



HAL
open science

Ravir par-delà le temps. Poétique de la danse des anges dans Air for the G String de Doris Humphrey (1934)

Katharina van Dyk

► To cite this version:

Katharina van Dyk. Ravir par-delà le temps. Poétique de la danse des anges dans Air for the G String de Doris Humphrey (1934). La Licorne - Revue de langue et de littérature française, 2014. hal-03001791

HAL Id: hal-03001791

<https://hal.science/hal-03001791>

Submitted on 12 Nov 2020

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

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

Texte paru dans revue *La Licorne*, n°107, « Les Figures du ravissement », Presses Universitaires de Rennes, juin 2014, p. 191-216.

*Pour toute citation, merci de vous référer à la pagination de la publication d'origine.

RAVIR PAR-DELÀ LE TEMPS.
POETIQUE DE LA DANSE DES ANGES DANS
AIR FOR THE G STRING DE DORIS HUMPHREY



Katharina VAN DYK
Département Danse, Université Paris 8

Au commencement de ce travail, l'expérience d'un ravissement. Celui né d'un film, d'une archive de danse. Expérience d'une résistance aussi, à entrer dans l'analyse, de peur de rompre le charme qui opère. Dire ce qui serait aux confins du sens : tel serait le pari réputé impossible, rendu possible – par son actualisation même – d'un texte sur l'expérience d'un ravir, depuis une danse qui l'induit. A cela s'ajoute que la mise en écriture fut ici encouragée par une *nécessité* de rendre compte d'une archive de danse jamais commentée en France, malgré son importance historique incontestable. Importance non seulement parce que cette captation de 1934 de la pièce *Air for the G String* de la danseuse et chorégraphe Doris Humphrey¹ constitue un des rares films qui nous soit parvenu de la *modern dance* américaine, mais aussi parce qu'il s'agit d'un des deux seuls films où l'on voit Doris Humphrey danser et interpréter sa propre chorégraphie. La rareté du document est ainsi corrélée à *l'aura* se

¹ Rappelons brièvement que Doris Humphrey (1895-1958) est une danseuse et chorégraphe américaine majeure, protagoniste active du courant dit de la *modern dance*, au même titre qu'Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Ted Shawn et Martha Graham. Sur la vie et l'œuvre de Doris Humphrey, voir : Cohen, Selma Jeanne, *Doris Humphrey, an artist first*, Middletown (USA), Wesleyan University Press, 1972 et Siegel, Marcia, *Days on earth, the dance of Doris Humphrey*, New Haven and London, Yale University Press, 1987.

dégageant de son support, aura renforcée, comme nous le verrons, par le puissant ravissement opéré par Humphrey dansant. Car ce que nous montre d'abord ce film, c'est bien, comme le fait remarquer le danseur contemporain Daniel Dobbels, « l'ovale d'un visage d'une douceur inouïe », « le visage de Doris Humphrey tel qu'il nous est à jamais apparu »².

Air for the G string est une pièce chorégraphique de groupe pour cinq danseuses, sur la musique éponyme de Jean-Sébastien Bach³, travaillée en studio dès novembre 1927 et présentée la première fois avec succès au public le 24 mars 1928 au Little Theatre de Brooklyn, lors d'un récital d'élèves de la Denishawn – l'école phare de la *modern dance* fondée en 1915 à Los Angeles par Ted Shawn et Ruth Saint Denis. Parmi les pièces présentées lors de ce spectacle, on compte, outre celles issues du « répertoire »⁴ de l'école, deux créations chorégraphiques de Doris Humphrey, *Air for the G String* et *Color Harmony*⁵.

La pièce qui nous intéresse a été créée dans un contexte où Doris Humphrey et son époux Charles Weidman, tous les deux enseignants à la Denishawn, s'apprêtent à quitter l'école pour créer leur propre compagnie⁶. On remarque ainsi que la proposition de la pièce n'est pas particulièrement originale, puisque *s'extasier* pour rejoindre imaginativement, le temps de la pièce, un autre espace-temps – celui de la Renaissance – que celui de sa création – ici la vie newyorkaise de 1928, à la veille donc de la première grande crise économique du XXe siècle – ne fait que prolonger le goût pour le passé historique et l'exotisme introduit dans leurs danses par Isadora Duncan et Ruth Saint Denis.

