

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Institut supérieur de philosophie  
Faculté des sciences philosophiques



## **Émergence, rythme et ouvert**

### **dans les danses moderne et contemporaine**

Analyse comparative du concept de rythme chez Henri Maldiney  
et du lien entre danse et musique chez Erwin Straus

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ EN VUE DE L'OBTENTION  
DU GRADE DE MASTER EN PHILOSOPHIE**

sous la direction du P<sup>f</sup> Marc  
Maesschalck par Anna Stoimenova

Année académique 2009-2010



UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Institut supérieur de philosophie  
Faculté des sciences philosophiques



## **Émergence, rythme et ouvert**

### **dans les danses moderne et contemporaine**

Analyse comparative du concept de rythme chez Henri Maldiney  
et du lien entre danse et musique chez Erwin Straus

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ EN VUE DE L'OBTENTION  
DU GRADE DE MASTER EN PHILOSOPHIE**

sous la direction du P<sup>f</sup> Marc  
Maesschalck

par Anna Stoimenova

Année académique 2009-2010



## **Remerciements**

Je remercie tous ceux qui m'ont aidée et qui m'ont encouragée à m'engager dans la voie de ce projet. Spécialement, je remercie Professeur Marc Maesschalck qui m'a offert la possibilité de le réaliser de la façon dont je souhaitais, et aussi Professeur Raphaël Gély pour les textes qu'il m'a suggérés au début de mon travail.

## Table des matières

Remerciements	5
Table des matières	6
Introduction	8
Chapitre I : La danse moderne entre l'espace acoustique et l'espace optique	11
<i>La relation entre espace optique et l'espace acoustique</i>	11
<i>La perception de la couleur chez Maldiney</i>	13
<i>Le rapport entre son et couleur, le concept de Gestaltung</i>	16
<i>L'inhérence du lien musique-danse chez Straus</i>	18
<i>Erwin Straus et le rapport esthétique-αἴσθησις</i>	20
<i>Le lien entre le se sentir et le se mouvoir, la sphère pré-objective</i>	22
Chapitre II : Moments de l'engendrement du rythme chez Maldiney	26
<i>Premier moment infrapictural</i>	26
<i>Deuxième étape de l'engendrement du rythme</i>	32
<i>La théorie de Straus vise un comportement du vivant ou de l'existant</i>	39
<i>L' Espace orchésal. Pour une musicalité de la danse</i>	42
Chapitre III : Le rythme comme existentiel dans les danses moderne et contemporaine	45
<i>Le rythme dans la danse moderne</i>	46
<i>Isadora Duncan</i>	47
<i>"Denischawn school"</i>	49
<i>Martha Graham</i>	54
<i>Le concept de rythme chez Maldiney et la danse contemporaine</i>	58
<i>Merce Cunningham</i>	58

Conclusion	61
Annexe	64
Bibliographie	68

## Introduction

« La beauté sera convulsive ou ne sera pas! »

André Breton, *Duchamp et son temps*

« La responsabilité de l'artiste est de perfectionner son oeuvre de telle sorte qu'elle devienne désintéressante avec séduction. »

John Cage, *Silence*

La danse contemporaine plonge ses racines dans la deuxième décennie du vingtième siècle où elle est connue sous le nom *danse moderne*. François Delsarte inaugure cette transformation en introduisant de nouveaux concepts en rapport au mouvement sur la scène. Son initiative est développée aux États-Unis par l'école de Ted et Denis Shawn à partir de 1915 – où se forment les deux premières vagues de la danse moderne avec les personnalités de Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman (1930), Merce Cunningham (1950) et Erick Hawkins. En Europe, au départ, la situation est représentée plutôt par des théoriciens comme Emile-Jacques Dalcroze et Rudolph Laban. Les chorégraphes qui représentent le mouvement sont Mary Wigman et Joos. Après un moment de silence en 1970 apparaît la deuxième vague de la danse nouvelle connue sous le nom de *danse contemporaine*, avec la *Merce Cunningham dance company* et le courant emblématique de Steve Paxton qu'est la *Contact Improvisation*. D'autres représentants aux États-Unis sont Tharp, Rainer, Perez, Waring. En Europe, la situation est plutôt modeste du point de vue des nouvelles figures dans le domaine de la danse – la plupart des chorégraphes suivent le développement des formes aux États-Unis. En même temps, un nouveau genre émerge dans le domaine des arts du spectacle : le théâtre dansant de Pina Bausch. Par ailleurs, le Japon apporte aussi sa contribution sur le plan des nouvelles formes d'expression, avec la danse *bûto*, inventée par Hijicata.

Ces deux vagues de danse nouvelle, qui représentent la quête de nouvelles formes d'expression corporelle, sont, en même temps, des réactions à des événements



socio-politiques de leurs époques. Si les deux guerres mondiales ont un écho dans les nouvelles formes d'expression de la danse moderne (Isadora Duncan, Doris Humphrey, Tatsumi Hijicata), pour la danse contemporaine, encore nommée expérimentale, ce sont les événements entre les années 1950-70 qui exercent leur influence – mouvements féministes (échange des rôles)<sup>1</sup>, mouvements hippis, mouvements libérateurs (années 60).

La danse moderne s'inscrit dans le mouvement moderniste de l'art du vingtième siècle. Elle est influencée par les transformations dans le domaine de la peinture du début du siècle (expressionnisme, cubisme, dadaïsme, futurisme) et, surtout, par les concepts de Marcel Duchamp (1887-1968) sur l'art *nouveau* (le ready-made et la création selon les lois du hasard) ; elle est aussi influencée par les transformations que la musique moderne effectue par rapport à la musique classique. La figure du monde musical qui a eu un impact direct sur les transformations dans la danse moderne, c'est John Cage. Connu par ses concepts sur le rôle du silence, la recherche de nouveaux rythmes et l'utilisation de nouveaux matériaux, il fut le directeur musical de la compagnie de Merce Cunningham pendant plus de vingt ans.

Au cours des années 1930, un des principaux porte-parole de la danse moderne proclame son thème principal : « La danse moderne a balancé tout ce qui se faisait auparavant pour repartir à zéro. »<sup>2</sup>. Cette position est en résonance avec ce qui se passe dans le domaine de la peinture dix ans plus tôt, lorsqu'à l'ouverture de l'Exposition Internationale d'Art moderne à New York en 1913, l'organisateur de l'*Armory Show*, Alfred Stieglitz, dit par rapport à l'exposition : « ce seront les choses plus étranges que toutes celles dont vous avez jamais pu rêver l'existence sur la terre ou dans la mer »<sup>3</sup>.

Il s'agit d'un ébranlement et d'une destabilisation totale de toutes formes anciennes de mouvement (ballet classique, danses traditionnelles) et de l'invention de techniques nouvelles qui remettent en question les codes classiques de la scène, en

---

1 BANES, S., «Le Contact, un projet démocratique », in *Nouvelles de danse : Contact improvisation* 38/39, Bruxelles, Contredanse, 1999, p. 16.

2 MARTIN, J., cité par NOVACK, C., in « Origines et influences du contact improvisation », *ibid.*, p. 28.

3 STIEGLITZ, A., cité par TOMPKINS, C., in *Duchamp et son temps 1887-1968*, Nederland, Time-Life, 1973, p. 58.

introduisant un nouveau rapport au temps et à l'espace. L'invention à partir de l'aléatoire, l'ouvert, la rencontre, le contact, deviennent les principaux concepts des danses moderne et contemporaine. Le rôle du danseur change aussi – il n'y a plus de danseur soliste, chacun est son propre centre ; l'espace s'organise devant le regard du public en cristallisant des relations en leur dispersion et, en ce sens, le rôle du spectateur devient aussi différent – il n'y a pas un sens concret qui lui soit donné, mais il est libre de trouver son sens dans le spectacle. La communication n'est plus au niveau représentationnel, mais au niveau pathique du sentir.

La danse nouvelle est sans doute un événement dans le domaine des arts du spectacle mais, en même temps, elle est souvent critiquée de manque de structure stable. Dès sa naissance, sa forme est considérée comme quelque chose de fragile et d'éphémère qui combat pour sa vie et qui n'a pas un fondement suffisant pour être définie comme un nouveau genre dans l'art. Pour cette raison, elle se détermine plutôt comme un style, comme une danse de personnalités et de natures isolées<sup>4</sup>. D'autre part, justement ce manque de structure stable permet l'effectuation d'une transformation dans le rapport à la musique et au rythme et le passage d'un rythme métrique vers un rythme organique.

Pendant cette période (première moitié du vingtième siècle), dans le monde philosophique et psychologique, les questions de la danse et du mouvement sont traitées par Erwin Straus dans son ouvrage capital *Du sens des sens* et dans son article « Les formes du spatial ». En même temps, dans un contexte phénoménologique et esthétique, Maldiney développe son concept de rythme dans le cadre de l'analyse de l'oeuvre d'art pictural. Nous allons essayer de présenter ces deux positions, psychologico-phénoménologique et phénoménologico-esthétique, de les faire entrer en dialogue et de les confronter aux concepts des danses moderne et contemporaine (Martha Graham, Merce Cunningham, Steve Paxton).

---

4 CAGE, J., *Silence*, Paris, Denoël, 1970, p. 47.

## Chapitre I

### La danse moderne entre l'espace acoustique et l'espace optique

#### La relation entre l'espace acoustique et l'espace optique

Dans son ouvrage principal, *Du sens des sens*, Erwin Straus construit sa théorie du lien entre le sentir et le se mouvoir tout en déstabilisant les concepts de la psychologie classique qui sépare les modalités sensorielles. Selon lui, l'incapacité de penser une connexion interne entre elles rend impossible l'idée de l'unité de l'organisme, ainsi que la possibilité d'éprouver le contenu de l'expérience vécue. Il s'oppose à la rigidité méthodologique de la psychologie et annonce la nécessité d'une ouverture dans le but d'aboutir à une explication holiste du sentir. En ce sens, il construit sa théorie de l'expérience pathique sur l'opposition des couples binaires suivants: *espace optique – espace acoustique, géographie – paysage, pathique-gnostique*. Ses arguments principaux contre la psychologie classique et l'approche gnostique des sciences concernent la tendance à la mathématisation et à mécanisation des processus propres à l'expérience du sentir .

C'est le point de croisement entre sa philosophie avec les concepts de Merleau-Ponty. Le moment commun est la quête d'une profondeur dans les formes du vécu et le dépassement de la simple explication métrique. L'événement se crée à partir de l'« ici du moment présent » qui est inhérent au contexte du paysage et à l'espace du vécu et qui n'est pas un schéma imposé de l'extérieur. La recherche de l'expérience vivante est mise en oeuvre. Selon Straus, la condition pour entrer dans cet état d'être est la capacité de s'affranchir de l'espace propre à la physique et au métrique, qui ne sont que des apparences extérieures (des formes secondaires) par rapport à l'expérience du vécu.

À l'espace géométrique, qui, pour Straus, coïncide avec l'espace optique, il oppose l'espace acoustique, qui est celui de l'expérience vivante du sentir. À la suite de cette réflexion il compare le mode de présence spatial de la couleur avec celui du son et le lieu de la source optique avec celui de la source sonore. La direction dans laquelle il faut chercher la source sonore est difficile à fixer, tandis que la direction de l'objet coloré est bien déterminée. En ce sens, la différence qualitative entre les modes de présence spatiaux de la couleur et du son pur devient évidente. Le mode de présence spatial du son peut advenir à une pure expression, tandis que celui de la couleur est toujours attaché à son objet. Les couleurs séparent l'espace, l'articulent en espaces partiels. Même si le vrai lieu d'un objet coloré reste indéterminé, la direction dans laquelle nous voyons les couleurs, elles-mêmes, est déterminée avec précision. En ce qui concerne le son, la situation est plus différente. Il ne se déploie pas dans une direction, mais il vient à nous. Il pénètre, emplit et homogénéise l'espace. Il ne se laisse pas localiser dans une place particulière de celui-ci<sup>5</sup>.

Le premier contraste est fixé: dans la couleur les rapports sont de contiguïté et de profondeur, tandis que le son vient à nous, il nous atteint et nous saisit. Il indique la direction de l'objet tout en restant indépendant de lui. La couleur édifie l'objet. Son rapport au temps dépend de la longueur de vie de l'objet. Le ton est émis par l'objet et s'en sépare, il est libre. Selon Straus, il est vécu comme l'effet d'un "faire", et son essence consiste à se délier de sa source sonore. Il atteint sa pure présence et son état d'indépendance par rapport à sa source dans la musique.

Dans ce contexte, une d'ambiguïté se crée par rapport au statut des couleurs du domaine de la peinture, ce qui nous fait poser deux questions – ces couleurs, ne sont-elles pas aussi déliées de la sphère objective comme les sons de la musique ; est-ce que le rôle de la couleur est juste une caractéristique physique d'un objet?

En parlant du mode de présence du son Straus vise surtout le ton de la musique, en les distinguant explicitement des bruit quotidiens. Dans les bruits de l'optique se mêle à l'acoustique – nous pouvons souvent deviner l'objet de la source sonore et, de telle façon, diminuer sa capacité de présence pure et déliée du son. « Les

---

5 STRAUS, E., «Les formes du spatial», in *Figures de la subjectivité*, Paris, Editions du CNRS, 1992, p. 19.

tons spécifiques n'ont pas la valeur de signaux comme les bruits – ils sont complètement détachés de leurs objets et libres»<sup>6</sup>. Nous pourrions nous demander pourquoi Straus n'effectue pas la même opération avec la couleur. S'il détache le ton du son environnement familier à l'état de bruit pour accéder à une pure présence intuitive et immédiate telle que la musique, pourquoi ne détache-t-il pas de la même façon la couleur en la sortant du milieu objectif et en la transposant dans le domaine des arts picturaux? Sans ce pas, la comparaison entre les modes de présence du ton et de la couleur risque d'être incohérente et de nous donner une compréhension incomplète par rapport au mode de donation de la couleur et de l'espace optique en les réduisant à un monde géographique, inactif et non-lié au pathique.

### **La perception de la couleur chez Maldiney**

Si nous nous référons à Maldiney, nous allons voir que, dans la peinture, la couleur a un mode de donation indépendant et libre par rapport à l'objet et, même, qu'elle peut engendrer l'apparition de celui-ci. À propos de Van Gogh, de ses tournesols et de la haute note jaune, Maldiney dit : «Une couleur comme celle-là n'est pas visible couleur dans le monde des objets », et aussi « cette couleur, cette séduction ou cette obsession est la clé qui ouvre l'Univers à l'homme et l'homme à l'Univers à une profondeur inconnue jusqu'ici. Il n'y a pas de monde tout fait, de monde en soi»<sup>7</sup>. En ce sens, il cite aussi Cézanne qui, par rapport au mode de donation de la couleur et à l'éclosion du monde dans le champ de celle-là dit : « Regardez (...) ces bleus (...) Je veux peindre la virginité du monde. »<sup>8</sup>, et après Maldiney ajoute : « Cézanne avait déchiré le monde des objets. Il ne voyait plus les arbres. Avec ce bleu c'était un monde qui se dévoilait (...) Il s'agit d'un monde qui est en deçà de notre monde d'habitudes (...) il n'est pas étalé comme une image sous les yeux de Cézanne. Il ne se donne à lui qu'à travers cette sensation singulière de bleu. »<sup>9</sup>. Le monde de la couleur pure est le

---

6 *Ibid.*, p. 20.

7 MALDINEY, M., *op.cit.*, p. 18.

8 *Ibid.*, p. 17.

9 *Ibid.*

monde vierge qui n'est pas encore abîmé par les gestes des objets. Et dans ce monde où l'être est au fondement de toutes ses conduites et de tous ses jugements, le regard de l'artiste par sa sensibilité exceptionnelle distingue un rythme.

