

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am
Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2013)

Heft: 22

Artikel: Corps dansant en représentation : une sincérité mise en scène

Autor: Gobet, Mélanie

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919000>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

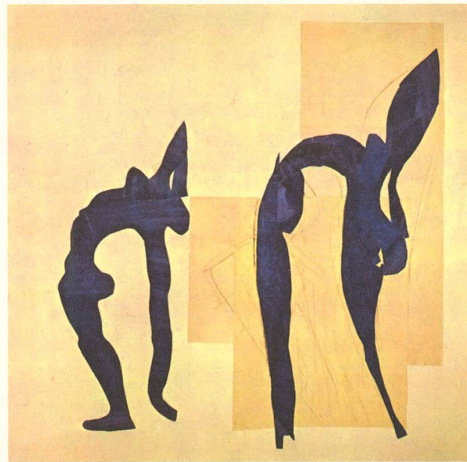
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CORPS DANSANT EN REPRÉSENTATION

UNE SINCÉRITÉ MISE EN SCÈNE



*«Acrobats»
Henri Matisse, 1952
© Web Museum of Fine Arts.*

086

Mélanie Gobet

Le corps en représentation se veut fascinant et expressif par son geste travaillé et son attitude sûre. Entre le danseur et le public, un contrat tacite de spectacle s'installe : l'interprète idéal doit rayonner et transmettre des émotions pures. Cependant, l'expressivité présente dans le geste du danseur se veut mensongère puisque sa sincérité est feinte. Le berceau des émotions du spectateur n'est donc que mise en scène.

Il est utile de rappeler que, dans ses actions quotidiennes déjà, le corps de chaque être humain est un corps «qui parle». Par le biais de sa gestuelle, de sa posture et même de son immobilité se reflètent les sensations et les émotions qui l'habitent. L'ensemble de ces comportements sensibles ne pourrait être uniquement défini comme du mouvement au sens de phénomène assimilable à de stricts déplacements mécaniques des segments du corps dans l'espace. Comme le souligne Hubert Godard, il convient de parler de «geste» afin de prendre en compte non seulement le mouvement, mais également le pré-mouvement dans toutes ses projections et ses dimensions affectives.¹ Ainsi, par sa nature, le geste trahit les pensées intérieures et devient sujet d'interprétation, même si son exécution ne comporte à priori pas de visée expressive. Une inclination à qualifier le geste pour mieux le traduire est d'ailleurs manifeste. Ainsi, on associera des yeux baissés à de la timidité, alors qu'on parlera d'agitation pour désigner la difficulté d'une personne à rester immobile. La conscience, plus ou moins forte, de ce jugement amène l'homme à perfectionner, à déguiser ou à modifier son geste. S'il peut atténuer les manifestations corporelles de ses dispositions d'esprit, il ne peut en revanche ni changer fondamentalement l'essence de son geste, ni s'en cacher. L'homme n'a pas un corps, il «est» corps et par son geste, il se trouve donc inévitablement dans une posture communicationnelle.

Il devient alors significatif que le corps, par l'inhérence de son essence expressive, soit l'instrument fondamental des artistes de la scène, et plus particulièrement des danseurs, qui l'utilisent à la fois comme objet de travail et de représentation. S'ils se parent de costumes, se servent d'accessoires ou utilisent, dans des expressions plus contemporaines, leur voix, il ne s'agit là que d'apparats, puisque le corps reste le médium premier de leur relation avec le public. Les spectateurs, à la recherche d'une authenticité de geste, sont cependant confrontés à la mise en scène de celui-ci. Les danseurs se trouvent en effet dans une posture où, par un travail interprétatif, ils entrent dans une dissimulation de l'effort afin d'exalter la beauté de leur geste. Cette préoccupation, qui met en évidence le point nodal de la discipline de la danse, ne semble pas se retrouver chez les sportifs qui tendent plutôt à valoriser la transparence vis-à-vis de la difficulté d'exécution. La danse, selon Marie-Claude Pietragalla, présenterait donc le corps en expression alors que le sport le placerait plutôt en compétition.²

Ainsi, lorsqu'il est en représentation, le corps des danseurs feint des mouvements aisés et aspire à un geste beau. Il est celui qui remplit parfaitement sa fonction en faisant œuvre de la plus grande

1 Hubert Godard, «Le geste et sa perception», in I. Ginot, M. Michel, «La Danse au XXe siècle», Paris, Bordas, 1995.

2 Emmanuelle Jappert, «Pietragalla et Derouault», in «Sport et Citoyenneté», hors-série, juillet 2012.

économie de moyens, tout comme dans le raffinement aristocratique ou dans le dandysme. Le geste, effectué avec naturel et sans laisser paraître le travail que son exécution exige, donne donc une impression d'extrême facilité pour le spectateur. Si d'aucuns possèdent une grâce et une élégance naturelle, la rigueur associée aux qualités d'endurance et de résistance est essentielle pour les danseurs qui destinent leur corps à la scène.

