

# II

## L'Antiquité revisitée et l'idée de « mouvement naturel » : vers une valorisation inédite de l'expressivité du corps

« Si nous recherchons la vraie source de la danse, si nous nous tournons vers la nature, nous constaterons que l'avenir de la danse est dans son passé<sup>1</sup>. » Ainsi s'exprime Isadora Duncan, lors d'une conférence donnée en 1903 en Allemagne, à Leipzig, et publiée la même année sous le titre « La danse de l'avenir ». Selon l'artiste américaine, la danse, « autrefois le plus noble de tous les arts », est entrée dans un déclin inexorable depuis qu'elle a perdu l'accès aux « mouvements naturels du corps » au profit d'un dressage technique contraire à la fonctionnalité anatomique. Selon Duncan, ces « mouvements naturels » étaient au cœur de la danse dans la Grèce antique, ainsi qu'en témoignent à ses yeux les vases et la statuaire helléniques<sup>2</sup>. C'est en puisant à cette source que l'art actuel de la

---

1. « La danse de l'avenir » [*Der Tanz der Zukunft*, Leipzig : Eugen Diederichs, 1903], trad. in Isadora Duncan, *La Danse de l'avenir*, suivis de *Regards sur Isadora Duncan* (par Élie Faure, Colette, André Levinson), textes choisis et trad. par Sonia Schoonejans, Bruxelles : Complexe, 2003, p. 53-60. *Ibid.* pour les citations suivantes, p. 55 et 58.

2. Au sein des musées qui se créent dans les métropoles américaines des années 1890, souvent grâce aux dons des magnats

danse peut se relever de sa décadence : redécouvrir les « mouvements fondamentaux pour le corps humain [...], voilà le devoir du nouveau danseur d'aujourd'hui », proclame Duncan<sup>3</sup>.

Si elle est l'une des premières danseuses au xx<sup>e</sup> siècle à faire reposer le sens de la danse sur cette mission d'identification des « mouvements fondamentaux », Duncan est loin d'être la seule. Cette recherche constituera en effet l'une des récurrences marquantes de l'histoire de la danse tout au long du xx<sup>e</sup> siècle. À la charnière des xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles, cette quête est en grande partie inaugurée à travers la référence à l'hellénisme. Pour Duncan, les Grecs anciens ont su « mieux que quiconque étudier les lois de la nature » et comprendre les ressorts élémentaires du mouvement. Par l'intermédiaire de l'art grec antique, le « danseur nouveau » renoue avec les possibilités intrinsèques du « corps naturel » et retrouve le chemin de la spontanéité : il « cherche en pleine conscience ce qu'il a inconsciemment perdu ». Ainsi, c'est en réactivant les savoirs antiques que « la danse de l'avenir sera un mouvement nouveau, une conséquence de l'évolution de l'être humain ». Duncan insiste : son but n'est pas de faire renaître la danse grecque, mais de donner naissance à une danse moderne qui prolongera, en la transformant, l'intelligence de la nature à l'œuvre dans la danse antique.

Cette conception de Duncan, dont l'influence est véritablement cruciale dans le champ de la danse et des pratiques corporelles au début du xx<sup>e</sup> siècle, s'inscrit en réalité dans une tendance culturelle présente depuis le milieu du siècle précédent. La référence à l'antique n'a rien de neuf – elle ressurgit périodiquement depuis la Renaissance –, mais elle nourrit à partir des années 1850 une interprétation orientée du sens de l'histoire humaine, marquée par le développement des théories évolutionnistes. « On serait tenté, en vue des prodiges éclos au soleil des jours antiques, de regretter que l'homme ait cessé d'être instinctif pour devenir rationnel, écrit par exemple l'historien Ernest Renan, mais on se

---

de l'industrie ou de leurs épouses, les collections de vases et de moulages antiques occupent une place de choix.