En même temps, dans cette dernière description, où apparaissent les concepts de fondement, de rythme et de rencontre, nous pouvons trouver une ressemblance avec la position de Straus par rapport à la musique : « les tons eux-mêmes nous obligent à observer le processus de leur engendrement et à admirer celui qui les engendre. »<sup>10</sup> ( idée de *gestaltung*) ; « dans la musique, en revanche, la suite des tons fait ressortir sa présence temporelle ; son articulation temporelle articule dès lors aussi le temps lui-même. La présence propre du ton et son rapport interne au temps sont ce qui confère sa prégnance au rythme offert sur un mode sonore ». Les idées d'automouvement, d'engendrement d'un rythme, d'un *ici* et d'un *maintenant* organisent la constitution spatio-temporelle, où s'impliquent l'espace et le temps. Cette description de la phénoménalité de la musique nous permet de la mettre en dialogue avec la définition du concept de l'art et du rythme chez Maldiney : « L'art ménage à l'homme un séjour, c'est-à-dire un espace où nous avons lieu, un temps où nous sommes présents – et à partir desquels (...) nous communiquons avec les choses, les êtres et nous-mêmes *dans un monde* ce qui s'appelle habiter. »<sup>11</sup>

L'espace qu'ouvre la musique, chez Straus, grâce à sa structure rythmique intérieure correspond au « monde qui s'appelle habiter » ou à l'espace esthétique pictural chez Maldiney. La musique chez Straus fait résonner l'objet, en lui donnant une vie intérieure, un vécu propre. Elle s'autocrée, remplit et homogénéise l'espace; elle participe à la genèse du mouvement senti qui est le mouvement pathique ; elle ouvre son *ici* et son *présent intuitifs*. Toute cette description correspond au concept de rythme dans l'Ouvert chez Maldiney - concept qu'il développe grâce à une analyse des arts picturaux. La genèse de la forme s'y produit par la tension de deux mouvements opposés – systolique et diastolique, et se détermine comme une contrainte à l'impossible, qui est la seule voie de l'ex-istence du réel<sup>12</sup>. Ce concept du Réel s'avère

---

10 STRAUS, E., *op.cit.*, p. 21.

11 MALDINEY, H., *op.cit.*, p.148.

12 *Ibid.*, pp. 145-172.

très proche de la notion de vivre et du vécu chez Straus, sauf que celui-ci y parvient à travers la musique, à travers l'analyse de l'espace acoustique en l'opposant à l'optique. C'est le moment le plus délicat chez Straus, selon nous – le fait qu'il construit sa position, par rapport au sentir, sur une opposition. L'espace optique et l'espace acoustique sont conçus comme des espaces opposés, puisque l'optique et le voir sont associés exclusivement au gnostique.

Chez Maldiney, le même champ d'exploration (l'espace optique, l'art pictural) mène vers des conclusions opposées. Mais il s'agit d'une valorisation de l'acte de regarder, devant l'acte de voir. Le regard suppose déjà une transformation de l'espace et une genèse à partir de l'invisible. Il accomplit le dé-voilement dont le voir est incapable (« Dans la garde qu'il institue, le regard n'est pas seulement fixé là sur la chose proche, il fait sans cesse retour à soi pour ouvrir à nouveau l'espace sans cesse renaissant de l'événement (...) il n'est pas l'exercice d'une surveillance avide de prendre les choses en flagrant délit, il est la vigilance accordée à leur être<sup>13</sup>). Alors, le regard suppose une écoute, une résonance, une communication intérieure, et, en ce sens, on peut sentir la musicalité de l'image.

Même Straus, seul, en citant l'analyse linguistique de Jossmann, mentionne cette différence, mais dans un autre contexte : « les multiples expressions qui désignaient les vécus perceptifs optiques – voir, regarder (...) étaient étymologiquement identiques à des termes qualifiant des mouvements particuliers. Le verbe allemand "*sehen*" (voir) concorde par sa racine avec le latin "*sequi*" (suivre); "*bilken*" (regarder) est synonyme de "*strahlen*" (rayonner). »<sup>14</sup>. Sans prêter grande attention à cette différence, Straus passe plutôt à l'analyse de la spécificité phénoménale des vécus acoustiques. Il remarque la parenté linguistique entre : « ouïr » et « obéir » (*hören – horchen – gehorchen*), laquelle, selon lui, est la preuve de la force prégnante du son. « Le ton a une activité propre, il se précipite sur nous, nous saisit, nous affecte, s'empare de nous. Ici, la défense ne peut intervenir que dans une phase ultérieure; elle ne peut débiter que lorsque nous sommes déjà saisis, alors que dans le domaine acoustique, la

---

13 *Ibid.*, p. IX.

14 STRAUS, E., *op.cit.*, p. 27.

fuite commence avant même que nous ne soyons saisis. »<sup>15</sup>.

Peut-être, Straus, voit-il les espaces gnostique et pathique toujours en opposition, parce que pour son analyse il a besoin exactement d'un comportement pareil. Etant donné, que son combat est orienté contre les théories empiristes de la psychologie qui ne reconnaissent que le moment spatial originaire de l'optique, du tactile et du kinesthétique tout en niant la possibilité au son d'avoir des caractères spatiaux originaires, sa réaction de s'opposer à l'optique, en tant qu'espace appartenant à la sphère du gnostique, dans le but de valoriser le sensible et le pathique, est compréhensible. Mais tout en essayant de déstabiliser les limites de cette position de la psychologie, et de prouver l'existence du mode de donation spatial de l'espace acoustique, Straus tombe dans l'autre extrémité – de dire que le son a exclusivement une présence phénoménale pure et qu'il représente l'expérience du sentir, par excellence.

### **Le rapport entre son et couleur, le concept de *Gestaltung***

En parlant de l'espace acoustique et du son, Straus précise explicitement que « dans la musique seule (...) le ton accède à sa pure présence propre. »<sup>16</sup>. Selon nous, tout en faisant cette précision, il entre dans un domaine esthétique, même s'il ne le mentionne pas explicitement. Le ton est un son organisé. Il est l'unité principale de la musique, à la différence du bruit qui est un son inorganisé.

Straus fait, lui aussi, une distinction entre bruit et ton. Selon cette distinction le bruit a un mode de donation plutôt objectif, et le ton musical – un mode de donation phénoménal. Le fait que nous pouvons identifier la source sonore du bruit et, de telle façon, lier celui-ci à un milieu optique concret, ne nous permet pas de lui accorder une présence phénoménale pure. Toujours optique est mélangé avec acoustique<sup>17</sup>. (Dans le dernier chapitre, nous allons voir que, dans les arts contemporains, même l'utilisation de bruits peut aussi emmener au vécu d'une expérience pathique du

---

15 *Ibid.*

16 STRAUS, E., *op.cit.*, p. 20.

17 STRAUS, E., *op.cit.*, p. 22.



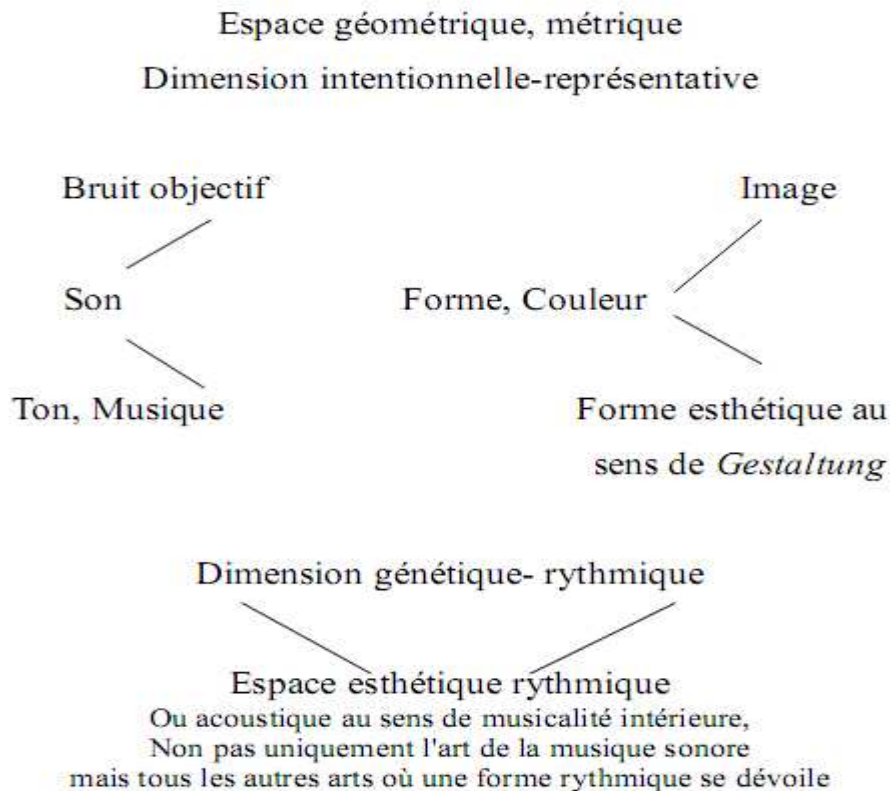
sentir.)

Mais si nous faisons appel à Maldiney, nous allons nous apercevoir que la distinction que Straus fait pour le son (entre bruit spécifique et ton), peut être faite également pour la couleur. De cette façon, celle-ci ne sera plus bloquée dans le domaine de l'espace gnostique, mais aura la possibilité de s'ouvrir pour une expérience pathique : « Une logique aérienne, colorée, remplace brusquement la sombre, la têtue géométrie. Tout s'organise (...) Je vois. Par taches. »<sup>18</sup> ; ou encore, concernant la forme : « Si l'art figuratif met en mouvement des images, il ne se meut lui-même que dans l'acte des formes. L'acte d'une forme est celui par lequel *une forme se forme* : il est son autogenèse. Une forme figurative a donc deux dimensions : une dimension " intentionnelle - représentative " selon laquelle elle est l'image, et une dimension " génétique-rythmique " qui en fait précisément une forme. »<sup>19</sup>. Il s'agit du rapport *Gestalt - Gestaltung*. Nous pouvons visualiser ces réflexions par le tableau ci-dessous :

---

18 MALDINEY, H., *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 106.

19 *Ibid.*, p. 156.



Dans l'art figuratif, la couleur et la forme reçoivent un nouveau rôle qui est le rôle de *Gestaltung* (forme qui se forme, forme en formation). « Werk ist Weg » (« Oeuvre est voie. »)<sup>20</sup>. La forme est la voie vers sa propre réalisation. « La vie des formes est genèse »<sup>21</sup>. Elle participe à la co-genèse de son être tout en constituant son ex-istence. Il s'agit d'un double mouvement - formel et formateur à la fois. Dans l'oeuvre d'art, la forme est dynamique, non pas « faite », mais « se faisant »<sup>22</sup>, et les pulsations de son dynamisme donnent le rythme de sa vie. En ce sens, forme et couleur ont une présence phénoménale et pathique. Notre hypothèse qui est que Straus peut entreprendre la même démarche par rapport à la couleur que ce qu'il fait par rapport au son, se voit confirmée. Il prend la couleur juste dans son rôle représentatif et la

20 KLEE, P., *Das bildnerische Denken*, Basel, herausg. von Jürg Spiller, p. 17, cité par MALDINEY, H. in *ibid.*

21 *Ibid.*, p. 156.

22 *Ibid.*

juxtapose à la musique qu'il prend dans son sens pathique. Déjà, Maldiney, dans « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus »<sup>23</sup> avoue que l'opposition de Straus entre couleur et son n'est pas homogène puisque le son est pris au niveau du sentir, et la couleur au niveau du percevoir<sup>24</sup>. Chez Maldiney, les données de l'espace optique (forme, couleur) ont le rôle de *Gestaltung*. Elles transforment l'objet en chose, en montrant le *comment* de son apparaître.

### **L'inhérence du lien musique-danse chez Straus**

Pour Straus, le rythme appartient exclusivement au mode de donation spatial de l'espace acoustique sonore. Le mouvement de la danse est lié de façon inhérente à la musique comme phénomène de l'espace pathique : « La musique et les mouvements (...) d'une danse sont unies entre eux de façon intermodale, et il n'existe aucune sorte d'associations particulières qui garantissent la connexion entre le son et le rythme car le mouvement suit immédiatement la musique »<sup>25</sup>, « les figures chorégraphiques peuvent être aussi artistiques que l'on voudra (...) mais ce qui est universel et précède tout agencement particulier, c'est l'unité originelle de la musique et du mouvement et celle-ci est antérieure à toute esthétique, à toute intention, à tout apprentissage »<sup>26</sup>.

Sur ce point, Straus entre en opposition avec la conception des danses moderne et contemporaine parce que ces dernières rompent radicalement avec le rapport conventionnel à la musique. Cette rupture s'effectue de différentes façons et à différents degrés, par exemple : 1/ la danse se passe entièrement de musique (c'est la réaction de rupture de la danse moderne avec le ballet : « Ces danses n'étaient accompagnées d'aucune musique, mais semblaient naître du rythme de musiques

---

23 *Ibid.*, pp. 124-146.

24 MALDINEY, H., *Regard, parole, espace, op.cit.*, p.141.

25 STRAUS, E., *Du sens des sens*, Grenoble, Jérôme million, 1989, p. 376.

26 STRAUS, E., *ibid.*

inaudibles »<sup>27</sup>) ; 2/ elle se met à la recherche d'un rythme intérieur du corps et ne se sert de la musique que sous forme d'accompagnement ; 3/ la musique est spécialement écrite pour une chorégraphie déjà inventée (Martha Graham, Louis Horst; 1920, danse moderne) ; 4/ musique et danse se retrouvent comme des partenaires sur un pied d'égalité sur la scène (Merce Cunningham Dance, John Cage, transition danse moderne-danse nouvelle, 1950) ; 5/ dans un processus d'improvisation, les deux, en s'inspirant l'une de l'autre, se retrouvent dans un agencement unique en créant leur oeuvre dans le moment présent (*Contact Improvisation, Jam session*, danse contemporaine, 1970). Par ces nouveaux rapports à la musique, la danse cherche ainsi à acquérir un statut d'art indépendant et autonome.

En comparaison, chez Maldiney, le concept de rythme a un statut délié de la musique. Il dépasse les frontières du champ acoustique et se situe au niveau des processus cosmogénétiques. Sans nier l'opposition géométrique-pathique, Maldiney la dépasse et l'englobe dans un rythme originaire qui donne du sens et trouve la voie vers son harmonisation. Dans le moment d'apparition de l'oeuvre d'art, il n'y a pas d'hésitation, ni d'opposition ; elle surgit dans la sur-prise de son être et s'autocrée par son propre mouvement, indépendamment de la sphère esthétique dans laquelle elle apparaît (visuelle ou sonore). Elle émerge en soumettant à son rythme l'objectivité inorganisée. En ce sens, la position de Maldiney s'avère beaucoup plus ouverte par rapport aux concepts de la danse contemporaine.

Au contraire, le concept de la musique chez Straus, et de son lien avec la danse, qui représente l'appartenance nécessaire du sentir au se mouvoir, ne possède pas l'universalité du concept de rythme chez Maldiney. La *co-génèse* de l'être avec le monde est vue comme un lien nécessaire, et, non pas comme un ébranlement ou une déchirure. L'ad-venir du moment apparitionnel de l'événement est pris pour acquis : « L'être sentant vit dans le monde et est voué comme partie de ce monde à s'unir à certaines autres parties ou à se séparer de celles-ci. Tout acte de séparation ou d'union est déjà (...) un être mû, un être en mouvement. En conséquence, le mouvement et la sensation sont liés l'un à l'autre par une relation intime. »<sup>28</sup> Cette citation fait penser à la

---

27 DUNCAN, I., *The art of the dance*, New York, Theater Arts, 1928, p. 102.

28 STRAUS, E., *Du sens des sens, op.cit.*, p. 320.

présence d'un mouvement rythmique, au sens d'un automouvement et non pas au sens d'une *ex-istence*. Cette relation concerne la différence dans le rapport au rythme chez le vivant et chez l'existant, que nous expliciterons dans le chapitre suivant.

### **Erwin Straus et le rapport esthétique-αἴσθησις**

Straus transpose sa thèse du lien entre le sentir et le se-mouvoir dans la relation danse-musique. Cela l'amène à faire apparaître un lien étroit et nécessaire dans leurs rapports : « ce qui est universel et précède tout agencement particulier, c'est l'unité originelle de la musique et du mouvement et celle-ci est antérieure à toute esthétique, à toute invention et à tout apprentissage. »<sup>29</sup> La distinction entre l'unité originelle de la musique et du mouvement, d'un côté, et l'esthétique, de l'autre, nous met dans un contexte différent de l'esthétique maldineysienne. Si, pour Maldiney, le mot *esthétique* a deux sens - *esthétique* au sens de sensation et *esthétique* au sens de dimension d'art (« il n'y a d'esthétique que du rythme » et « il n'y a de rythme qu'esthétique », ainsi que, « l'art est la vérité du sensible, parce que le rythme est la vérité de l'αἴσθησις »<sup>30</sup>), et ces sens sont liés, de façon que le premier évoque le second et *vis versa*, chez Straus, en revanche, dans la citation ci-dessus le mot *esthétique* n'est pas utilisé dans le sens d'αἴσθησις (de sensation), mais plutôt dans un sens appartenant à la sphère gnostique. Chez Maldiney, il y a une profondeur dans l'utilisation du terme. Et même, un nouvel élément s'y ajoute. C'est le lien sentir – rythme – *esthétique*, lequel est un lien de discontinuité, de saut et de rupture. C'est le passage de l'esthétique sensible vers l'esthétique artistique - le point critique, la présence du rythme ouvert de l'existant, qui « égale l'inégalable » et qui apparaît dans la crise.

Le fait que Straus ne pense pas le mot *esthétique* dans son ambiguïté, comme expérience du sentir et comme tout ce qui représente la dimension de l'art, prouve qu'il ne perçoit pas la danse dans les dimensions d'un art chorégraphique, ce qui est propre à l'espace de l'ex-istant, mais comme une activité organique et biologique qui

---

29 STRAUS, E., *op.cit.*, p. 376.

30 MALDINEY, H., *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 153.

appartient à l'être sentant et, en ce sens, à l'espace du vivant plutôt et pas tellement à celui de l'existant<sup>31</sup>. Pour cette raison, son concept de danse va évoquer plutôt l'idée d'une danse traditionnelle et sociale, d'une marche, ou même d'une danse en transe extatique, au sens populaire du mot, et non pas de la danse comme art.