En d'autres termes, l'enjeu de la danse se situe dans le fait que le corps se trouve dans un rapport consubstantiel entre liberté expressive et rigueur physique. Pour être exact, il y a une relation de consécution depuis l'engagement complet du corps à la beauté du geste : afin de l'exalter, le corps nécessite un travail rigoureux. Dans la recherche et l'apprentissage du geste, deux formes de pratiques, qui en altèrent plus ou moins l'authenticité, semblent se dégager, ainsi que le suggère Agathe Dumont.³

La première forme est un modèle de discipline. Traditionnellement associé à la danse classique, il requiert un entraînement basé sur la précision, la rigueur et la physicalité afin de prétendre à une qualité de geste supérieure. Le corps se construit par des exercices formels effectués en répétition qui codifient en une grammaire précise les mouvements et les attitudes du danseur. Celui-ci est alors un technicien, toujours en quête de perfectionnement afin de devenir un corps docile et utilisable par les chorégraphes, un capital issu d'un travail constant engageant l'acceptation de la douleur physique associée à des pratiques ascétiques. Le but de ce modèle est de solliciter la mémoire du corps et d'accéder à la plus importante autonomie du mouvement possible. Lorsque le contrôle des actes moteurs n'est plus nécessaire, la magnification du geste est alors réalisable. Issu de cette pratique, le geste du danseur peut cependant être associé à une simple démonstration de virtuosité lorsque la perte de naturel et de spontanéité est trop évidente du point de vue du spectateur. Le risque d'insincérité est présent lorsque le danseur effectue des gestes trop mécaniques et utilise son corps sans tenir compte de ses dispositions intérieures.

La seconde forme, peut-être par réaction au premier modèle, entend minimiser la stérilité du geste en proposant un modèle de singularité. Le corps est envisagé dans une perspective d'individualisation et il est moins soumis à des formes préétablies de mouvements. Par le refus de l'imposition, le corps est en recherche constante de différentes manières de contourner et de compenser les difficultés propres à chaque morphologie.

Le corps n'est plus seulement envisageable d'un point de vue physique, mais il peut également être appréhendé d'une manière virtuelle. Dans les techniques d'improvisation liées au mouvement, on utilise par exemple des images mentales en rapport avec la structure et la fonctionnalité du corps que Rémy Charlip appelle la « méditation des os ».⁴ Ces images sont utilisées afin de créer un sens de l'ouverture et de trouver de nouvelles possibilités d'expression. Le geste a alors la volonté de dépasser la simple copie des mouvements du chorégraphe : la démarche du danseur n'est plus celle de ressentir dans son corps un

3 Agathe Dumont, «Danseurs contemporains: virtuosité et (in)discipline», in «Interrogations ?», n°8, juin 2009, p. 188 - 197.

4 Cité par Miranda Tufnell et Chris Crickmay, «Body, space, image: notes towards improvisation and performance», Dance Books, 1993.

mouvement créé par autrui, mais de tâcher de comprendre pourquoi et comment il a été engendré afin d'en exalter la finalité. De plus, le travail se concentre sur les variations afin d'habituer le corps au changement. Il ne s'agit plus d'inculquer au danseur une autonomie totale du mouvement, mais plutôt de lui faire acquérir des schémas moteurs afin de le disposer à l'adaptation, à la réflexivité et à l'attention de l'autre.

Ce travail de spontanéité du geste ne se limite pas au cadre strict du studio de répétition. Sur scène, en effet, plusieurs chorégraphes cultivent la prise de risque. La danse de Merce Cunningham est par exemple basée sur le hasard ; le chorégraphe moderne avait la particularité de créer en lançant les dés. Il usait de la même méthode pour le choix de la musique et des costumes, qu'il révélait parfois à ses danseurs juste avant le lever du rideau. De même, d'autres chorégraphes ne restent pas dans la zone de confort des interprètes et présentent des pièces mouvantes qui sont toujours différentes d'une représentation à l'autre, par l'utilisation de l'improvisation dirigée ou libre, par l'insertion d'éléments non contrôlables – minuterie, aspirateur automatique, chute d'objets – ou en demandant aux danseurs d'être toujours en éveil, en parlant ou en se lançant de objets alors qu'ils dansent. Finalement, quelques pièces, non contentes d'exiger l'authenticité du danseur, remettent en question celle du public en le forçant à sortir de son statut passif et en l'intégrant d'une manière plus ou moins participative à la performance. En représentation, le geste du danseur est alors moins technique, moins spectaculaire et moins précis puisqu'il se contente parfois de reproduire des actions quotidiennes, mais il se veut en revanche plus spontané et plus sincère.

L'apprentissage du geste n'est cependant pas réductible à ces deux seules approches. Ces méthodes ne sont pas absolues puisque leurs limites sont perméables et chacune comporte une multitude de nuances. Le corps en représentation est spécifique à chaque danseur : il est la somme de différents apprentissages, investigations et entraînements personnels. De même, le corps de l'interprète est en perpétuelle transformation tout au long de sa carrière. Quel que soit finalement l'engagement du danseur dans sa conception du geste, il lui semble difficile, à partir de l'instant où le corps est mis en scène, d'être entièrement sincère dans son exécution. En définitive, son but est que le spectateur, même conscient de la mise en scène du geste beau et de son insincérité, soit touché par des émotions réelles.

Mélanie Gobet, née en 1988

est actuellement étudiante en lettres et en journalisme à l'Université de Fribourg. Elle a obtenu un CAS en danse contemporaine en 2010 à London Contemporary Dance School et envisage d'entreprendre un Master en recherche en danse à Paris VIII dès septembre 2013.