bien sûr !

Alice Valentin : Mais finalement avec ces musiques parce que vous dites que la musique est « moteur »...

Maguy Marin : Quand il y en a, quand il y en a.

Alice Valentin : Quand il y en a oui bien sûr, du coup quand il n'y en a pas, qu'est-ce qui devient moteur, il y a quand même le rythme.

Maguy Marin : C'est pareil, le silence, le rythme, ce sont les durées, ce sont les durées diverses, les pauses, les arrêts, la rythmique, une chose qui fait que... C'est pareil avec la musique ou sans musique. Je pense que l'émotion vient de ce qui est à faire donc elle n'est pas là avant, elle est provoquée par ce qui est à faire, par l'action.

Alice Valentin : Oui d'accord je comprends, désolée je prends un peu de temps pour écrire.

Maguy Marin : Pas de souci, pas de problème.

Alice Valentin : Et on assimile souvent le souffle et la respiration à la vie, quel serait son lien à la mort et dans *May B* aussi mais ça peut-être aussi plus largement ?

Maguy Marin : Pardon vous pouvez répéter, je n'ai pas bien entendu, quel serait son rapport ... ?

Alice Valentin : En fait, on assimile souvent le souffle et la respiration à la vie en soit, et donc quel serait son lien à la mort et dans *May B* mais en même temps la mort fait partie de la vie donc...

Maguy Marin : C'est indissociable, c'est indissociable c'est comme si la vie était une grande inspiration et puis une expiration. C'est indissociable, le souffle ce n'est que aller-retour, ça ne peut pas, ce n'est pas juste aller, aller et retour, donc le rapport à la mort enfin il est évident. La vie et la mort sont des choses indissociables comme le souffle, comme le souffle va à l'inspiration et à l'expiration, c'est ce va et vient constant.

Alice Valentin : Et dans *May B*, y a-t-il un lien ? Enfin il y a forcément un lien.

Maguy Marin : Un lien avec quoi ?

Alice Valentin : Non c'était par rapport à ce lien de la respiration entre la vie et la mort, dans *May B* mais en même temps il est forcément là donc ma question elle est, enfin je veux dire c'est évident donc ma question n'a pas lieu d'être.

Maguy Marin : C'est un peu aussi la question des mouvements et puis l'immobilité. Dans *May B* il y a un gros travail entre l'immobilité et se mouvoir justement, s'émouvoir et se mouvoir surtout donc on peut dire que le mouvement de la vie c'est passer de l'inerte à... : passer de l'inerte à une expansion et puis qui revient à de l'inerte. Et je pense que ça, c'est constant dans *May B*, ce mouvement est constant, de l'immobilité et de reprise, de respiration, d'inspiration, d'immobilité, de petites pauses qui sont plutôt dans des phases descendantes ou des phases ascendantes, ça dépend.

Alice Valentin : Et donc, je ne sais pas si cette phrase va vous parler mais Laurence Louppe dans son ouvrage la *Poétique de la danse contemporaine*, à un moment donné écrit : « C'est toute la matière de l'être qui devient langage. » Et donc est-ce que finalement, la respiration est forcément présente, puisque sinon on ne pourrait pas se tenir là à danser enfin les interprètes ne pourraient pas se tenir là à danser, le public même ne pourrait pas se tenir là à regarder le spectacle mais donc est-ce que finalement, tout simplement l'émotion n'est déjà pas juste là, naît déjà juste à cet endroit-là... enfin je... désolée je m'exprime très mal.

Maguy Marin : Ce n'est pas grave, vous pouvez reprendre un petit peu peut-être parce que je n'ai pas très bien compris.

Alice Valentin : Oui en fait je disais qu'il y a une phrase de Laurence Louppe dans un de ses ouvrages qui est « C'est toute la matière de l'être qui devient langage ». On parlait d'action, et que le souffle suit l'action et finalement le ressenti et l'émotion aussi. Mais donc est-ce que l'émotion même si la respiration est à la base de tout et en même temps elle n'est pas à la base du travail, du processus de travail chorégraphique dans *May B*... à partir du moment qu'il y a ces actions et cette respiration qui suivent ou pas, est-ce que l'émotion qui est visible ou pas.... L'émotion naît dans tous les cas, je ne sais pas si c'est très clair.

Maguy Marin : Je ne comprends pas bien non ce que vous dites là, non je ne comprends pas bien, est-ce que l'émotion naît dans tous les cas, ça dépend en fait, je ne sais pas, je ne crois pas

que ce soit obligatoire. Qu'est-ce que vous appelez émotion d'ailleurs ? Vous m'avez dit se mouvoir, vous m'avez dit...