L'élément essentiel dans les danses traditionnelles qui, dans la société contemporaine, se sont transformées en danses sociales, est le rythme, au sens de continuité. Il lie intérieurement les participants et leur permet de s'ouvrir à leur être-ensemble, d'entrer en résonance en répétant plusieurs fois des figures bien déterminées. Le plus important dans ces danses, c'est le moment social, le sentiment de groupe et de partage – elles sont souvent définies comme des danses de masse, mais sont rarement considérées comme un art, parce que le sentir y atteint ses limites. Au moment où la répétition représentationnelle se transforme en habitude mécanique, même si un rythme est suivi, il n'y a plus de communication de l'être avec *le monde*. En ce sens, la plupart des danses sociales représentent des cercles fermés. Mais « l'habitude, parce qu'elle met fin à l'acte, toujours ouvert, d'habiter, est la mort la plus commune de l'art. »<sup>32</sup>. Elles font partie du folklore ou de la culture populaire et non pas de l'art. Elles ont une ouverture limitée (le fait de suivre le rythme de la cadence), mais le moment d'ex-ister, d'« être ouvertes à ... » n'est pas leur plus forte caractéristique. Le mouvement n'y est pas recherché pour lui-même, il est le médiateur à l'aide duquel les participants atteignent un certain niveau de communication, tout en restant toujours pris dans les figures de la chorégraphie et le rythme de la musique. La possibilité de liberté, nouveauté et surprise est petite. La danse moderne qui ose franchir ces structures, réussit à transformer ces danses en une oeuvre esthétique.

### **Le lien entre le se sentir et le se mouvoir, la sphère pré-objective**

Les exemples de musique qui entraînent nécessairement un mouvement

---

31 Pour la différence entre espace du vivant et espace de l'existence voir MALDINEY, H., « La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant », in *Le contact*, Jacques Schotte (dir.), Editions universitaires, 1990, pp. 177-194.

32 MALDINEY, H., *Avènement de l'oeuvre*, Maximin, Théétète, 1997, p. 107.

dansant, que Straus donne dans « Du sens des sens », sont la musique de polka et la musique de marche : « Bien avant que le jeune enfant ait appris des pas de danse conventionnels, il danse en rond, sautille aux mouvements d'une polka et est entraîné par la musique d'une marche dans les rangs qui défilent. »<sup>33</sup>. L'intérêt dans cette citation est, que même si Straus mentionne la polka et la marche, ce n'est pas la rigidité de leurs formes que l'enfant est en train de reproduire, mais, bien au contraire, c'est la musique qui le fait entrer en contact avec le monde pré-conventionnel et pré-objectif du sentir. Ce qui est important, ce n'est pas la forme géométrique de la chorégraphie concrète, c'est l'expérience vivante à laquelle le lien inhérent entre sentir et se mouvoir ouvre l'espace. Il s'agit d'une mise en valeur du moment pathique, du moment de la sensation.

Sur ce point, il n'y a pas de contradiction entre la position de Straus et celle de Maldiney, ni celle de la danse moderne, qui accomplit par rapport au ballet la même démarche que les deux auteurs concernant les formes artificielles géométriques de l'espace métrique (« the wonderful, immediate knowledge of existence that you get in the pure fact of movement can come only if you find that inner quality (...) ballet was too much like a diagram (...) because it had developed extremely unsensuous attitudes toward the body »<sup>34</sup>). Il s'agit du rejet de tous les schémas qui essaient d'enfermer l'expression vivante dans des formes limitées, qui ne lui appartiennent pas de façon originale. Ce rejet n'est possible qu'à travers le sentir et le lien sentir – se mouvoir. Nous pouvons dire que l'état de l'enfant emporté par la musique est la première étape d'un processus de création – étape d'affranchissement des contraintes figées et expression pleine du vouloir de sentir. L'automouvement du rythme de la musique envahit l'espace et entraîne l'enfant dans la danse. Mais la question que la danse moderne pose est de savoir si la danse a toujours besoin de musique?

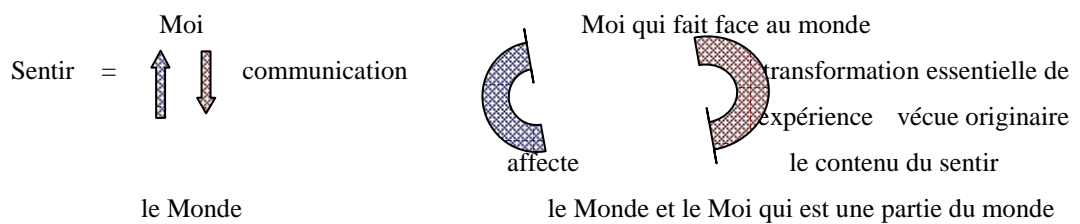
Selon Straus dans *Du sens des sens*, les mouvements du corps font partie intégrante de l'être vivant, qui, comme un être sentant et ouvert, est orienté vers l'espace total du monde environnant. Le sentir est une communication entre le moi et le monde, où le moi est affecté par chaque sensation et il en réagit en tant que vivant, dans toute sa

---

33 STRAUS, E., *Du sens des sens*, *op.cit.*, p. 376.

34 HAWKINS, E., « Pure poetry », in *Modern dance*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1966, p. 39.

totalité. « Dans le phénomène de la danse l'unité du sentir et de se mouvoir est manifestée par excellence, et cette unité ne se limite pas à ce cas concret. Elle inclut tout sentir et tout mouvement animé de la même façon que l'unité des sens transcende le cas exceptionnel de la synesthésie »<sup>35</sup>. Dès lors, si nous suivons cette description du sentir, nous n'avons pas de raison de penser que le lien musique-danse est une structure fixe et rigide, dans laquelle musique et danse se trouvent dans une interdépendance enfermée. Bien au contraire, nous avons plutôt la tendance de croire que l'unité entre musique et danse est un lien signifant qui est présent à l'intérieur de chaque art, comme Maldiney le dit très bien : « Tout art est indissolublement musique et danse. »<sup>36</sup>. En ce sens, si la danse a le statut d'un art, elle pourrait exister indépendamment de l'accompagnement sonore.



De cette manière, si nous lisons uniquement « Les formes du spatial », qui est un texte consacré à la danse, et au lien entre danse et musique, nous pouvons garder l'impression que danse et musique sont liées de façon inséparable et que l'existence de la danse dépend exclusivement du mode de donation spatial de la musique, que c'est la musique qui crée les conditions de possibilité pour la danse. Le texte est composé de trois parties : Modes de donation spatiaux de la couleur et du son ; Espace gnostique-espace pathique ; Psychologie du mouvement/ danse. À la fin de la deuxième partie Straus établit l'équivalence optique-acoustique comme gnostique-pathique. La juxtaposition couleur-son qu'il fait, nous mène à conclure que pour lui le son est le mode de donation spatial qui offre la possibilité de l'expérience pathique. Le rythme sonore suscite un autre vécu que le rythme optique. Le fait que le son se délie de sa

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>36</sup> MALDINEY, H., *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 142.



source sonore et accède à une présence propre, à la différence de la couleur qui édifie et évoque l'objet, confirme sa présence phénoménale qui implique le rapport interne au temps du son. L'écoute de tons rythmiquement articulés réveille un autre vécu que l'observation d'un rythme optique, et cette différence ne s'explique pas physiologiquement mais relève du domaine des phénomènes<sup>37</sup>.

Il est très important de mentionner cette distinction pour la cohérence interne entre les concepts de Straus, car une de ses thèses principales dans *Du sens des sens* est celle de l'unité des sens dans le monde du sentir. Le voir, l'ouïe et le toucher sont considérés comme identiques dans le processus du sentir et différents comme modalités du sensible : « l'objet de la vue appartient à un autre mode de communication entre le Je et le Monde que celui du toucher (...). Couleur et son sont strictement séparés l'un de l'autre comme objets de perception, mais ils sont réunis dans la vue de la couleur et l'audition du son qui sont des modes différents de communication empathique. »<sup>38</sup>.

En ce sens, la couleur, elle aussi, appartient à la sphère du sensible. C'est ici le moment d'ambiguïté que nous voyons chez Straus par rapport à ses deux ouvrages. Si dans « Les formes du spatial » nous voyons une claire dominance du son sur la couleur, par rapport à sa capacité d'expérience pathique et originaire, dans *Du sens des sens* Straus défend le concept de l'unité et de la pluralité des sens, et l'exemple du lien musique-danse n'est qu'une illustration de la relation interne entre le sentir et le se mouvoir. Il peut alors s'étendre pour tous les sens et pour tous les arts. Nous pouvons donc dire que la danse peut se retrouver dans une relation libre par rapport à la musique.

À l'inverse dans les « Formes du spatial », dans la comparaison couleur-son, Straus prend la couleur du domaine de percevoir et le son du domaine du sentir et décrit la présence phénoménale du son comme unique donnée du sentir. Cette présence phénoménale du son lui donne une capacité prégnante sur l'espace. Il envahit et organise l'espace. La force prégnante du rythme acoustique nous pousse à certains mouvements, différents des mouvements quotidiens finalisés, à certains mouvements sans but, où l'espace métrique n'est plus pris en compte, et où tout s'organise selon le rythme de la

---

37 STRAUS, E., « Les formes du spatial », *op.cit.*, p. 22.

38 STRAUS, E., *Du sens des sens*, *op.cit.*, p. 337.

musique. Ce sont les pas de danse.

Il s'agit d'une liaison immédiate entre l'audition et le mouvement. Même si ce sont des processus psychiques séparés, Straus considère que l'audition d'un rythme entraîne la production spontanée de mouvements. Cette production est le résultat d'« une joie secrète prise à l'imitation »<sup>39</sup>. « Le "stimulus" - le rythme entendu – et la réaction – le mouvement rythmique – est une liaison tout à fait immédiate. »<sup>40</sup>. Peut-être, ce lien inhérent est-il dû à l'expérience du sentir où nous nous éprouvons nous-mêmes dans et avec le monde qui est plutôt proche de l'audition que de la vue (créatrice des distinctions et des séparations dans l'espace).

Alors, en ce sens, entre la vision de Straus et celle de la danse moderne, il va y avoir un accord en ce qui concerne le concept de l'unité des sens dans « Du sens des sens » et l'idée de la danse comme l'expérience du sentir par excellence. Et, il va y avoir un désaccord, en ce qui concerne le concept du lien inhérent entre musique et danse, la question de la dépendance de la danse par rapport à l'espace acoustique, ainsi que le fait de ne pas lui accorder le statut d'un art indépendant avec une propre rythmicité.

---

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*, p. 23.

## Chapitre II

### Moments de l'engendrement du rythme chez Maldiney

#### Le moment infrapictural de l'engendrement du rythme

Dans ce chapitre nous allons analyser la différence entre le concept de rythme chez Maldiney et le concept du lien entre le sentir et le se mouvoir chez Straus. Selon nous, elle se produit au niveau du moment critique de l'engendrement du rythme. En effet, chez Straus il n'y a pas un concept clair de rythme, plutôt, il apparaît de manière sous-jacente dans le lien sentir-se-mouvoir, danse-musique. Si le rythme de Straus ne réussit pas à entrer en accord avec certaines visions esthétiques (d'accepter la danse comme un art indépendant), le rythme de Maldiney, qui « peut naître à tout moment donné » et chez lequel « chaque situation peut donner lieu à une possibilité rythmique »<sup>41</sup>, arrive à le faire.

Dans le langage de Maldiney le comportement de l'enfant entraîné par la musique correspond à l'état *de l'être perdu dans le paysage*, le moment du sentir, où nous vivons sur un mode pathique, notre *être-avec-le monde*<sup>42</sup>. C'est le monde auquel appartiennent les éléments fondateurs du rythme. Ils ne sont pas posés objectivement, ils appartiennent au monde primordial dans lequel, « pour la première fois et en chacun de nos actes, nous faisons affaire à la réalité »<sup>43</sup>, en tant que dimension communicative de l'expérience.

C'est la première étape dans la création de l'oeuvre d'art. Et c'est jusqu'à ce niveau qu'en reste le concept du lien danse-musique de Straus. Dans le concept de

---

41 MALDINEY, H., *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 172.

42 *Ibid.*, p. 164.

43 *Ibid.*

Maldiney, il y a encore deux étapes nécessaires pour l'engendrement du rythme. Nous pouvons les anticiper en posant la question suivante : la danse de l'enfant, est-elle dans la certitude ou dans la vérité ? Cette question montre le lien et le saut de l'esthétique sensible à l'esthétique artistique, le moment de la mutation du sentir à l'art.

Un des endroits où Maldiney présente ces trois étapes du moment apparitionnel du rythme, est le moment lorsqu'il cite les visions de Cézanne pour l'émergence de l'oeuvre d'art. La première étape est définie comme suit : «À ce moment je ne fais plus qu'un avec le tableau. (= Non pas le tableau peint mais le monde à peindre). Nous sommes un chaos irisé. Je viens devant mon motif, je m'y perds (...) nous germinons. »<sup>44</sup>. Il n'y a pas de distance entre le monde et l'homme. C'est le moment de la communication première avec le monde, le moment de la sensation au sens de *αἴσθησις*. « Seul échappe à l'en-face et au destin celui qui ne commence pas par mettre le monde en perspective, et qui ne fait pas de sa présence un objet. »<sup>45</sup> C'est le moment de la suppression des distinctions objectivantes ; le moment du chaos et de l'abîme dans lequel nous sommes dans un état de vertige, qui est aussi un inversement du proche et du lointain, du haut et du bas. Dans l'abîme, nous sommes en proie à tout l'espace, qui est, lui-même, abîmé. « Ni l'homme n'est le centre, ni l'espace le lieu. Il n'y a plus de là. »<sup>46</sup>. Le lieu du non-concept où ciel et terre basculent dans un tournoiement sans prise. C'est un vide infini, hors dimension.

D'autre part, ce moment est aussi présenté comme premier contact avec le monde. C'est le moment des sensations confuses de Cézanne « l'expression des sensations que nous apportons en naissant »<sup>47</sup>. Ce sont des sensations primordiales par où nous communiquons avec le monde de façon originelle. Elles se situent avant toute objectivité, en s'offrant sur un mode pathique. Elles n'expliquent pas le *comment* des choses, mais représentent plutôt leur *quoi*. C'est un monde en-deçà du monde des habitudes. « Une séduction, une obsession qui ouvre l'Univers à l'homme et l'homme à l'Univers d'une profondeur inconnue. »<sup>48</sup>

---

44 *Ibid.*, p. 150.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*, p. 16.

48 *Ibid.*

Dans un chapitre suivant Maldiney, toujours en citant Cézanne, définit ce moment comme infra-pictural, qui est le rien ou le vide au commencement et dans les intervalles du travail du peintre et qui remplit seulement le « nulle part sans négation », « l'anonymat de l'Un et de la matière encore inséparés »<sup>49</sup>, qui est le « tout-rien » et le « rien-tout » qu'est le fond de la sur-prise. « La première émergence du fond dans une étance inchoative »<sup>50</sup>. Alors, comme cela devient clair dans cette description, il est question d'un état de potentiation, d'écoute, d'union originaire entre le Moi et le monde, sans forme, plein et fragile, qui commence à préparer les conditions de possibilité du rythme. Mais le moment de l'ex-istence n'est pas encore commencé.

#### *Présentation de la première étape du rythme chez Straus*

Nous pouvons dire que presque tous les moments de cette première étape de l'engendrement du rythme participent dans le concept du sentir chez Straus. D'après lui, dans le sentir, le sujet s'ouvre au monde, il a accès à une expérience et transformation pathique originaire<sup>51</sup>. Le moment pathique est un moment de communication. Le sujet n'est pas un Je solitaire, la sensation n'est pas une donnée sensorielle isolée.<sup>52</sup>

Il s'agit de l'état de la danse et du moment de l'être perdu dans le paysage. L'enfant pris par la musique est dans un état de vertige et de tournoiement, il ne parvient pas à un point de vue du surplomb sur les phénomènes. L'espace géométrique, vide, tridimensionnel est suspendu par le rythme de la musique qui est le médiateur qui ouvre le moment présent et crée le contact entre l'être sentant et le monde. En ce sens, l'enfant est en train d'accomplir un co-mouvement par rapport au rythme qu'il entend. Une déformation radicale dans la détermination spatio-temporelle s'effectue. « Lorsque nous marchons en musique, nous nous éprouvons nous-mêmes, nous vivons notre corps dans son action d'entrer à grandes foulées dans l'espace. Nous vivons non pas l'action mais le faire vital »<sup>53</sup>. Le mode de donation du corps se modifie, la distance devient

---

49 *Ibid.*, p. 184.

50 *Ibid.*

51 STRAUS, E., *Du sens des sens*, *op.cit.*, p. 349.

52 *Ibid.*, p. 337.