3. Duncan, *La Danse...*, *op. cit.*, p. 56. *Ibid.* pour les citations suivantes, p. 56, 69 et 59.

console en songeant que [...], aux intuitions puissantes mais confuses de l'enfance succède la vue claire de l'analyse ; à l'analyse succédera une synthèse savante<sup>4</sup> » ; elle ouvrira sur « un âge de science et d'enfance à la fois<sup>5</sup> ». Loin de nourrir la nostalgie d'un retour en arrière, le rêve hellénique que caressent nombre d'intellectuels et d'artistes à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est pétri de la conviction qu'en revisitant l'exemple antique, l'individu moderne – en crise, car stérilisé par un rationalisme excessif – s'acheminera vers une croissance et une plénitude inédites. À l'origine de cette vision réside l'idée que la vie antique était caractérisée par « une communion perpétuelle [...] entre l'homme et la nature<sup>6</sup> ». Dans cette vie qualifiée par Renan de « toute sensuelle et toute divine », le corps jouait un rôle crucial. C'est cette dimension d'un corps à la fois innocemment charnel et spirituellement habité que les admirateurs « fin de siècle » de l'art grec antique s'efforcent de redécouvrir, sans renoncer toutefois à fonder leur quête sur une approche analytique et méthodique du mouvement.

En France, dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, cet alliage entre fascination de l'antique et désir de rationalité est notamment illustré par la collaboration de l'helléniste et musicien Maurice Emmanuel avec l'ingénieur Georges Demenÿ, assistant d'Étienne Jules Marey, inventeur français de la chronophotographie au début des années 1880. Non content de contribuer à la mise au point de cette technologie annonciatrice du cinématographe, Demenÿ est lui-même à la recherche d'une méthode de « gymnastique harmonique » inspirée par le modèle du corps grec. Cette méthode exercera une influence sur de nombreux danseurs, notamment sur la Française Irène Popard. « Le type humain déterminé par la nature de telle sorte

---

4. Ernest Renan, *De l'origine du langage*, Bibliobazaar, 2009 [1848], p. 12.

5. Jules Michelet, cité par Austin Gill, in « Mallarmé et l'Antiquité : L'Après-midi d'un faune », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 10, 1958, p. 161.

6. Louis Ménard, cité par Austin Gill, *ibid.*, p. 164. *Ibid.* pour la citation suivante de Renan.

qu'il soit en pleine possession de ses moyens [...], c'est l'homme fort et beau, l'idéal des Grecs anciens, auquel il faudrait ajouter les qualités intellectuelles et morales de notre siècle pour en faire un homme complet », écrit Demeny<sup>7</sup>.

En 1895, Emmanuel signe pour sa part un *Essai sur l'orchestique grecque* qui connaît un retentissement européen dans les milieux scientifiques et artistiques<sup>8</sup>. À partir des attitudes observées sur des vases grecs représentant des danseurs, Maurice Emmanuel cherche à extrapoler les mouvements pouvant relier entre elles ces postures afin de reconstituer la dynamique de la danse grecque antique, l'un des trois arts constitutifs de l'orchestique (avec la gymnastique et la pantomime). Nul anachronisme à ses yeux dans cette démarche : « Puisque le corps humain n'a pas essentiellement changé depuis l'Antiquité, puisque son anatomie est restée identique depuis 2 500 ans, il est possible de retrouver [...] la réalité de l'orchestique » à partir des corps contemporains et d'en tirer des leçons pour l'art à venir<sup>9</sup>.

L'helléniste convainc d'abord le maître de ballet de l'Opéra de Paris, Joseph Hansen, de se prêter à une expérience : sous la conduite de Hansen, des ballerines imitent les poses observées sur les vases antiques et les enchaînent. Puis, en 1892-1893, Emmanuel fait appel aux compétences technologiques de Demeny pour enregistrer les évolutions des danseuses grâce à la chronophotographie, procédé qui permet de décomposer les phases du mouvement en autant de « vues instantanées » insaisissables à l'œil nu. Toutes les analyses ultérieures d'Emmanuel reposent sur ces séries d'images qui lui ouvrent des perspectives inédites sur la danse antique. Emmanuel réalise notamment que certaines attitudes représentées sur les vases, tellement contradictoires qu'elles semblaient appartenir à des

---

7. Georges Demeny, *Bulletin du Cercle de gymnastique rationnelle*, 1886, p. 339-340.

8. Sur Maurice Emmanuel, également compositeur et professeur d'histoire de la musique, cf. Christophe Corbier, *Maurice Emmanuel*, Paris : Bleu nuit éditeur, 2007.