Alice Valentin : Oui c'est... l'émotion dans cette idée-là de circulation et de se mouvoir c'est aussi un état d'être en soi que ce soit chez l'interprète ou le public et même en dehors de ce rapport-là, donc oui c'est plus dans une idée de circulation et de mouvements mais cette émotion... je ne sais pas comment l'expliquer... elle peut... après vous l'avez très bien expliqué avant donc, c'était juste pour appuyer le propos mais dans l'idée de "C'est toute la matière de l'être qui devient langage", enfin je veux dire dans *May B* même déjà avec le..., cette idée-là de figure qu'on a sur scène, ce n'est pas obligé qu'en tant que public qu'on reçoive une émotion mais déjà là, il y a quelque chose qui se passe même peut-être dans la vision. Ces figures qui sont déjà même expressives avec ce maquillage, enfin cette argile je ne sais pas exactement ce que c'est, mais c'est déjà expressif en fait, l'émotion, il y a cette idée de circulation et de mouvement et après il y a... peut-être que ça arrive après d'un point de vue expressif, dans un langage expressif enfin je ne sais pas.

Maguy Marin : Je ne sais pas, je ne sais pas, il y a des choses qui ne sont pas expressives et qui expriment quand même je veux dire. Cela me fait, ça m'inquiète un peu quand on dit ça, « expressif », il y a des choses pas expressives qui expriment des choses.

Alice Valentin : Ah non mais ça oui. En effet, après là quand je disais expressif ce n'était pas dans le sens il y a des choses qui sont expressives et d'autres pas. Pour moi c'était plus dans une idée que ça comprend tout, que ça comprend tout, et que déjà les corps sur scène nous parle même dans l'immobilité comme vous le disiez tout à l'heure.

Maguy Marin : Bien sûr et donc l'expression aussi chez Beckett c'est quand même beaucoup ça aussi, ça exprime mais contre la volonté j'ai envie de dire. Il y a quelque chose comme ça, ça ne cherche pas l'expression.

Alice Valentin : Et, je réfléchis si j'ai oublié quelque chose mais je pense qu'on a fait le tour. Et je voulais juste vous demander mais ça c'est plus, ce n'est pas forcément par rapport à *May B*, je voulais juste savoir si vous aviez des références philosophiques ou ouvrages auxquels vous pensez autour de cette question ? Après ce n'est pas obligé et si... c'est pour savoir si vous vous

êtes appuyée sur certains ouvrages même pas forcément par rapport autour de cette question mais indirectement par rapport au rythme, au temps, cette notion de temps.

Maguy Marin : Oui, il y a des ouvrages. Un monsieur qui s'appelle Paul Sauvanet que j'aime beaucoup.

Alice Valentin : "Sauvanet" ça s'écrit comment ?

Maguy Marin : Paul Sauvanet, Pierre, je ne sais plus si c'est Paul ou Pierre en tout cas ça s'écrit SAUVANET. Il y a toutes les histoires de Meschonnic aussi. Henri Meschonnic. Il y a Marcel Mauss aussi, *La technique du corps* par exemple, des choses d'anthropologie aussi, il y a beaucoup choses oui.

Alice Valentin : Et pour Paul ou Pierre Sauvanet, c'était quoi le titre ?

Maguy Marin : Alors je ne me rappelle jamais des titres, rythmologie ou un truc comme ça, je ne me rappelle plus. Franchement je suis désolée, je vais essayer de regarder, Paul Sauvanet, je vais regarder, je vous dis ça. Á mon avis je l'ai à la maison le livre mais je ne m'en rappelle jamais.

Alice Valentin : Non il n'y a pas de problème.

Maguy Marin : C'est Paul, c'est Pierre alors, je suis nulle, ce que je peux faire, en tout cas ce que je vais faire je vais rentrer chez moi je vais regarder et puis je peux les donner à Lolly.

Alice Valentin : D'accord ok.

Maguy Marin : Pour qu'elle vous dise exactement parce que moi là j'ai plus de voix... Pierre Sauvanet, Pierre Sauvanet, Rythme, élément d'esthétique... Il est vraiment très intéressant ce monsieur, Pierre Sauvanet, alors les bouquins j'ai pas le titre là mais en tout cas vous trouverez beaucoup de choses, il travaille spécifiquement là-dessus.

Alice Valentin : D'accord ok et pour Meschonnic j'imagine pour le titre non plus ?

Maguy Marin : Ah c'est un gros bouquin là, j'avoue que... c'est sur la poésie, sur...

Alice Valentin : Ouais, ok très bien, très bien je chercherai, je crois qu'on a fait, qu'on a fait le tour...

Maguy Marin : D'accord.