53 STRAUS, E., « Les formes du spatial », *op.cit.*, p. 33.

indifférente, le pas du danseur est défini comme « animé ». Il ne se rapporte à aucune direction, il est délimité dans l'espace et le temps. Les directions ne s'ordonnent plus autour d'un axe ferme ; elles sont mouvantes et tournent de concert avec nous. Le corps s'arrache à la verticale et s'introduit dans l'espace environnant en s'élargissant et en faisant l'expérience de soi. En dansant nous nous mouvons *dans* l'espace, à la différence de notre comportement quotidien, lorsque nous marchons *à travers* l'espace. Il y a une fluidité et un manque d'effort. Les qualités historiques sont remplacées par des qualités symboliques. Nous ne pouvons plus agir, nous ne pouvons y vivre que participativement. Le processus historique ne progresse pas, il n'y a aucune conclusion dans l'avenir, ainsi que pour l'espace géographique<sup>54</sup>. La nature conceptuelle cède sa place au vécu du moment présent et à la communication immédiate. « La suspension de la tension sujet-objet, qui s'opère à travers la danse entière jusqu'à l'extase, n'est pas le vécu d'une dissolution du sujet, mais celui d'un devenir-un . »<sup>55</sup> Straus définit l'état de la danse comme « une mobilité non-dirigée qui vibre à l'unisson du mouvement propre de l'espace, [qui, de son côté,] emplie par le son et homogénéisé par un seul et même mouvement a, en lui-même, un caractère présentiel »<sup>56</sup>. Ces deux citations confirment la ressemblance avec Maldiney au niveau de cette première étape de l'émergence du rythme, où il s'agit d'une immersion du sujet dans la sphère préobjective. En même temps, une claire différence peut être distinguée dans l'exemple de la danse au niveau du rôle de la musique et du concept de l'abîme. Si chez Maldiney le peintre plonge dans la sphère préobjective, tout en subissant toutes sortes d'ébranlements et de déchirements dans cet état de chaos et d'abîme, chez Straus, étant donné que le mouvement dansant appartient à la sphère acoustique, et présuppose la préexistence d'un accompagnement musical, le rythme est toujours déjà là. Dès lors, le mouvement n'a qu'à suivre ce rythme. De même, chez Maldiney le peintre participe à la co-naissance, à la co-genèse du rythme, et c'est lui (le peintre) qui, en étant en communion avec le monde, accouche la sortie de l'abîme, chez Straus, il n'y a pas d'abîme, ni de moment critique, il y a un être-présent ahistorique et non-directionnel qui vibre avec le mouvement de l'espace qui

---

54 *Ibid.*, p. 45.

55 *Ibid.*, p. 42.

56 *Ibid.*, p. 45.

est déjà organisé. Et il va s'agir de l'ouverture d'une expérience pathique mais qui n'est pas sans limites, comme nous l'avons déjà mentionné dans la comparaison avec les danses traditionnelles.

L'autre moment auquel cette étape de communication première avec le monde et phase initiale de l'engendrement du rythme peut correspondre, c'est l'espace du paysage. Le paysage chez Straus apparaît en comparaison avec l'espace géographique dans la relation suivante :



La différence principale entre les deux se situe dans le rapport à l'horizon et à la représentation de notre *ici*. Si pour le paysage, ce sont des caractéristiques essentielles qui construisent son entité, pour l'espace géographique, qui est l'espace du plan et de la carte, il n'y a pas d'horizon, parce qu'il est toujours présenté dans sa totalité, et l'*ici* se détermine par rapport à un centre fixe et absolu d'un système de coordonnées cloS.<sup>57</sup>

Nous allons présenter uniquement les caractéristiques du paysage. Dans le paysage, nous sommes entourés par l'horizon qui se déplace de concert avec nous. Notre position est le centre du système spatial. Chaque lieu est déterminé uniquement dans son rapport avec les lieux voisins à l'intérieur du cercle de la visibilité. Nous ne savons pas où nous sommes, nous ne pouvons pas déterminer notre situation par rapport à un ensemble panoramique. Nous sommes perdus. L'espace n'est pas prédonné par un système de coordonnées fixe et absolu, mais ses dimensions se créent à partir de notre mouvement. L'espace du paysage est ouvert, obscur, non systématisé, ahistorique. Nous y participons pathiquement. « Pour arriver au paysage nous devons sacrifier autant que possible toute détermination temporelle, spatiale, objective (...) nous sommes dérobés

---

<sup>57</sup> Pour plus de détails sur la comparaison entre l'espace *géographique* – *espace du paysage* chez Straus, voir tableau 1, annexe, p.64.

au monde objectif mais aussi à nous-mêmes. C'est le sentir. »<sup>58</sup>. Comme il devient clair de cette citation, il s'agit d'une suspension de la distinction sujet-objet ; en même temps, l'idée d'être dérobé à l'objectivité et à la conscience donne l'image d'une immersion dans l'espace au-delà des phénomènes, dans les profondeurs obscures et inconnues, où s'effectue le contact originaire entre le moi et le monde. En ce sens, nous pouvons voir très clairement le lien entre la notion de l'obscur et du dérobé chez Straus et la représentation des « sensations premières » de Cézanne, chez Maldiney, et même d'abîme et de chaos, dans un certain sens. C'est le champ de l'espace pathique phénoménal. « L'espace du paysage est le lieu sans lieux de l'être perdu. »<sup>59</sup>.

Un autre moment du paysage de Straus qui s'approche de ce premier moment de l'engendrement du rythme, est la transformation du rapport lointain / proche - proche / lointain et qui à nouveau amène vers les réflexions du passage précédent : « la peinture rend l'invisible visible comme chose dérobée, éloignée »<sup>60</sup> – idée de profondeur, d'immersion, de vagues sensations. En ce sens, l'art pictural saisit l'état de « l'être perdu du paysage » par sa tentative d'échapper à toute conceptualisation, et à toute objectivation, et à atteindre le champ intemporel, négatif, de dissolution des dimensionnalités connues. Cette transformation du lointain / proche - proche / lointain mène à l'ouvert.

	Straus	Maldiney
	participer pathiquement	à l'origine, au <i>ici</i> absolu; être ensemble
	ouvert, obscur, négatif	ouvert être perdu
L'espace du profondeur paysage	dérobé, intemporel  sans repères ahistorique	Nulle part sans négation/  abîme chaos

58 STRAUS, E., *ibid.*, p.519.

59 MALDINEY, H., *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 143.

60 STRAUS, E., *Du sens des sens, op.cit.*, p. 518.



## Deuxième étape de l'engendrement du rythme

La deuxième étape de l'engendrement du rythme, c'est le moment géométrique, que Maldiney représente en poursuivant la démarche de Cézanne : « Lentement les assises géologiques m'apparaissent (...) tout tombe d'aplomb (...). Je commence à me séparer du paysage, à le voir.<sup>61</sup> » C'est le premier moment systolique où les « sensations » confuses se condensent et donnent la naissance aux formes ; le moment architectonique, structural, du dessin et de la « têtue géométrie », où apparaît le premier signe cosmogénétique. « *L'abîme est l'ouvert du chaos qui est béance.* »<sup>62</sup>. Le point gris *mathématique* de Paul Klee saute par-dessus lui-même pour créer l'ordre. Il est à la fois, chaos et origine du monde<sup>63</sup>. C'est le vouloir de fondement de chaque être qui cherche à se faire apparaître qui se définit aussi comme une condensation égoïstique extrême.

L'oeuvre d'art met les bases de son autoconstitution. C'est un deuxième point de basculement dans le rapport artiste – monde (si nous acceptons comme premier la capacité de se perdre dans le chaos irisé du paysage pour retrouver « les sensations premières que nous apportons en naissant »<sup>64</sup>) ; le premier détachement de celui-là par rapport à celui-ci, le premier détachement du devenir-Un. La tension de la communication avec la réalité pré-objective phénoménale a atteint ses degrés les plus hauts et le point gris saute par-dessus lui-même et organise la première phase de la métamorphose pour son devenir-monde. L'assise géologique vient d'être fondée. Mais ce n'est pas encore l'ex-istence de la nature et de la peinture, c'est juste le moment du

---

61 GASQUET, J., *Cézanne*, p.136, Ed. Bernheim, Paris, cité par Maldiney, in *op.cit.*, p. 150.

62 *Ibid.*

63 MALDINEY, H., *ibid.*, p. 151.

64 *Ibid.*, p. 16.

contour. C'est le pliage de l'espace qui se plie pour se transformer en (...) lui-même<sup>65</sup>.

Chez Straus, ce moment n'est pas clairement présenté. Il paraît que, pour son travail, il ne soit pas nécessaire d'atteindre la couche géologique.

Le moment systolique entraîne inévitablement et immédiatement avec soi son opposé – le moment diastolique. C'est la troisième étape du moment de l'engendrement du rythme. Pour l'illustrer, Maldiney à nouveau fait appel à Cézanne : « L'assise géologique, le travail préparatoire, le monde du dessin s'enfoncé, s'est écroulé comme dans une catastrophe. Un cataclysme l'a emporté, régénéré. Une nouvelle période vit (...) Il n'y a plus que des couleurs et en elles de la clarté, cette montée (...) exhalaison des profondeurs vers l'amour »<sup>66</sup>. C'est le moment du rayonnement du monde à partir du point gris dans le chaos, le moment qui engendre la structure spatio-temporelle et à partir duquel toutes les dimensions sont créées, le moment dans lequel les oppositions impossibles du chaos, où rien n'est en balance avec rien, trouvent leur sens après avoir subi une métamorphose, une métamorphose par suppression. La béance du chaos est transformée en ouvert, où se crée le monde. « Dans le rythme, l'Oouvert n'est pas béance mais patience. Le mouvement n'y est pas d'engloutissement mais d'émergence. »<sup>67</sup>

En parlant du moment apparitionnel du *Mal*, (forme originaire et originelle de l'art), Maldiney y distingue les deux phases systolique et diastolique aussi : « il est un moment d'émanation et concentration de soi-même et de l'espace. En abîme dans l'espace, il le fonde en surgissant, c'est-à-dire, en existant. Et le percevant n'a d'autres structures perceptives que l'articulation de cette existence. »<sup>68</sup>. C'est la forme d'art la plus primitive selon Maldiney – un élément érigé au centre qui est un point de communication et de présence, qui focalise l'espace et le temps, et à partir duquel se crée le monde. Transcendance et étonnement. Le *Mal* n'est pas un décor mais un existentiel qui ouvre le contact avec le Réel, que Maldiney définit comme : « [Le Réel]

---

65 MALDINEY, H., «La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant», in *Le contact*, Jacques Schotte (dir.), Paris, Éditions. Universitaires, 1990, p. 191.

66 MALDINEY, H., *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 106.

67 *Ibid.*, p. 151.

68 *Ibid.*, p. 181.

c'est ce qu'on n'attendait pas – et qui toujours pourtant est toujours déjà là. »<sup>69</sup>, et qui est l'expression de la simultanéité de l' « il y a » et d'y être. Le surgissement au monde est la création du monde. Selon nous, ce moment correspond au moment de Straus, cité ci-dessous : « Je deviens seulement par le fait que quelque chose a lieu, et quelque chose n'a lieu par le fait que je deviens. »<sup>70</sup>

En même temps, selon Maldiney les deux mouvements contradictoires (systole-diastole) trouvent leur corrélat chez Schelling dans le rapport entre le vouloir de fondement et le vouloir d'amour, et dans les deux créations – celle de la nature et celle de l'esprit. Si au moment systolique de concentration extrême correspond le vouloir du fondement, au moment diastolique d'irruption de la couleur et de « rayonnement d'âme » correspond le vouloir de l'amour. Etant donné, que le vouloir de fondement représente le désir de l'Un de s'engendrer soi-même, il est moins libre que le vouloir de l'amour qui représente un plein acte de l'esprit et « où le verbe est proféré dans la nature et par quoi Dieu inaugure son être personnel »<sup>71</sup>. Cette comparaison avec Schelling introduit de nouvelles nuances dans la compréhension des deux moments. Le vouloir de fondement auquel correspond l'assise géologique est défini comme habitant l'espace intermédiaire entre vouloir conscient lié à la réflexion et vouloir inconscient qui se meut selon une aveugle nécessité géométrique. Il est comparé au désir et au plaisir, à une nature en devenir, « dont les mouvements sont involontaires, sans qu'elle se sente contrainte à les accomplir »<sup>72</sup>. A la différence du vouloir du fondement, le vouloir de l'amour est un acte libre et conscient, c'est le moment de la couleur. Les deux moments, dessin et couleur, motif et forme, créent ensemble le fondement – le *Mal*. En ce sens, nous pouvons présenter les étapes de la naissance de la peinture chez Cézanne, par le schéma ci-dessous. En même temps, il faut préciser que ces étapes correspondent aux moments de l'engendrement du rythme, parce qu'avec l'aide de l'exemple de Cézanne Maldiney construit son concept de rythme.

Moment infra-pictural

Moment géométrique

Irruption

---

69 *Ibid.*, p. 152.

70 STRAUS, E., cité par MALDINEY, H., in *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 139.

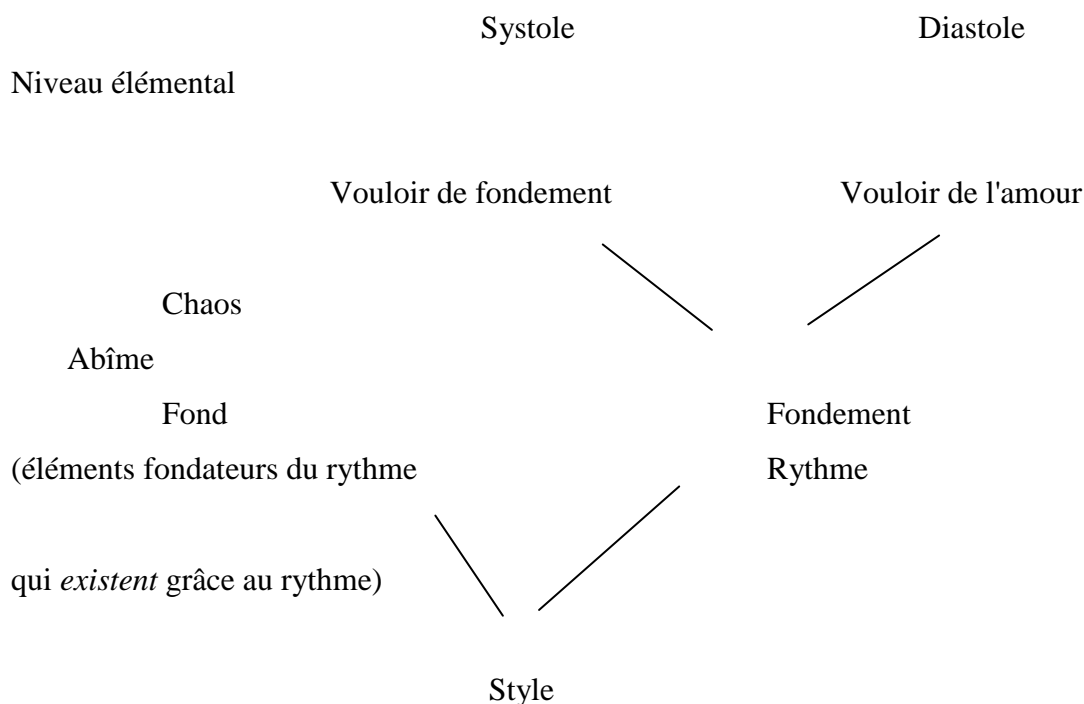
71 SCHELLING, F.W.J., cité par MALDINEY, H., in *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 186.

72 *Ibid.*, p. 186.

d'immersion dans la  
sphère préobjective  
Harmonisation de deux  
mouvements opposés  
« ces sensations confuses  
que nous apportons en naissant »<sup>73</sup>

dessin, première distinction  
dans le paysage

de la couleur



« Le moment cosmogénétique est la fixation d'un point gris dans le chaos. »<sup>74</sup>

L'émergence du rythme se situe dans l'événement de la sensation et dans l'avènement du fond du monde<sup>75</sup>. Selon nous, chacune de ces deux expressions représente à la fois les deux moments de l'opération de la transformation des éléments fondateurs du rythme comme une chose vivante et réelle. Il s'agit d'une abstraction qui « extrait du monde arythmique les éléments capables de se mouvoir rythmiquement »<sup>76</sup>

<sup>73</sup> CEZANNE, P., *Correspondance*, Paris, 1937, p.227., cité par MALDINEY, H., in *ibid.*.

<sup>74</sup> KLEE, P., citée par MALDINEY, H., in *ibid.*, p. 151.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 18.

et qui représente la transformation de « formes qui racontent en formes qui disent »<sup>77</sup>, de *Gestalt* en *Gestaltung*. Le rythme s'avère être une certaine technique de rencontre avec la matière à transformer et avec l'abîme : « Dans le Rythme, l'Ouvert n'est pas béance mais patence. »<sup>78</sup> Il se fonde dans le chaos et dans l'ouvert, mais en lui, ils se transforment en moments cosmogénétiques. Il est fondé, mais « il n'est pas de l'ordre de ses éléments fondateurs. Il n'est rien sans eux. Ni eux sans lui ne sont des éléments rythmiques (...) Il les transcende à travers eux. »<sup>79</sup>. C'est le moment du saut du point gris qui « saute par-dessus lui-même pour créer l'ordre »<sup>80</sup>, le moment de la création du Réel, qui s'exprime paradoxalement dans l'étonnement de *l'il y a* et d'*y être*<sup>81</sup>, dans les mouvements d'accumulation et d'expansion. Les deux directions sont clairement visibles dans cette définition : l'élan de se dresser, de surgir, le vouloir de fondement, l'acte vertical, et l'élan de se mettre en communication avec tout, l'acte d'assumer le fond, le vouloir d'amour, le rayonnement du monde.