9. Cf. Corbier, « De Nietzsche à Maurice Emmanuel : danse et hellénisme », séminaire « Modernités antiques : la littérature occidentale (1910-1950) et les mythes gréco-romains », 7 novembre 2008, p. 14 (<http://www.fabula.org/>).

danses différentes, se succédaient vraisemblablement dans la même composition dansée. Faisant contrepoint aux mouvements symétriques et harmonieux qu'il s'attendait à y trouver, il entrevoit dans les danses antiques des « mouvements bizarres, contournés, pleins de violence<sup>10</sup> », exécutés sur des rythmes irréguliers, parfois à contretemps. Un principe de dissymétrie active semble sous-tendre la conception hellénique de la danse.

Presque vingt ans plus tôt, dans *La Naissance de la tragédie* (1872), le philosophe Friedrich Nietzsche, dont la pensée exercera un impact profond sur l'évolution des arts vivants au xx<sup>e</sup> siècle, a lui aussi entrevu l'« exigence de laideur » et de disruption qui agit au cœur de la danse antique, cet élément constitutif de la tragédie, avec la musique et la poésie. Dans la pensée du philosophe, Dionysos, le dieu danseur – dieu de l'extase et de l'instinct vital – apporte la perturbation rythmique et, par là même, le principe du renouvellement, face au dieu Apollon qui incarne l'ordre, l'harmonie et la stabilité. La danse antique oscille entre la régularité et l'irrégularité rythmiques, entre les mouvements apolliniens – mesurés, gracieux, maîtrisés, individualisés – et les mouvements désordonnés, emportés, outrés et frénétiques de la transe collective, de nature dionysiaque.

Seul art à participer à la fois de la mesure et de la démesure, de l'ordre et du désordre, la danse occupe dans la tragédie une fonction d'intermédiaire entre la poésie (apollinienne) et la musique, expression dionysiaque de l'instinct vital, obscur et profond. La danse antique apparaît ainsi comme un principe de régulation à la fois psychologique et social : pour Nietzsche, si la dimension dionysiaque de la danse « manifeste le déchaînement des passions refoulées », sa dimension apollinienne socialise le Grec car elle lui apprend à « contrôler son corps et lui impose des chaînes nécessaires pour éviter que ses affects, ses pulsions, ses émotions ne le détruisent »<sup>11</sup>. La

---

10. Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique*, Paris : Hachette, 1896, cité par Corbier, *ibid.*, p. 15. *Ibid.* pour la citation suivante.

11. Selon l'analyse de Corbier, *ibid.*, p. 11. *Ibid.* pour la citation suivante, p. 14.

danse antique s'affirme dès lors comme « l'art physiologique par excellence », celui qui promeut et régule la santé du corps social, comme celle de l'individu. En ce sens, la vocation de la danse n'est pas d'être décorative ni même récréative.

Au début du xx<sup>e</sup> siècle, cette vision nietzschéenne de la tragédie antique sert de levier à de très nombreux artistes pour repenser la fonction de l'art et de l'expressivité du corps dans le champ de la danse, mais aussi dans celui du spectacle lyrique, du théâtre et même dans celui du cinéma naissant. Autour de ces questions, les arts vivants entrent en dialogue et repensent leurs frontières. Pendant les premières décennies du siècle, la Russie est à ce titre un creuset pluridisciplinaire exceptionnellement fécond.