Alice Valentin : Je vous remercie en tout cas du temps accordé.

Maguy Marin : J'espère que ça vous a aidé pour quelque chose je ne sais pas ?

Alice Valentin : Ah oui oui, oui ça m'a aidé, oui. C'est que parfois on peut aussi, enfin pour moi ça m'a beaucoup éclairé parce que parfois on peut aussi projeter des choses et en fait on était pas du tout dans le bon endroit à des choses qu'on pouvait imaginer dans le processus de travail par rapport à ce qu'on a pu voir le jour du spectacle aussi, donc c'est pour ça, ça m'a éclairé donc...Merci beaucoup et j'espère que je ne vous ai pas pris trop de votre temps.

Maguy Marin : Merci à toi !

Alice Valentin : Merci au revoir !

Maguy Marin : Au revoir, au revoir.

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| Remerciements | 3 |
| Sommaire | 3 |
| Introduction | 5 |
| Première partie | 12 |
| La respiration et le corps dans la danse | 12 |
| I. Physiologie et fonctionnement du système respiratoire | 13 |
| A. Physiologie des viscères et muscles respiratoires | 14 |
| 1. La cage thoracique, le thorax : les poumons | 14 |
| 2. Les voies aériennes supérieures | 15 |
| a) Le pharynx : la bouche et le nez | 16 |
| b) Le larynx, lieu de la respiration, lieu de la naissance de la voix | 17 |
| 3. Les muscles inspireurs | 18 |
| a) Le diaphragme | 19 |
| b) Les muscles inspireurs accessoires : « les inspireurs costaux » | 21 |
| 4. L'expiration : deux mécanismes, thoracique et abdominal | 23 |
| a) Les muscles abdominaux et leur rôle dans l'expiration | 23 |
| b) Le mécanisme thoracique dans l'expiration | 24 |
| B. Le contrôle de la respiration entre forces et volumes respiratoires | 25 |
| 1. Les forces mises en jeu dans les différents volumes respiratoires | 25 |
| 2. Les principales forces en jeu dans la respiration | 27 |
| II. La respiration par le corps, le choix du corps dansant dans l'approche de la respiration par le souffle | 31 |
| A. La pensée de la respiration en danse classique | 31 |
| B. La révolution de la danse moderne, une approche nouvelle du corps par le souffle 33 | |
| 1. Doris Humphrey technique entre chutes et rétablissements, rythme et respiration 34 | |
| 2. Mary Wigman, une technique entre tension et relâchement | 37 |
| 3. Le binôme release/contraction, la méthode Graham constitutive de la base en danse moderne | 38 |
| Deuxième partie | 43 |
| Le corps comme matière première : de la respiration au mouvement | 43 |
| III. Maguy Marin et Anne Teresa De Keersmaeker : deux chorégraphes contemporaines à la croisée entre danse et autres arts | 44 |
| A. L'école Mudra, une formation pluridisciplinaire | 44 |
| B. L'importance de la musique entre Nouvelle vague flamande et danse-théâtre | 46 |

| | | |
|-------|--|------------|
| C. | Présentation des pièces chorégraphiques | 48 |
| 1. | May B..... | 48 |
| 2. | Rosas danst Rosas | 50 |
| IV. | Respiration et mouvement : la corporéité du souffle | 52 |
| A. | Musique et respiration | 52 |
| B. | Poids, tonus, gravité | 56 |
| C. | Souffle et espace..... | 60 |
| V. | Construction du mouvement par le rythme musical..... | 65 |
| VI. | La répétition comme clé structurante des deux pièces chorégraphiques | 73 |
| A. | Musique et temps | 73 |
| B. | Les gestes quotidiens..... | 76 |
| C. | Respiration, sons et mots..... | 82 |
| | Troisième partie..... | 87 |
| | Entre rythme, mouvement et respiration, l'émotion naît..... | 87 |
| VII. | Le souffle, le signe du vivant | 89 |
| A. | Le corps vivant | 89 |
| 1. | Pneuma, ch'i oriental..... | 89 |
| 2. | La chair..... | 91 |
| B. | Le vitalisme, un « principe » de vie | 93 |
| C. | Entre vie et mort, le choix de la respiration chez le corps de danseur.se.s plus âgé.e.s 96 | |
| VIII. | Motion – Souffle - Émotion | 99 |
| A. | Entre motion(s) et émotion : à l'origine, le souffle | 99 |
| B. | Tracé : action-émotion ou émotion-action ? | 101 |
| 1. | May B..... | 101 |
| 2. | Rosas danst Rosas | 106 |
| | Conclusion..... | 113 |
| | Bibliographie..... | 120 |
| | Annexes | 131 |
| | Table des matières..... | 148 |