De par sa nature unifiante les deux mouvements opposés (systole et diastole), le rythme crée une « nappe énergétique » où ses éléments fondateurs sont mobilisés dans un mode de présence spécifique ; l'énergie est d'autant plus grande que la confrontation entre les deux mouvements systolique et diastolique est plus haute. Cette nappe énergétique crée le présent « à tout moment donné »<sup>82</sup>, et grâce à elle se constitue la forme en formation, la *Gestaltung* comme discontinuité dans la fluidité et fluidité dans la discontinuité.

Cette idée de création de l'espace à partir de la tension des forces centrifuges et centripètes est très proche de la conception du mouvement de Rudolph von Laban (1879-1958)\*. Selon sa théorie, l'espace est morphogène et possède la capacité d'élasticité. Les formes qui s'y créent se produisent dans la tension entre le centre et la périphérie d'un cercle, lequel s'envisage comme un processus plutôt que comme de simples images ou de séquences d'images. Les actions se lient entre elles et subissent

---

77 *Ibid.*, p. 19.

78 *Ibid.*, p. 153.

79 *Ibid.*, p. 163.

80 *Ibid.*, p. 151.

81 *Ibid.*, p. 152.

82 *Ibid.*, p. 167.

\* Rudolf von Laban est un des fondateurs et des théoréticiens de la danse moderne en Europe.

des métamorphoses, tout en formant des possibilités rythmologiques<sup>83</sup>.

C'est l'idée de *Gestaltung*. Dans un même mouvement sont unis deux comportements. D'un côté, nous avons « *Werk ist Weg.* »<sup>84</sup> (« L'oeuvre est voie. »), idée de fluidité, d'un autre côté, nous avons l'idée de discontinuité dans la rythmicité : « Une oeuvre est le chemin d'elle-même, elle n'existe qu'à frayer le chemin de sa propre formation »<sup>85</sup>. Les événements-rencontres, les instants apparaissants-disparaissants, les moments critiques constituent le rythme qui tisse l'espace du Réel, en transcendant ses éléments fondateurs. Le présent se créant à tout moment est l'élan dont Cézanne parle lorsqu'il décrit les étapes de la naissance de sa toile : « La perfection serait d'immobiliser cette ascension dans une minute d'équilibre en suggérant quand même son élan. »<sup>86</sup>. C'est l'élan des fluements du rythme. Il se crée un parallélisme entre monde-oeuvre-forme – la chose qui les unifie, c'est la structure spatio-temporelle impliquée.

Mais revenons à la notion du rythme, et plus précisément, à l'analyse linguistique que Maldiney entreprend. Notre but reste toujours de poursuivre la comparaison avec Straus et l'hypothèse que son concept de rythme concerne un cas partiel – celui du rythme sonore de l'espace acoustique. Maldiney se base sur les analyses de Benveniste qui met en évidence que, malgré le sens du radical de *ρυθμός* – *ρυ* (couler), exprimant une idée de fluidité, le mot *ρυθμός* ne désigne pas le phénomène d'écoulement, mais plutôt « la configuration assumée à chaque instant donné par un mouvant »<sup>87</sup>. De nouveau, nous rencontrons la même idée d'autocréation discontinue, où chaque événement est le résultat de sa propre création. Chaque création réelle présuppose l'effectuation de deux mouvements opposés - vouloir de fondement et vouloir d'amour, systole-diastole. Le niveau élémental entre dans le niveau quotidien - « je vois par taches »<sup>88</sup>. À chaque instant se répète l'acte d'immersion dans la sphère préobjective (re-gard, retour) et l'acte d'émergence avec le monde. En même temps, la

---

83 LABAN, R., *Espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 280.

84 KLEE, P., *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form – und Gestaltungslehre*, Basel, herausg., von Jürg Spiller, 1964, p. 17., cité par MALDINEY, H., *op.cit.*, p. 156.

85 MALDINEY, H., *ibid.*

86 *Ibid.*, p. 183.

87 *Ibid.*, p. 157.

88 *Ibid.*, p. 150.

définition « configuration assumée à chaque instant donné » rapproche *ρυθμός* à *σχήμα* au sens de forme. Mais si *σχήμα* désigne la forme en tant qu'objet, *ρυθμός* se rapporte à la forme en ce qu'elle a de mouvant et de fluide, il exprime l'idée d'une forme dynamique, momentanée, modifiable – une *Gestaltung* – une forme qui crée l'Univers et à travers laquelle l'Univers se crée. (« Ce sens de la forme en formation, en transformation perpétuelle dans le retour du même, est proprement le sens du rythme. »<sup>89</sup> et « une représentation de l'univers où les configurations particulières se définissent comme des "fluements" »<sup>90</sup>. )

A notre sens, la différence que cette conception implique au regard de la théorie strausienne se passe au niveau de la transformation perpétuelle et du mouvement dans le rythme. Chez Straus, la structure du rythme semble être prédonnée par la musique. Il n'y a pas d'idée de forme en formation au niveau du rythme, mais il y a une idée de transformation perpétuelle au niveau du mouvement de la danse qui illustre le rythme. En ce sens, il n'y a pas de moment d'autocréation du rythme, mais il y a un moment de représentation de la musique : « la musique qui seule donne à l'espace entier un mouvement propre auquel le danseur peut prendre part »<sup>91</sup>. La dynamisation de l'espace qui, chez Maldiney, s'organise par les amplitudes déchirantes des moments contradictoires du caractère du rythme (vouloir de fondement et vouloir d'amour), qui aussi peut être décrite comme l'apparition-disparition d'une forme en métamorphose, se réalise chez Straus par un rythme prédonné dans la musique homogénéisante l'espace. Il n'y a pas de discontinuité ni d'émergence, mais plutôt une fluidité et une prégnance. En ce sens, il s'avère que le concept de rythme chez Straus poursuit plutôt la définition selon laquelle *ρυθμός* signifie l'« ordre du mouvement », tandis que le concept de Maldiney suit la définition d'Héraclite d'après laquelle le rythme émerge dans « l'alliance-surprise du temps enfant qui joue et du gouvernement du tout à travers tout »<sup>92</sup>. Dans le concept de rythme chez Straus, il n'y a pas une idée explicite de la *Gestaltung*.

D'autre part, dans son chapitre consacré à la phénoménologie d'Erwin

---

89 *Ibid.*, p. 156.

90 *Ibid.*, p. 157.

91 STRAUS, E., « Les formes du spatial », *op.cit.*, p. 42.

92 HERACLITE, *Fragment 41*, cité par MALDINEY, H., *op.cit.*, p. 158.

Straus, Maldiney qualifie son concept de l'articulation danse-musique comme « souche commune de tous les arts et la constitution de l'espace de paysage comme origine de tous les espaces de l'art »<sup>93</sup>. Selon nous, cette description vise le moment infra-pictural de Cézanne de l'union de l'être-avec-le monde. Mais le mécanisme du rythme en diastole-systole, vouloir de fondement, vouloir d'amour, ex-istance de l'homme et insistance des choses, nous ne trouvons pas de claire explication.

Pour cette raison, sa vision est celle d'un rythme qui n'est pas cogénétique par rapport à la forme, mais qui est prédonné dans l'espace acoustique. Aussi, dans « Les formes du spatial » la danse, est-elle inévitablement liée à l'espace sonore qui est l'espace du rythme. Au corps n'est pas accordée la possibilité d'avoir un rythme propre. Le rythme, non plus, n'est pas libéré de la musique. Il paraît qu'il n'y ait pas de possibilités pour son existence à l'extérieur de l'espace acoustique.

### **La théorie de Straus, une théorie du vivant ou de l'existant?**

En soulevant cette question, nous faisons la supposition que, chez Straus, le lien *du sentir au se mouvoir* et le lien *danse-musique* s'adressent plutôt au vivant et qu'à l'existant. Tous ses exemples dans *Du sens des sens* présentent l'immersion du sujet dans la sphère pathique et visent l'être sentant, c'est-à-dire le monde de l'homme, ainsi que le monde de l'animal : « le sujet sentant ne parvient pas à un point de vue *en dehors* du monde des phénomènes »<sup>94</sup>. Pour décrire l'expérience pathique il prend comme exemple surtout l'animal aussi : « La compréhension de l'animal est une compréhension symbiotique. L'animal comprend tout ce qui est expression et expression-de-soi (...) il ne saisit pas ces expressions à la façon de signes isolés liés à des objets dans leur altérité extérieure, il vit toujours dans l'immanence de l'union et de la séparation. »<sup>95</sup>. Cette tendance nous fait penser que Straus ne fait pas de différence entre le sentir de l'animal et le sentir de l'homme.

---

93 *Ibid.*, p. 141.

94 STRAUS, E., *Du sens des sens*, *op.cit.*, p. 330.

95 *Ibid.*, p. 321.



Il cherche à s'opposer à l'idée de la psychologie classique selon laquelle il serait possible d'analyser l'existence d'un sujet séparé du monde. Son texte « Des formes du spatial », consacré à la danse vise ce problème. Sa thèse est que, dans l'expérience pathique, se crée un champ de médiation entre l'être et le monde et que l'*entre* entre les deux du monde objectif y est suspendu. Mais, de cette description, il ne devient pas compréhensible, si Straus pense à l'expérience du vivant ou à celle de l'existant. Si nous y ajoutons les exemples de « Du sens des sens », donnés ci-dessus, il devient clair, qu'il vise plutôt l'expérience du vivant.

Dès lors, si nous considérons le rapprochement que fait Maldiney, entre l'expérience du vivant et celle de l'existant, il reste tout un pas à franchir. Il est question de deux différents types de contact de l'être avec son *Umwelt*. Si le vivant se distingue de la chose par sa capacité d'automouvement, de se mouvoir par translation et par transformation, l'existant diffère de ces deux formes (l'objet et le vivant) par le fait qu'il est à *dessein de soi*, ce qui veut dire « ouvrir sa propre possibilité à partir de laquelle à l'exister ou non »<sup>96</sup>. Le vivant est en échange avec son *Umwelt* mais il n'est pas l'« ouvreur » ni le « configureur » son monde. La caractéristique principale de son comportement est l'impulsivité, il vit dans « un anneau circulatoire duquel il ne sort pas et à l'intérieur duquel quelque chose lui est ouvert »<sup>97</sup>. En ce sens, il est en résonance avec son *Umwelt* mais il ne perçoit pas les choses comme des étants<sup>98</sup>. À la différence de l'animal, l'être au monde de l'homme possède la capacité d'ouverture au transposable, la capacité de se tenir *hors soi*, d'*ex-ister*, de *s'anticiper*, d'*être en possession de soi*<sup>99</sup>. Maldiney fait l'appel au *Dasein* de Heidegger au sens d'*être le-là*, qu'il interprète comme « *se tenir ouvert pour..., à..., dans... l'ouverture de l'apparaître* »<sup>100</sup>. Pour sa part, Straus, en décrivant l'expérience pathique de l'être sentant, n'accorde pas d'attention spécifique à cette distinction. L'espace, chez lui, n'a que deux modulations géométrique ou pathique sans préciser s'il s'agit du vivant ou de

---

96 MALDINEY, H., *La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant, op.cit.*, p. 187.

97 HEIDEGGER, M., *Gesamtausgabe, Bd 29/20, Die Grundbegriffe des Metaphysik*. Frankfurt-am-Main, V. Klostermann, 1983, p.363., cité par MALDINEY, H., *in ibid.*, p. 183.

98 HEIDEGGER, M., *Gesamtausgabe, Bd 29/20, Die Grundbegriffe des Metaphysik*. Frankfurt-am-Main, V. Klostermann, 1983, p.369., cité par MALDINEY, H., *ibid.*

99 MALDINEY, H., *ibid.*, p. 185.

100 *Ibid.*, p. 187.

l'existant. Mais en pareille situation, il existe le risque que tout acte qui se diffère du comportement pathique de l'être perdu dans le paysage (de l'homme), soit ininterprété comme appartenant à la sphère du percevoir. Dans les termes de Maldiney, cela aurait signifié interpréter le passage de l'esthétique-sensible à l'esthétique-artistique comme identique à celui du sentir au percevoir – ce à quoi Maldiney s'oppose. Les formes esthétiques-artistiques sont des « trajets », des formes en formation (*Gestaltung*) et non pas des objets. Pour clarifier cette différence, Maldiney reprend même une des phrases de Straus : « le percevoir est au sentir ce que le mot est au cri »<sup>101</sup>, ajoutant toutefois que le sentir humain est celui d'un existant: « Le monde qui s'ouvre dans son cri n'est pas celui que disent les mots, mais son cri, d'autre part, n'est pas celui d'un simple vivant (...) Dans le sentir, je suis le là (...), l'événement (...) La prise de l'étant comme tel a lieu dans la surprise de l'être. Dans le sentir il y a et j'y suis.»<sup>102</sup>. Il constitue la présence de sa propre possibilité, laquelle, au milieu de son environnement « ne s'y trouve qu'à s'y trouver »<sup>103</sup>. Le rythme se développe en points critiques qui englobent toute positivité.

Cette définition coïncide avec celle du rythme conçu en tant qu'existential autogénétique. Les éléments fondateurs du rythme sont dans le sentir mais ce dernier n'est pas de l'ordre de ses éléments fondateurs – il les transcende, il les fonde en leur donnant forme. Cette forme n'existe qu'en formation : « le rythme est l'automouvement de l'espace-temps dont la genèse de la forme est l'articulation mouvante. »<sup>104</sup>

Straus, quant à lui, ne semble pas, à propos du rythme, faire la distinction entre l'existential et l'automouvement du vivant, comme nous l'avons déjà mentionné. Pourtant, l'interprétation de Maldiney – qui introduit cette distinction entre existant et vivant – laisse penser que Straus s'adresse, lui aussi, au sentir de l'homme en tant que d'un ex-istant. Même dans la définition qu'il donne au paysage dans *Du sens des sens*, il s'agit d'un rythme existential : « la peinture du paysage rend l'invisible visible, mais comme chose dérobée, éloignée. Les grands paysages ont tous un caractère visionnaire

---

101 *Ibid.*, p. 188.

102 *Ibid.*

103 MALDINEY, H., "La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant", *op.cit.*, p. 193.

104 *Ibid.*, p. 191.

(...) ce qui a été présentable dans la vision n'appartient pas à ce monde de la perception, il franchit ses frontières à la fois vers le haut et vers le bas. »<sup>105</sup> L'idée de l'élément visionnaire évoque ce moment de transcendance dans lequel l'existant s'éblouit dans la faille de son être qu'il est constamment appelé à franchir, en étant contraint à exister à partir du rien et de la possibilité de sa propre impossibilité (« contrainte à l'impossible »<sup>106</sup>).

Dans son chapitre consacré à la phénoménologie de Straus du *Regard, parole, espace*, Maldiney interprète le *moi du sentir* de Straus comme une « réceptivité ouverte et remplie »<sup>107</sup> en disant que chez celui-ci, aussi, il s'agit d'un être à ..., d'un être-avec-le-monde, plutôt que d'un-être-au-monde, en donnant comme exemple une de ses thèses des *Du sens des sens* : « je ne deviens qu'en tant que quelque chose arrive, et il n'arrive quelque chose qu'en tant que je deviens »<sup>108</sup>. En ce sens, nous pouvons supposer que, chez Straus, il y a une idée de discontinuité, et que, pour lui, le lien danse-musique est une métaphore qui désigne la présence d'un rythme existentiel au sens de Maldiney. C'est ce qu'il mentionne lui-même : « L'unité du sentir et du se mouvoir se manifeste à l'évidence dans le phénomène de la danse mais cette unité n'est pas seulement limitée à ce cas concret, elle inclut au contraire tout sentir et tout mouvement animé de la même façon que l'unité des sens transcende le cas exceptionnel de la synesthésie. »<sup>109</sup>. Dans ce cas, nous partageons l'emploi qu'il fait de ce terme.

Pourtant, au début des « Formes du Spatial », il s'oppose aux tentatives de la danse moderne de se libérer de la tendance « vicieuse » de représenter la musique. De telle façon, il prive la danse de la possibilité de vivre un propre événement indépendant de la musique. Alors, en ce cas concret, Straus ne pense pas le lien *danse-musique* dans un plan métaphorique qui décrive le caractère paradoxal du rythme, mais il le pense dans un sens empirique, où le terme de musique doit être compris dans son sens conventionnel.