À travers la référence à la culture hellénique, les développements de la danse et de la culture physique se trouvent étroitement liés dans l'imaginaire du début du xx<sup>e</sup> siècle. Leur entrelacement façonne une véritable « culture du corps » qui se diffuse massivement entre la fin du xix<sup>e</sup> siècle et les années 1930. En France, en Allemagne ou aux États-Unis, les canons physiques de la statuaire gréco-romaine, unanimement considérés comme idéaux, sont pensés comme le sous-bassement d'une perfection corporelle perdue<sup>12</sup>, elle-même vecteur de santé physique, mais aussi d'hygiène morale et spirituelle. Aux yeux du Français Pierre de Coubertin, initiateur de la renaissance des Jeux olympiques en 1896, l'héritage de l'Antiquité grecque est d'une telle richesse que « tous ceux qui ont connu l'exercice physique sous l'un de ses multiples aspects ont pu légitimement [s'en] réclamer [...]. Les uns ont vu [...] la recherche de la beauté et de la santé par le suave équilibre de l'âme et du corps ; les autres [...], cette saine ivresse du sang qu'on a dénommée joie de vivre et qui n'existe nulle part aussi intense et exquise que dans l'exercice

---

12. À la fin des années 1920, le philosophe et mathématicien roumain Matila Ghyka s'efforcera de démontrer que ces proportions, chez les sportifs modernes comme dans les statues antiques, correspondent aux relations divines du nombre d'or. Cf. notamment *Le Nombre d'or* (Paris : Gallimard, 1976 [1931]) et *The Geometry of Art and Life* (Dover Publications Inc., 1978 [1946]).

physique<sup>13</sup>. » Des deux côtés de l'Atlantique, le modèle antique favorise l'essor d'une multitude de pratiques corporelles et de systèmes de gymnastique. Il leur confère souvent l'élévation morale et la légitimité culturelle nécessaires à leur acceptation, tout particulièrement pour les femmes. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est par le biais de ces méthodes d'exercice corporel que de nouvelles expressions dansées émergent peu à peu. Les courants de gymnastique « harmonique » issus des adaptations américaines de la théorie du geste expressif conçue en France par François Delsarte en constituent l'un des principaux vecteurs.

C'est dans cette mouvance dite « delstartiste » qu'Isadora Duncan trouve en partie ses racines. Devenue l'emblème flamboyant d'une nouvelle liberté corporelle ressourcée à l'exemple antique, Duncan inspire les créations et le style de très nombreux danseurs. L'épanouissement, dans les années 1910, en Suisse puis en Allemagne, de la rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze exerce une influence non moins importante sur les développements de la danse au XX<sup>e</sup> siècle. D'abord destinée à l'éducation des musiciens, la méthode de Dalcroze, en nouant « rythme musical » et « rythme corporel », vient se réverbérer dans le champ de la danse où elle croise et transforme souvent l'influence de Duncan et des pratiques delstartistes. Rudolf Laban, par une autre voie que celle de la référence hellénique et de la musique, apportera lui aussi une contribution majeure aux développements de la danse. Ces influences mêlées constituent le terreau initial de bon nombre des techniques qui donneront naissance à la diversité des mouvances rétrospectivement rassemblées, aux États-Unis comme en Europe, sous la notion de « danse moderne ».

À partir des années 1910, le « mouvement naturel », tel que l'incarnent la « danse libre » de Duncan et ses multiples dérivés, devient parfois le contre-exemple sur lequel s'arc-boutent de nouvelles ambitions, comme celle d'une stylisation géométrique des mouvements mettant à distance toute

---

13. Pierre de Coubertin, cité par Alain Berchtold, in *Émile Jaques-Dalcroze et son temps*, Lausanne : L'Âge d'homme, 2000, p. 76.

approche naturaliste de la danse, au profit d'une symbolisation quasi hiéroglyphique du geste [cf. « *L'Après-midi d'un faune...* », p. 241]. D'autres périodes de l'Antiquité éclipsent alors les prestiges de la Grèce classique : la Grèce archaïque, la Crète minoenne, l'Égypte pharaonique fournissent leur lot d'inspirations esthétiques, mais aussi les danses de l'Orient et les arts dits « primitifs », ouvrant sur d'autres questionnements, d'autres filons de création, d'autres usages du corps. Le rêve hellénique n'en constitue pas moins le premier tremplin de la valorisation de l'expressivité corporelle qui, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, s'affirme au confluent de préoccupations esthétiques, hygiénistes et éducatives.