Cette constatation nous permet de conclure que Straus ne pense pas la danse

---

105 STRAUS, E., *Du sens des sens, op.cit.*, p. 519.

106 MALDINEY, H., *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 152.

107 *Ibid.*, p. 136.

108 STRAUS, E., *Vom Sinn der Sinne*, 2-ème., Berlin, 1956, p. 373., cité par MALDINEY in *ibid.*

109 STRAUS, E., *Du sens des sens, op.cit.*, p. 376.

en tant qu'existential ou comme un art indépendant. Il la pense juste comme expression pathique nécessairement et inévitablement liée à l'accompagnement musical.

### **L' Espace orchésal. Pour une musicalité de la danse**

Avant de commencer la partie consacrée à la danse, nous trouvons utile d'interpréter la position de rythme chez Maldiney et celle du lien danse-musique chez Straus à travers la conception de l'espace orchésal développée par Michel Bernard\*. Dans son article, « Esquisse d'une problématique des rapports de la danse et de la musicalité »<sup>110</sup>, il introduit le terme d'*orchésalité*\* tout en désignant par lui, la temporalité corporelle et kinétique que manifeste la danse. L'orchésalité est considérée comme la septième modulation esthétique spécifique - le septième art. Selon Bernard, les arts ne sont pas des totalités historiques séparées, mais « des modalités apparentes de différenciation et d'accentuation d'un réseau spectral commun de "qualia" sensibles d'origines sensibles »<sup>111</sup>. Il distingue sept modalités : deux à dominante spatiale (la picturalité et la plasticité), deux de statut hybride provenant des deux sens l'odorat et le goût et trois d'essence temporelle – théâtralité, musicalité et orchésalité. Dans son article, Bernard analyse le rapport entre musicalité et orchésalité. La musicalité se définit comme modalisation sonore de la temporalisation de notre corporéité vocale<sup>112</sup>. La voix est le symbole du temps. Elle est « l'organe d'expression des rythmes fondamentaux qui régissent les relations entre son milieu intérieur et ses milieux extérieurs »<sup>113</sup>. La thèse de Bernard est que cette formulation doit être radicalisée et prolongée en englobant l'entité de tout le corps. « La voix temporalise la totalité de

---

\* Michel BERNARD est professeur d'esthétique théâtrale et chorégraphique à Paris VIII, Saint Denis.

110 BERNARD, M., *Esquisse d'une problématique des rapports de la danse et de la musicalité*, [www.philagora.net/philo/danse-mus1.htm](http://www.philagora.net/philo/danse-mus1.htm)

\* Pour le mot « orchésalité » Bernard se base sur l'étymologie suivante : *orchesis* est un dérivé du mot grec désignant la danse -; 2.« orchésographie » -1588 est un traité en forme de dialogue permettant à toutes les personnes d'apprendre facilement des exercices de danse.

111 EHRENZWEIG, A., *L'ordre caché de l'Art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris, Gallimard, 1974, cité par BERNARD, M., in *Esquisse d'une problématique des rapports de la danse et de la musicalité*, [www.philagora.net/philo/danse-mus1.htm](http://www.philagora.net/philo/danse-mus1.htm), p. 1.

112 *Ibid.*, p. 5.

113 DELEUZE, G. et GUATTARI, F., *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 368, cité par BERNARD, M., *ibid.*, p. 4.

notre corporéité comme prototype structural de l'expressivité corporelle »<sup>114</sup>. Il introduit le terme de matrice vocale sous lequel il faut comprendre le foyer de chaque type d'expression corporelle et non seulement celui de la voix. De cette façon, la matrice vocale détermine l'expressivité de tout notre corps. L'acte de danser est défini comme une transvocalisation et une temporalisation corporelle du processus d'activité de la matrice vocale.

Bernard caractérise la danse et le champ de l'orchésalité par quatre traits principaux. Le premier est « l'ivresse du mouvement » pour son propre changement. Selon nous, ce trait correspond à l'état du danseur emporté par la musique chez Straus, et à l'état de l'être perdu dans le paysage et au moment infra-pictural chez Maldiney. Le deuxième trait concerne la temporalité. La danse y est représentée comme processus de tissage et de dé tissage de durées, et comme jeu aléatoire de construction et de déconstruction de successions d'instant. Cela correspond à la définition de la forme comme *Gestaltung*. Le troisième trait décrit est la dimension de la gravité. Le dialogue entre le corps et la pesanteur. L'utilisation de la force de gravité offre déjà une possibilité d'aller hors soi et de s'anticiper – une possibilité de rythme sans musique .

Le quatrième trait, c'est la corporéité qui fait retour à et *sur* elle-même poussée par une pulsion. La danse est vue comme une transvocalisation inhérente au mouvement expressif. « Le mouvement libéré de toute finalité utilitaire ne fait que se répondre à lui-même à travers les sensations de durée et d'énergie qui forment comme une enceinte de résonances ou une bulle musicale analogue à la sphère sonore fictive et changeante du rêve. »<sup>115</sup> Ainsi, selon Bernard, la danse est un entrecroisement entre au moins deux types de temporalités : « on ne danse jamais ni en silence ni avec ou sur une musique jouée extérieurement, "live" ou enregistrée, mais à partir d'une trame musicale toujours nouvelle, hybride et évanescente issue des interférences de deux types de musicalité : celle qu'engendre notre propre temporalité corporelle et celle que nous imposent soit les bruits imperceptibles, dont est chargé le silence (Cage), soit la composition d'une oeuvre élaborée. Cette trame est toujours le produit d'une dialectique subtile indéfinie et incôntrolable qui rend illégitime toute prétention hégémonique d'un

---

114 BERNARD, M., *ibid.*, p. 5.

115 BERNARD, M., *ibid.*, p. 7.

des deux Arts, Musique et Danse. »<sup>116</sup>

Cette idée de musicalité intérieure ne peut être expliquée par la vision de Straus du lien inhérent danse-musique, si nous devons comprendre sous musique une expression sonore. Mais elle peut être comprise par le modèle du rythme de Maldiney, en tant qu'une « contrainte à l'impossible » à travers laquelle se crée la présence paradoxale de la danse.

---

116            BERNARD, *Ibid.*, p.7.

### Chapitre III

#### Le rythme comme existentiel dans les danses moderne et contemporaine

« Maintenant je suis léger, maintenant je vole (...), maintenant  
un dieu danse en moi. »

Nietzsche<sup>117</sup>

Dans ce chapitre nous allons essayer de juxtaposer les principes des danses moderne et contemporaine au concept de rythme chez Maldiney, qui, comme nous avons déjà vu, est un concept fondamental pour la création de l'oeuvre d'art ( « L'art est la vérité du sensible parce que le rythme est la vérité de *l'αίσθησις* »<sup>118</sup>). En même temps, nous allons faire une analyse comparative des caractéristiques de la danse telle que la pense Straus et des principes des nouvelles formes de danse au XXe siècle, de manière à déterminer s'il y a une véritable résonance entre ses recherches sur l'expérience pathique et ce qui se passe actuellement dans la sphère de la danse.

---

117 NIETZSCHE, F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1971.

118 MALDINEY, H., *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 153.

## La danse moderne comme existentiel – vraie ou fausse hypothèse ?

« Ballet (...) was too much like a diagram, too much of the  
indescribable pure poetry of movement had to be left out »<sup>119</sup>  
« we are not representational, we are imaginative »<sup>120</sup>

La danse moderne apparaît en rupture directe avec l'esthétique de la tradition du ballet classique du XIXe siècle et son expression romantique qu'elle qualifie comme représentationnelle, « sans âme », artificielle, à l'extérieur de la vie. Elle est en cohérence avec les transformations qui s'effectuent dans toutes les formes d'art de son époque. Elle n'est pas le fait d'un accident, mais celui d'un besoin, d'une nécessité du danseur de créer et de trouver en soi-même les principes d'une technique qui exprimerait le mieux sa vie intérieure. Avec la danse moderne la danse devient un art. Le statut du danseur change – il n'est plus une « poupée » qui obéit aux règles d'un système chorégraphique imposé, étranger et extérieur, mais il devient une individualité capable d'un acte créatif émergeant des profondeurs de son propre être. Son effort principal est d'aller au-delà des formalismes vides et de la conformité des formes privées de contenu, ainsi de trouver de nouvelles variantes d'expression corporelle à travers lesquelles un esprit et une spiritualité peuvent se dégager<sup>121</sup>. La danse se transforme en « une manière d'être pour l'homme qui veut dire avec son corps en dansant pieds nus »<sup>122</sup>. Il est inévitable de remarquer la proximité avec le vocabulaire de Maldiney lorsqu'il parle du contact immédiat avec la sphère originaire dans l'expérience pathique et de l'abstraction dans l'art : « L'abstraction (...) consiste à *transformer*, à

---

119 HAWKINS, E., « Pure poetry », in *The modern dance, Seven Statements of Belief*, Selma Jeanne Cohen (dir.), Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1965, p. 39.

120 SOKOLOV, A., *ibid.*, p. 35.

121 LABAN, R., *Espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 257.

122 BARIL, J., *La danse moderne d'Isadora Duncan à Twyla Tharp*, Paris, Vigot, 1977, p. 9.



*transposer* des formes qui racontent en formes qui disent »<sup>123</sup>.

De nouveau, nous sommes présents à la réalisation d'un double mouvement : d'un côté, nous avons l'inspiration et l'élan de créer du sens – « dire avec son corps », en remplissant la représentation vide et formelle du ballet avec un contenu ; d'un autre côté, cette tentative n'est possible qu'à travers le retour vers les profondeurs et l'originaire, « en dansant pieds nus », ce qui est une transformation radicale par rapport aux lois de la technique de la danse classique .

L'expression des « formes qui racontent » décrit bien l'image de la danse classique qui, au début du vingtième siècle, entre dans sa crise. Si, vers la fin du XIXe siècle, elle est considérée comme un des symboles de la culture européenne, comme l'emblème de Russie impériale, *lingua franca* de la civilisation urbaine, quelques décennies plus tard, la virtuosité de sa forme commence à perdre son éclat. Les raisons de cette tendance sont assez simples : le ballet représente un système clos, enfermé pour de nouvelles idées, des possibilités de transformation et de métamorphoses (« Where the Parisians made of their ballet a toy – a *petit rien*, a bagatelle – the Russians transformed it into an instrument of the Imperial order (...) and they made it impervious to new ideas and to change. »<sup>124</sup>).

### **Isadora Duncan**

« La danse est l'extase dyonisiaque qui emporte tout »  
Isadora Duncan<sup>125</sup>

Une des précurseurs de la danse moderne est sans doute Isadora Duncan (1878-1927). C'est elle qui accomplit la rupture radicale avec le ballet. Ses discours, par rapport à lui, sont devenus marquants pour le déclenchement du mouvement de la danse moderne : « Je suis ennemie du ballet que je considère comme un genre faux et absurde

---

123 MALDINEY, H., *Regard, parole, espace, op.cit.*, p.19.

124 LIMON, J., « An american accent », in *The modern dance, Seven Statements of Belief*, COHEN, S.J. (dir.), Connecticut, Middletown, Wesleyan University Press, 1965, p.18.

125 GARAUDY, R., *Danser sa vie*, Paris, Seuil, 1973, p. 67.

hors du domaine de l'art. »<sup>126</sup>, « ces positions fausses n'expriment nullement cet état de délire dionysiaque qui est nécessaire au danseur »<sup>127</sup>, « cette méthode produit un mouvement artificiel, indigne de l'âme »<sup>128</sup>. Sans établir de systèmes, elle découvre les principes suivants : observation des mouvements de la nature dans le but de dévoiler « l'âme des formes naturelles » et d'habiter en résonance avec leur rythme ; principe de fluidité, qui consiste à ne jamais arrêter le mouvement ; principe du rythme, selon lequel, lui aussi, il suit les lois d'harmonie, d'ondulation et de continuité (« dans l'univers tout se confond, tout s'enchaîne à une cadence sans fin »<sup>129</sup>).

Si nous transposons ces principes dans le champ philosophique de Maldiney et de Straus, nous nous apercevons qu'il s'agit, d'abord, du même type d'opposition entre formes vivantes et formes décoratives, privées d'âme, ainsi que de la même tentative de recherche des voies originaires. Nous pouvons donc affirmer que les conceptions de Duncan, visant l'expression d'une spontanéité instinctive du corps et une liberté émotionnelle à *l'infini*, correspondent à l'état d'emportement par la musique chez Straus et plutôt à une esthétique sensible au sens de Maldiney qu'à une esthétique artistique. Il s'agit d'un *devenir-Un* de l'être avec son *Umwelt*, ce qui répond bien aux définitions de Straus : « La tension existant entre le sujet et l'objet, entre le moi et le monde se trouve pleinement suspendue dans le vécu de la danse »<sup>130</sup>. Ce comportement peut être comparé aussi au moment infra-pictural de la peinture de Cézanne : « Je respire la virginité du monde. À ce moment-là je ne fais qu'un avec mon tableau »<sup>131</sup>.

En même temps, chez Duncan, il y a un changement dans le rapport à la musique, en comparaison avec celui du ballet. Elle choisit seule sa musique. Au lieu de l'illustrer ou de la représenter comme dans le ballet, elle se laisse « inspirer par elle »<sup>132</sup>. Celle-ci devient un médiateur qui aide le danseur à atteindre un état originare et authentique, plutôt, que d'être une contrainte représentationnelle. Cette position de semble être assez proche de celle de Straus. Nous pouvons trouver un rapport à

---

126 *Ibid.*, p. 69.

127 *Ibid.*

128 *Ibid.*, p. 70.

129 BARIL, J., *op.cit.*, p. 24.

130 STRAUS, E., « Des formes du spatial », *op.cit.*, p. 36.

131 MALDINEY, H., *Regard, parole, espace, op.cit.*, p.184.

132 BARIL, J., *op.cit.*, p. 24.

Maldiney aussi. Dans l'article « La naissance de la danse moderne », publié dans *Art, mode d'emploi*, Claire Destrée compare la vision du rythme de Duncan avec celle de Maldiney de « L'esthétique des rythmes » : « Cette vision du rythme, du mouvement en éternel devenir, se retrouve chez Henry Maldiney, pour qui ce flux inscrit dans le paradoxe du temps et de l'instant, de la présence dans la différence, ce dévoilement perpétuel qui constitue l'essence de l'être. La pensée de Maldiney nourrit d'ailleurs certains chorégraphes d'aujourd'hui. »<sup>133</sup>. Nous devons rester cohérents avec notre thèse selon laquelle le rythme chez Maldiney est le résultat d'une discontinuité et d'une émergence dans les moments critiques de l'ex-istence de l'être qui sont des moments hors-contenance, des moments de *prae-sens*. Nous partageons dès lors cette opinion tout en pointant une petite ambiguïté. Nous trouvons que chez Duncan, il y a un moment dyonisiaque d'emportement et d'extase très grand – la diastole n'arrive pas à se concentrer en systole. La fluidité emporte la tension de la crise. Ce qui est un éloignement par rapport à Maldiney.

En essayant d'éclaircir cette situation, nous allons faire appel à une question qui est souvent soulevée par Maldiney : « de la sensation au rythme y a-t-il continuité ou discontinuité? Nous pressentons déjà qu'il y a discontinuité et saut puisqu'il y a passage d'une certitude à une vérité »<sup>134</sup>. Si la danse est instinctive et émotionnelle, elle reste dans un sentir sans faire le saut vers l'esthétique artistique. Si, à travers une opération d'abstraction, elle réussit à « rendre chaque chose à soi en la dépassant vers son style »<sup>135</sup> et à extraire du monde arythmique « les éléments capables de s'émouvoir et de se mouvoir rythmiquement »<sup>136</sup>, une vraie esthétique artistique se réalise. Les sensations de la sphère préobjective se transforment et créent un style : « Et de ces sensations il s'agit pour eux [Van Gogh et de Cézanne] de faire une oeuvre où fonctionne le monde »<sup>137</sup>. « Une oeuvre où fonctionne le monde » est un style. Rendre ce monde possible à être habité, c'est transformer l'esthétique sensible en esthétique artistique. La question qui est souvent posée par les critiques de Duncan est, si elle a

---

133            DESTRÉE, Cl., « La naissance de la danse moderne », in *Art, mode d'emploi : danse contemporaine*, N° 30-09/97, p. 12.

134            MALDINEY, H., *ibid.*, p. 165.

135            *Ibid.*, p. 19.

136            *Ibid.*, p. 17.

137            *Ibid.*, p. 165.

réussi à faire un monde dans ses oeuvres.

### **Denishawn school**

Si l'exemple de Duncan est un phénomène isolé dans le domaine de la danse qui ne laisse pas de successeurs directs, le *Denishawn school* est le foyer de la naissance de la danse moderne. Nous trouvons nécessaire de présenter les principes de cette école, qui sont notamment ceux de François Delsarte.

Les principes de François Delsarte sont développés et enseignés par Ted Shawn. Ils s'opposent radicalement aux lois de mouvement dans le ballet. En introduisant un nouveau rapport au corps, ils changent le sens de la danse. Nous allons présenter quelques-uns d'entre eux que nous trouvons nécessaires pour notre analyse. La reconnaissance du tronc comme source principale de l'expression émotionnelle est un des principes les plus importants. Les mouvements du corps deviennent aussi importants que les mouvements des membres, à la différence de la danse classique où la colonne vertébrale reste rigide (considérée comme l'axe du centre du mouvement) et les membres - hypermobiles.

Par rapport à ce principe, nous avons une correspondance claire avec les réflexions de Straus, concernant l'idée de l'expérience pathique dans la danse : « L'accroissement de la motricité du tronc fait passer à l'arrière plan les fonctions servant la connaissance (...) au bénéfice de celles qui nous procurent l'impression de notre être vital. »<sup>138</sup>. Il s'agit d'un déplacement du moi dans son rapport au schéma corporel qui favorise le pathique. Si dans le comportement habituel le tronc est la partie la plus immobile, protégée par les membres et les organes sensoriels, dans la danse, en revanche, son mouvement domine l'ensemble du mouvement. Tout un autre schéma de motricité y est activé : « La personne cessera d'*aller* pour *évoluer*. »<sup>139</sup>. Si, en allant, nous marchons *à travers* l'espace, en dansant, nous nous mouvons *dans* l'espace. Une transformation très signifiante se produit dans le rapport à l'espace. Il ne s'agit plus d'un espace géométrique dans lequel nous nous mouvons entre un point de départ et un point

---

138 STRAUS, E., « Les formes du spatial », *op.cit.*, p. 36.

139 *Ibid.*, p. 33.

d'arrivée, mais d'un espace illimité que nous habitons en l'emplissant. La même métamorphose se passe par rapport au temps : si, dans le temps métrique, il y a une succession d'événements narrative, dans la danse, au contraire, la « surface » du temps est déchirée par l'ouverture du présent, auquel nous ne participons que de façon pathique. Il n'y a plus de mesures ni de directions, mais il y a des qualités symboliques qui construisent un espace présentiel en opposition avec l'espace géométrique finalisé<sup>140</sup>. Grâce à l'accroissement de la motricité du corps et la mise en suspens de la structure spatio-temporelle conventionnelle, le danseur entre dans la dimension du paysage. Les deux exemples de Straus qui concernent l'expérience pathique (celui de l'être perdu dans le paysage et celui de l'expérience de la danse) s'entrecroisent<sup>141</sup>.

Comme nous pouvons le constater, à travers cette description, le changement du rapport au corps dans la danse chez Straus est très proche du principe de Delsarte cité ci-dessus.

Un autre principe est le fait que chaque petit mouvement a son propre sens – à la différence du ballet où nous avons juste un nombre fixe de positions et de mouvements acceptés. Ce changement élargit considérablement la palette d'expression, ainsi que les possibilités d'introduction de nouveaux mouvements. En même temps, selon nous, c'est un premier détachement du concept de danse chez Straus et un rapprochement du concept de rythme chez Maldiney. Le fait que chaque petit mouvement peut créer son propre sens et peut ouvrir l'espace pour de nouveaux mondes et dans des dimensions inexplorées, suppose déjà une autosuffisance et une indépendance par rapport à la musique. Nous avons tendance à interpréter ce principe dans la perspective ouverte par la notion de rythme chez Maldiney. L'idée que le *présent* se crée par les événements-rencontres du rythme avec ses éléments fondateurs nous semble très proche de l'idée que chaque petit mouvement est le créateur de son propre sens.

Le troisième principe de Delsarte est celui du rythme interne aux mouvements. Il s'agit de l'alternance entre tension et relaxation : « in all bodilly

---

140 *Ibid.*, pp. 39-40.

141 Pour mieux voir la différence entre mouvement dansant et comportement de marche habituelle chez Straus, voir dans l'annexe, tableau 2, p. 50.

movement there is a balanced and rhythmic alternation – a relaxation is necessary before a tension can be produced, and every tension is followed by a relaxation »<sup>142</sup>. L'idée d'alternance de ces deux mouvements opposés (tension et relaxation), nous fait penser à la possibilité d'un rapprochement avec les concepts de Maldiney. La notion de rythme existe, mais il s'agit d'un rythme qui est corporel et plastique, et non pas sonore. C'est le principe fondamental qui est développé par la première génération des chorégraphes de la danse moderne (Martha Graham, Doris Humphrey).

Le dernier des principes de Delsarte, que nous trouvons essentiel pour la transformation du rapport au corps dans la danse moderne, est la reconnaissance de la gravité, de la pesanteur et du poids. Il introduit un nouveau rapport au sol. À la différence du ballet où nous avons un élan de détachement de la terre et un effort permanent d'élévation en hauteur, dans la danse moderne, nous remarquons la tendance opposée – il y a une envie d'immersion dans le sol et d'enfermement en soi, dans le but d'accéder à des expressions authentiques et originaires. Le sol n'est plus une surface plane et stérile, mais un champ de potentialité qui ouvre devant le danseur des possibilités d'exploration inouïes. Il n'est plus un ennemi, mais un collaborateur. L'idée du retour au sol est une métaphore de l'idée du retour au centre « génétique » de toutes choses. Ce n'est pas par hasard que la position du fœtus devient la position de base dans presque toutes les techniques de la danse moderne. Dorénavant, le sol est utilisé comme une source de forces. Selon nous, c'est l'exemple par excellence de la suspension de la distinction entre sujet et objet et de l'entrée dans la sphère préobjective de l'*être-Un-avec-le-monde*. Le contact au sol, à travers la force de gravité et la pesanteur, devient ce qui génère les structures spatio-temporelles. Pour nous, cette philosophie du mouvement correspond très bien au concept de l'« être-à-dessin du soi dans l'ouvert » chez Maldiney, ainsi qu'au concept de l'« être-perdu-dans le paysage » ou de l'« être emporté par la musique » de Straus. En même temps, c'est l'endroit du conflit paradoxal avec celui-ci, puisqu'il s'agit d'une situation de danse sans musique.

Le mouvement apparaît dans l'*entre* du contact avec le sol. Nous avons deux éléments opposés – le corps et le sol. Leur rencontre paradoxale crée une situation

---

142 SHAWN, T., *Every little movement (A book for François Delsarte)*, New York, Dance Horizons, 1974, p. 62.

rythmique qui est l'événement de la danse. Ce *entre* n'est pas un mur contre lequel il faut combattre, comme dans le ballet classique qui maintient une hypertension du début jusqu'à la fin du spectacle, tout en essayant de minimiser au maximum les possibilités de contact avec *lui*. Mais il est l'ouverture d'un espace dynamique et originaire grâce auquel se crée le réel d'une chorégraphie inédite. « Les terres rouges sortent d'un abîme. »<sup>143</sup>, nous ne pouvons pas nous retenir de ne pas faire la comparaison entre cette citation préférée de Maldiney et l'état du corps qui danse avec le sol. Utilisant les forces de la gravité et la pesanteur il surgit du sol, pour il s'y replonger et en resurgir une multitude de fois. Le sol, c'est l'abîme. Le moment du contact avec lui est le point cosmogénétique au sens de Paul Klee qui crée le monde permet le passage vers la possibilité d'une prochaine rencontre. L'enchaînement de ces rencontres discontinues et paradoxales tisse l'espace pour une danse qui se crée à tout moment donnée.

La facilité que nous avons à faire tous ces parallèles avec Maldiney, nous permet de conclure que les principes de Delsarte qui sont à l'origine des arts de spectacle modernes, ouvrent l'espace à une danse événementielle et phénoménale qui transcende ses éléments fondateurs à tout moment donné et qui crée sa présence en existant. Elle déborde les limites de la perception de Straus l'attachant inévitablement à la musique, et crée pleines de nouvelles situations rythmiques grâce à ses principes. Le *contract-release technic* (Martha Graham), le principe d'utilisation la force de gravité et la loi de l'accroissement de la motricité du tronc considéré comme le centre du corps, sont, selon nous, les trois principes essentiels qui contribuent à cette libération de la musique et qui constituent la phénoménalité de la danse moderne.

---

143 GASQUET, J., *Cézanne, op.cit.*, p. 83, cité par MALDINEY, H., *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 184.

Martha Graham (1893-1992) et le *contract-release technic*

«While ballet imposed movement on the body,  
modern dance sought to draw out what was already there,  
to "simply rediscover what the body can do." »<sup>144</sup>

Martha Graham

Martha Graham est un des grands noms de la danse moderne. Elle développe et radicalise les principes de l'école de *Denishawn*, tout en ajoutant de nouveaux éléments qui, selon nous, y jouent, en quelque sorte, le rôle d'existenciaux au sens de Maldiney. En recherchant la source pure du mouvement humain, elle aboutit à la conclusion que le foyer de l'expression dansante est la respiration. Autour de ce principe elle construit toute sa technique qui consiste dans la rencontre de deux mouvements opposés et qui est basée sur l'étude des mouvements du diaphragme – phase de *contraction* pendant l'exhalation et phase de *dilatation* pendant l'inhalation<sup>145</sup> : « Son principe relève d'une dualité constante entre deux éléments fondamentaux : la terre et le ciel »<sup>146</sup>. Il s'agit de deux phases opposées mais qui ne sont jamais séparées, « le "release" n'est pas un état du repos du corps mais une extension maximum, préparant celui-ci à recevoir l'énergie au moment de la contraction »<sup>147</sup>. Dans la respiration diastolique (*release*) /systolique (*contract*) chacune des deux phases mène en soi les germes de la suivante.

Cette technique provoque des impulsions brusques et convulsives, des projections violentes où le corps semble projeté en une chute dans un abîme<sup>148</sup>, du corps

---

144 HOROSKO, M., *Martha Graham. The Evolution of her Dance Theory and Training 1926- 1991*, Chicago, A Cappella Books,1991, p. 2.

145 COHEN, S.J., *The modern dance, op.cit.*, p. 8.

146 MACOUVERT, A., « Graham : la vitalité rebelle du mouvement », *Education physique et sport*, n° 155, p. 26.

147 *Ibid.*

148 GARAUDY, R., *Danser sa vie, op.cit.*, p. 97.



et le dynamisme de l'acte est intensifié au maximum. Il s'agit d'un état de chaos, de tensions extrêmes et irrésistibles, qui ne peuvent être domptés que par la nature paradoxale du souffle (« L'articulation du souffle, c'est le rythme »<sup>149</sup>). La danse s'organise par la succession paradoxale de systoles, de diastoles, de déchirements et de tensions silencieuses dans l'immobilité. De nouveaux mouvements apparaissent liés au contact avec le sol et à l'utilisation de la force de gravité (chutes, roulers, etc.). Le danseur est présent avec tout son corps.

La technique de Graham vise un nouveau rapport au corps qui représente un approfondissement des principes de Delsarte : « modern dance pulled the dancer back to earth to express the psychological turmoil and issues of the era; modern dance rejected unchanging strict syllabus saying that movement should arise naturally from the dancers themselves. »<sup>150</sup> Le danseur est appelé à retourner vers son soi authentique, à plonger dans une sphère primordiale et, de là, après avoir retrouvé son propre rythme, à créer sa danse. Cette procession magique n'est possible que grâce à la rencontre paradoxale entre Ciel et Terre, souffle et pesanteur. L'agencement entre ces deux mouvements contradictoires tisse les pas du danseur. Sa chorégraphie apparaît sur le moment présent de son mouvement. Il ne connaît pas d'avance sa danse. Pour décrire cet état, nous ne pouvons pas nous abstenir de faire appel au Sonnet à Orphé de Rilke, cité par Maldiney :

« Respirer ! Invisible poème  
pur échange perpétuel de l'être qui m'est propre  
contre l'espace du monde  
dans lequel moi-même rythmiquement j'advieus  
(...) Vague unique dont je suis la mer successive »<sup>151</sup>

Comme nous pouvons le constater, la proximité avec les concepts de l'engendrement de l'oeuvre d'art et celui du rythme chez Maldiney, est plus qu'évidente. Immersion et émergence sont paradoxalement harmonisées dans un même élan. Il s'agit

---

149 *Ibid*, p. 168.

150 HOROSKO, M., *op.cit.*, p. 2.

151 MALDINEY, H., *op.cit.*, p. 153.

d'une situation d'« éгалer l'inégalable »<sup>152</sup>, et d'« une contrainte à l'impossible »<sup>153</sup> dans laquelle se crée le Réel de la danse par des pulsations et des déchirements systoliques (*contract*), et par des abandons et des chutes diastoliques (*release*).

L'idée du moment apparissionnel du mouvement qui émerge de la sphère pré-objective, est très proche du moment infra-pictural chez Cézanne (« À ce moment-là je ne fais qu'un avec le tableau. Nous sommes un chaos irisé. »), quand il est en train de respirer « la virginité du monde »<sup>154</sup>. Au passage vers le deuxième et le troisième moment systolique/diastolique de la création de l'oeuvre d'art, correspond la structure rythmologique du souffle. Si, chez Cézanne et Klee, il s'agit de la fixation d'un point gris dans le chaos et de l'épanouissement du monde à partir de ce moment-là, dans la danse de Graham, nous avons les mouvements systoliques et diastoliques du souffle qui ouvrent l'espace de représentation pour la danse. Cet état existe, chez Maldiney, aussi sous la forme d'intériorisation du principe *Atmen-Brahman*<sup>155</sup>, ainsi que dans son exemple de la peinture chinoise : « le souffle vital représente à la fois le plus universel et le plus intérieur du mouvement : la respiration cosmique dans l'acte de laquelle s'ouvre l'être même de toutes choses »<sup>156</sup>. Le souffle devient le générateur du monde du mouvement.

Cette nouvelle technique apporte avec soi un nouveau rapport à la musique. Chez Martha Graham, il s'agit d'une situation où la chorégraphie est inventée avant la musique qui est commandée spécialement pour la danse.

En conclusion, nous pouvons dire que le *contract-release technic* est un exemple du domaine de la danse moderne qui ouvre des possibilités de comparaison avec le concept de rythme chez Maldiney. Mais, quand même, nous devons préciser qu'il s'agit de l'invention d'un autre système. Même si ce système rejette les principes rigides du ballet, il instaure de nouvelles règles, précisément celles auxquelles s'opposera la danse post-moderne en relativisant davantage le rôle de la chorégraphie et du chorégraphe jusqu'à leur effacement complet (*happenings, jam sessions*). Pour cette

---

152 *Ibid.*, p. 152.

153 *Ibid.*, p. 153.

154 *Ibid.*, p. 150.

155 *Ibid.*, p. 179.

156 *Ibid.*, p. 170.

raison, nous soutenons l'hypothèse qu'il y a d'autres exemples de la Nouvelle danse où le concept de rythme de Maldiney sera encore plus explicite. Notre supposition se confirme d'ailleurs par certains écrits des danseurs post-modernes ; ainsi, par exemple, Steve Paxton écrit : « Dans le ballet, un grand nombre de gens ont représenté à travers des siècles un seul système de mouvement. En danse moderne, chaque figure historique représente un système de mouvement. Dans le *post-modern dance*, chaque chorégraphie peut représenter un système de mouvement »<sup>157</sup>

---

157 PAXTON, S., cité par KUYPERS, P., « La danse post-moderne », in *Art, mode, mode d'emploi : danse contemporaine, op.cit.*, p. 39.

## **Le concept de rythme chez Maldiney et la danse contemporaine**

« Le texte ne doit pas être le centre du théâtre.

Il ne doit pas y avoir de centre absolu,  
mais un assemblage de phénomènes, qui, encore une fois,  
sont chacun le centre de son propre expérience. »<sup>158</sup>

John Cage

La danse contemporaine, appelée aussi « Nouvelle danse », connaît son début vers les années 50-70 du vingtième siècle. Les danseurs post-modernes rejettent la virtuosité, l'expression dramatique, les codes esthétiques et techniques, ainsi que les relations conventionnelles artistes-spectateurs. Ils renouvellent fondamentalement les processus de création en adoptant la composition par procédés aléatoires, en introduisant la caméra sur scène, ainsi qu'en utilisant des structures et mouvements empruntés à la vie quotidienne<sup>159</sup>.

### **Merce Cunningham**

Merce Cunningham est le chorégraphe qui est à l'origine de la plupart des expériences post-modernes dans les arts du spectacle. Pour notre analyse concernant le lien entre danse et musique dans leur rapport au rythme, Cunningham semble aussi être une figure très importante à cause des transformations qu'il introduit, et, surtout, de la nouvelle conception de la musique qu'il propose. Sa collaboration avec John Cage

---

158 KOSELANETZ, R., *Conversations avec John Cage*, Paris, Syrtes, 2000, p. 267.

159 KUYPERS, P., « La danse post-moderne », in *Art, mode d'emploi, op.cit.*, pp. 39-47.

explique le caractère innovateur dans ses conceptions.

La première transformation radicale qu'il accomplit, c'est le renversement du fond mythique symbolique de l'école de la danse moderne (*Denishawn*, Martha Graham). Ses innovations détruisent les conventions optiques d'utilisation de l'espace. Il décentralise la scène – phénomène qui déstabilise sérieusement la capacité du public de fixer son attention sur le développement du sujet du spectacle : « There is a theoretical optic built into this difficulty of seeing : the charge to see only what is there, because it is implied that no artistic intention precedes the work. »<sup>160</sup>, « Cunningham identified the new ideas in painting, music, and dancing as "primarily concerned with something being exactly what it is in its time and place, and not in its having actual or symbolic reference to other things. »<sup>161</sup> Il n'y a pas de sens symbolique impliqué, tout se crée sur le moment présent, chacun trouve son chemin dans l'oeuvre. La notion narrative du spectacle se voit arrachée.

La deuxième grande transformation est le changement du rapport au danseur. Chaque danseur est son propre centre, de plus, il est un centre indépendant – « Je vois. Par tâches »<sup>162</sup> – il prend des places et des centres différents. Le danseur étoile de la danse classique n'existe plus. Cette structure de l'espace rappelle l'organisation des toiles de Cézanne et la définition du concept de rythme chez Maldiney selon laquelle le rythme peut naître à tout moment donné. (« le rythme peut naître à tout moment donné. Mais ce moment, c'est lui qui se le donne, en en faisant son présent. Le rythme en ce présent est son propre départ. »<sup>163</sup>).

La chorégraphie de Cunningham situe le mouvement dans son contexte naturel. Chaque mouvement peut être dansé : « Pedestrian movement undercuts traditional notions of dancerly and choreographic authorship but it introduces a startling individuality and texture into dancer's performances. »<sup>164</sup> Des nouveaux mouvements aléatoires sont utilisés.

La troisième transformation concerne le rapport à la musique. Comme nous

---

160 FRANKO, M., « The ready-made as movement : Cunningham, Duchamp, and Nam June Paik's two Merces », in *Anthropology and Aesthetics*, No 38, (Autumn, 2000), p. 213.

161 *Ibid.*

162 MALDINEY, H., *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 150.

163 *Ibid.*, p. 172.

164 *Ibid.*, p. 214.

l'avons mentionné, elle est le résultat de la collaboration avec John Cage. Selon Cunningham et Cage, danse et musique sont des entités indépendantes qui peuvent coexister mais qui doivent s'ignorer. La danse se suffit elle-même, elle demeure une entité indépendante en dehors de l'accompagnement sonore. La musique est un événement simultané qui se produit au cours de la danse mais qui doit demeurer absolument indépendant de celle-ci.<sup>165</sup> Dans *Conversations avec John Cage*, le musicien dit par rapport à son travail avec Cunningham : « J'ai libéré les danseurs de la nécessité d'interpréter la musique sur le plan des sentiments, ils pouvaient créer une danse à l'intérieur de la même structure que celle utilisée par le musicien (...) danseurs et musiciens pouvaient travailler indépendamment les uns les autres et unir leurs résultats en une signification purement hypothétique. »<sup>166</sup>

Selon nous, la comparaison avec le rythme chez Maldiney vise exactement ces rencontres hypothétiques entre danse et musique. C'est une relation plus différente que l'approche avec la danse moderne. L'idée du retour à l'originaire n'existe plus. Mais nous avons d'autres possibilités de création de situations rythmiques – les événements-rencontres dans le moment présent entre les nouveaux types d'expression (le rôle des processus aléatoires, le hasard, le ready-made), l'utilisation des nouveaux matériaux et technologies, la superposition paradoxale de différentes formes d'art (la danse, la musique, l'oeuvre plastique, la vidéo). La relation à la technologie explicitement positive est quelque chose de nouveau et de plus différent que la situation de Maldiney, mais les éléments fondateurs du rythme sont présents et sont prêts à créer de nouvelles situations rythmiques et poétiques.

---

165 BARIL, J., *La danse moderne d'Isadora Duncan à Twyla Tharp*, op.cit., p. 234.

166 KOSELANETZ, R., *Conversations avec John Cage*, op.cit., p. 258.

## Conclusion

« Avez-vous certains souhaits à formuler au sujet de la danse?  
Grâce à la technologie on peut penser un ballet délivré de la gravitation »  
John Cage<sup>167</sup>

En conclusion de notre travail comparatif entre le concept de rythme chez Maldiney et le concept du lien inhérent entre danse et musique chez Straus d'un côté, et le rapport au rythme dans les danses moderne et contemporaine de l'autre côté, nous pouvons dire que la position de Maldiney peut expliquer le rapport à la musique dans les nouvelles formes de danse actuelles. La valorisation du silence, le détachement de la musique, la redécouverte d'une musicalité propre au corps humain (d'un espace orchestral) construisent un tout à fait nouveau monde à explorer pour le danseur. Ce monde ne peut pas être expliqué par le concept de Straus du lien danse-musique tel qu'il le conçoit dans les « Formes du spatial ». Mais il peut être expliqué par l'interprétation maldineysienne de Straus selon laquelle « tout ce que Straus dit explicitement des rapports de la musique et de la danse peut s'étendre d'après ses propres principes à tous les arts »<sup>168</sup>. Il s'agit de la question du pouvoir de transformation de l'espace métrique et vide en espace plein et vivant. Cette métamorphose ne peut être effectuée que par un saut ou un bond. Seule la nature paradoxale du rythme unifiant à la fois deux mouvements opposés (diastole et systole) peut accomplir cette opération et ouvrir l'espace du Réel. En ce sens, nous ne sommes pas en train de faire une critique aux concepts de Straus, même au contraire, mais nous voulons juste signaler le risque d'une certaine rigidité dans ses idées qui pourrait empêcher l'ouverture de son concept à toutes

---

167 KOSELANETZ, R., *Conversations avec John Cage, op.cit.*, p. 267.

168 MALDINEY, H., *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 142.

sortes de manifestations rythmiques. Le manque de distinction claire entre le moment pathique du vivant et le moment pathique de l'existant augmentent ce risque.

Dans l'histoire de la danse le débat entre comportement mécanique et expression organique s'ouvre avec l'émergence de la danse moderne qui apparaît pour s'opposer aux schémas clos et rigides du ballet classique. Le travail de Straus, avec sa tendance de valorisation de l'expérience pathique comme capable de provoquer une transformation originaire dans le vécu du sujet, s'approche de la philosophie de la danse moderne. La critique que celle-ci fait du ballet classique vise le même problème que Straus découvre par rapport à l'espace géométrique – le manque de profondeur et d'authenticité.

En même temps, dans « Les formes du spatial » il [Straus] refuse d'accorder à la danse moderne le statut d'art indépendant. Ce refus résulte de la rigidité de son concept du lien inhérent entre danse et musique. Il n'arrive pas à le détacher de son sens concret. La danse n'est pour lui qu'un complément de la musique. De cette façon, il s'avère impossible de penser une danse sans accompagnement musical sonore. En ce sens, la danse moderne, avec son élan de dévoiler le mouvement à son état pur, non entaché par des motivations externes, et avec son concept de musicalité propre au corps, dépasse, transgresse et ébranle les frontières du concept de Straus. La danse post-moderne fait un pas encore plus loin vers la direction d'émancipation par rapport à tout ce qui est conventionnel. En utilisant des bruits et des sons de nouveaux matériaux, en se détachant complètement de l'accompagnement musical, elle rend la métamorphose de la perception classique du rythme encore plus radicale. Le fait qu'elle introduit des mouvements de la *vie de tous les jours* dans les spectacles qui se transforment en *happenings* accélère la tendance. De cette façon, le concept de Straus du lien danse – musique se voit complètement déstabilisé par les nouvelles tendances dans les arts du spectacle.

Ce n'est qu'à travers le rythme de Maldiney que ces nouveaux types de comportements dans la danse peuvent être expliqués. Le changement dans le rapport à la musique vient en cohérence avec un nouveau rapport au corps. L'accent sur l'immobilité, la pesanteur et l'écoute du rythme intérieur du corps au milieu d'un silence extérieur, constituent l'idée de l'ouvert, de la discontinuité, du mouvement en devenir,



qui créent une présence à « tout moment donné ». Ces nouveaux éléments que nous trouvons dans les chorégraphies de Merce Cunningham et dans la technique de *contact improvisation* de Steve Paxton se rapprochent beaucoup du concept de rythme comme existentiel chez Maldiney.

Nous souhaitons terminer cette étape de notre étude sur la danse avec un extrait du spectacle « The Grand Dance » de Deborah Hay qui représente bien la situation actuelle de la danse :

« (...) nous formons un groupe et nous marchons ensemble (...) Nous traversons l'espace en un groupe resserré et il n'y a pas de meneur (...) tous nos corps sont à l'écoute. Personne ne décide où nous allons marcher; il s'agit plutôt, en étant à l'écoute de répondre. Si l'appel est puissant, nous le suivrons naturellement (...) il y a la reconnaissance de notre danse, de sa grandeur, et, de sa fragilité. Il y a la reconnaissance cellulaire de notre être au monde au présent, notre être au monde toujours changeant et toujours à reconnaître. »<sup>169</sup>

## Annexe

Tableau 1.

Comparaison espace géographique – espace du paysage chez Straus<sup>170</sup>

	Espace géographique	Espace du paysage
	Perception	Sentir
Horizon	Il n'y a pas d'horizon; il y a un plan	Nous sommes entourés par notre horizon; il se déplace toujours avec nous
Ici	Ma position est toujours déterminée en fonction d'un système de coordonnées qui a un centre fixé une fois pour toutes, absolu .	Ma position est le centre du système spatial qui se meut avec moi, et qui se crée à partir de moi.
	Chaque lieu est déterminé par sa situation dans un ensemble, vue panoramique	Je ne sais pas où je suis, je ne peux pas déterminer ma situation par rapport à un ensemble panoramique. "Le lieu où nous nous trouvons n'embrasse jamais la totalité" <sup>171</sup>
	Espace transparent dans toute sa structure Système de coordonnées.	Chaque lieu est déterminé uniquement par son rapport avec les lieux voisins / adjacents à l'intérieur du cercle de la visibilité.
	Espace fermé et systématisé	Espace ouvert

170 STRAUS, E., *Du sens des sens*, op.cit., pp. 510-520.

171 *Ibid.*, p. 512.

Tableau 2

Différences dans le rapport au corps en marche habituelle et en danse selon Straus<sup>172</sup>

Marche habituelle (espace gnostique, quotidien)	Danse (mouvement en accompagnement de musique)
Rigidité, espace géométrique	Fluidité du mouvement qui suit l'évolution mélodique; tout un autre balancement
Film muet – images sans vie, éloignées ; manque de contact avec les scènes - mouvement sans musique – pas de co-mouvement	La musique crée le contact – l'espace s'emplisse – liaison - rythme qui entraîne un co-mouvement
Pas mesuré – acte d'aller du point A au point B	Distance indifférente
L'espace s'écroule sur moi	Le corps entre à grandes foulées dans l'espace, différence indifférente, ampleur s'ouvrante; pas « animé ».
Marche sur les talons - aller pour évoluer	Marche sur la pointe
Minimum de mouvements, rigidité, protection maximale du tronc à l'égard de tout danger – les yeux, les oreilles lui assurent une protection à longue portée	Accroissement de la motricité du tronc – le tronc n'est plus une partie qui accompagne passivement le reste du corps; son mouvement propre domine bien au contraire l'ensemble du mouvement
Les mouvements du tronc sont d'aucune utilité dans l'espace métrique pour une progression suivant une droite déterminée.	Le tronc s'écarte de son axe vertical, transporté et glissé dans l'espace; ses mouvements poussent le corps à toute direction.
Rapports d'éloignement et de contiguïté	La danse ne se rapporte pas à une direction; ses mouvements ne cherchent pas à parvenir d'un point de l'espace à un autre; pas d'éloignement.
En allant nous nous mouvons <i>à travers</i> l'espace, mais	En dansant nous nous mouvons <i>dans</i> l'espace

l'acte d'aller est limité en lui-même par son point de départ et par son terme.	– mouvement non dirigé, non délimité; pas de limitation spatiale ou temporelle; non pas limité dans le temps.
Mesure, direction	La mesure et le nombre lui sont originellement étrangers
	Les chemins d'aller et de retour ne sont pas déterminés
<b>Mouvement dirigé avec un but</b>	<b>Danse agir sans but</b>
Tension entre sujet et objet	Tension entre sujet et objet suspendue
Nature conceptuelle	Réaliser l'état originaire d'un devenir-un du séparé.
Connaissance, agir pratique	Expérience vivante du corps propre
Le moi est concentré dans le nez – mode gnostique - observation, appréhension, volonté, action	Le moi s'étend tout au long du tronc – mode pathique - nous vivons notre présence, sensibilité

<b>Attitude habituelle – actes gnostiques de la pensée</b>	<b>Danse – le vivre participatif et pathique</b>
L'espace se précipite sur nous, nous oppresse, nous domine – juste action des membres Menace de la suspension de l'attitude habituelle	Elargissement de l'espace corporel – lorsque le tronc est introduit dans le mouvement – éjecter le corps dans l'espace enrichissement; dépassement des limites.
Mouvement finalisé Espace finalisé	Mouvement présentiel - tournolements, ronds, Espace participatif-vertiges
Structure spatiale ordinaire	Structure spatiale particulière (tournolements, marche en arrière)
Nous vivons dans des espaces limités et stabilisés par des systèmes d'axes fermes. -asymétrie, différenciation nette et claire de longueur et de largeur; application de la règle d'or	Les directions ne s'ordonnent plus à aucun axe ferme; elles sont mouvantes et tournent de concert avec nous; - le vécu de l'être-en-vis-à-vis pleinement suspendu dans l'extase
Acte gnostique de la pensée	Vivre présentiel, participatif et pathique, qui se réalise dans le mouvement
Acte historique	Le processus historique ne progresse pas :

	fluctuations ahistoriques – mouvement présentiel malgré la durée de la danse dans le temps historique;
Mode gnostique	Mode pathique
Qualités historiques	Qualités symboliques
L'acte d'aller en arrière = contrainte	L'acte de danser en arrière se vit comme un fait spontané; pas besoin de préservation
Espace vide	Espace pourvu d'une structure et d'une articulation originales; mouvement vécu
Ns mouvons sur une portion limitée de l'espace dirigée sur un « ici » ferme	Nous mouvons dans un espace libre de toute différenciation directionnelle et de toute valence locale
Flux du devenir historique	Espace présentiel, acoustique, vécu; son vivre est un être présent qui ne renvoie à aucune conclusion dans l'avenir; mobilité non-dirigée qui vibre à l'unisson du mouvement propre de l'espace
Espace métrique, historique (éloignement, direction, grandeur)	Espace symbolique (une symbolique du monde : ampleur, hauteur, profondeur)

## Bibliographie

- BANES, S., « Le Contact, un projet démocratique », *Nouvelles de danse : Contact improvisation*, 38/39, Bruxelles, Contredanse, 1999, pp. 15-24.
- BANES, S., *Terpsichore in baskets. Post-moderne dance*, Paris, Chiron, 2002.
- BARIL, J., *La danse moderne d'Isadora Duncan à Twyla Tharp*, Paris, Vigot, 1977.
- BERNARD, M., « Esquisse d'une problématique des rapports de la danse et de la musicalité », [www.philagora.net/philo/danse-mus1.htm](http://www.philagora.net/philo/danse-mus1.htm).
- CAGE, J., *Silence*, Paris, Les Lettres Nouvelles/ Danoël, 1970.
- COHEN, S.-J., *The modern dance. Seven statements of belief*, Connecticut, Middletown, Wesleyan University Press, 1965.
- FRANKO, M., « The ready-made as movement : Cunningham, Duchamp, and Nam June Paik's two Merces », in *Anthropology and Aesthetics*, No 38, Autumn, 2000, stable URL : <http://www.jstor.org/stable/20167516>, Accessed 10/02/2010.
- GARAUDY, R., *Danser sa vie*, Paris, Seuil, 1973.
- HOROSKO, M., *Martha Graham. The Evolution of her Dance Theory and Training 1926-1991*, A Cappella books, Chicago, 1991.
- KOSELANETZ, R., *Conversations avec John Cage*, Paris, Syrtes, 2000.

LABAN, R., *Espace dynamique. Textes inédites. Choreutique. Vision de l'espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse 2003.

MALDINEY, H., *L'avènement de l'oeuvre*, Maximin, Théétète, 1997.

MALDINEY, H., *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon, 2007.

MALDINEY, H., *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1973.

MALDINEY, H., « La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant. De l'esthétique-sensible à l'esthétique-artistique », in *Le contact*, SCHOTTE, J. (dir.), Bruxelles, De Beck-Wesmael, 1990, pp. 178-194.

PAXTON, S., « Esquisse de techniques intérieures », *Nouvelles de danse : Contact improvisation*, 38/39, Bruxelles, Contredanse, pp. 103-122.

SHAWN, T., *Every Little Movement. A book about François Delsarte*, New York, Dance horizons, 1974.

STRAUS, E., *Du sens des sens*, Grenoble, Jérôme Millon, 1989.

STRAUS, E., « Les formes du spatial », *Figures de la subjectivité*, éditions SNRS, Paris, 1992, pp. 14-49.

TOMPKINS, C., *Duchamp et son temps*, Nederlend, Time-Life, 1973.