Le film qui nous est parvenu de cette pièce a été tourné en 1934⁷, dans les studios d'Hollywood. C'est sur l'interprétation de ce film que nous allons nous concentrer. On notera également qu'*Air for the G String* a été intégré au répertoire de la compagnie Humphrey-Weidman, et qu'un certain « Mr Business »⁸ favorisera ses représentations dans les années 1939-1944, avant qu'Ernestine Stodelle, ancienne danseuse de la compagnie, interprète dans

² Dobbels, Daniel, avant-propos de *Nouvelles de danse*, édition spéciale « L'héritage Humphrey-Limon », Bruxelles, Contredanse, n°24, 1995, p. 12.

³ *Air for the G string* est un morceau de Jean-Sébastien Bach tiré de la *Troisième Suite Orchestrale* en ré majeur. Il s'agit d'une ancienne version de *Air ON the G string*, qui est le titre d'une version populaire de l'arrangement de la pièce de Bach au XIX^e siècle par le violoniste allemand August Wilhemj, dans laquelle l'air est entièrement joué « on the G string » du violon, exercice considéré alors comme une prouesse virtuose.

⁴ Ces pièces du répertoire de la Denishawn données le même jour que la création d'*Air for the G String* et de *Color Harmony* sont : *Gigue*, *Concerto in A Minor*, *Valse*, *Papillon*, *Pavane for the Sleeping Beauty*, *The Fairy Garden*, *Bagatelle*, *Pathetic Study* [vers 1927]. Le format des pièces d'un récital (*concert*) à cette époque-là était très court – autour de 3 à 10 minutes – comme en témoigne précisément *Air for the G String*, d'une durée approximative de 6 minutes. D'emblée, Doris Humphrey prévoyait de redonner ce même programme à New York le 15 avril suivant et évoque un vague projet de le présenter durant l'été. Bref, son intention est bien de « faire tourner » le récital (cf : lettre de DH à ses parents, 29 mars 1928, *MGZMC-Res. 3 – C 269-10&11).

⁵ Outre le film disponible à la cinémathèque de la danse et au CND – ainsi que des extraits fréquemment repris dans des documentaires et divers sites dédiés aux archives en danse – on disposera ici des informations récoltées lors d'un séjour de recherche mené à la Public Library for the Performing Arts au Lincoln Center à New York, en juin et juillet 2011. C'est de la Doris Humphrey Collection – (S) *MGZMC-Res. 3 –, rassemblant plus de 7000 documents écrits de la main d'Humphrey et de son proche entourage, que sont issus la plupart de ces éléments inédits.

⁶ En octobre 1928, ils quittent officiellement et définitivement l'école dirigée d'une main de fer par Ted Shawn et Ruth Saint-Denis, alors même qu'ils avaient été envoyés par eux à New York en 1927 pour y ouvrir une annexe.

⁷ *Air for the G String*, International 16 mm corporation, Westinghouse, N&B, avec capture sonore, en studio. Orchestration musicale de Leopold Stokowski, orchestre dirigé par Rosario Bourdon.

⁸ C'est ainsi que Doris Humphrey le cite dans ses lettres, sans donner son nom véritable. Elle précise simplement qu'il s'agit d'un touche-à-tout, à la fois directeur d'une société de production de films, manager d'opéra, producteur de Broadway et agent d'artiste.

le film, ne décide de reconstruire la pièce lors d'un workshop d'été à la New York University en 1976⁹.

Pourtant, au visionnage de diverses reconstructions de cette pièce, des années quatre-vingt à nos jours, on ne peut manquer de constater *l'écart* – de fait nécessaire et même souhaitable pour s'extraire d'un processus gratuit de mimésis gestuelle – qui sépare les choix interprétatifs de ces dernières années avec ceux que manifestent cette archive de 1934. Moins que la chorégraphie, au sens des *déplacements* dans l'espace, de l'écriture de la danse, qui demeure bien reconnaissable, c'est la *manière de bouger*, d'investir corporellement cette écriture qui change. Autrement dit, c'est la *danse*, au sens des qualités concrètes conférées au mouvement et à l'espace, engagée en amont dans le *pré-mouvement* des interprètes¹⁰, qui diffère ici radicalement. Or c'est précisément en vertu de cet écart interprétatif, au sens où il laisse voir des corporités puissamment *ravissantes* – au sens fort – que la proximité s'impose. Paradoxalement, ce qui signe l'étrangeté de cette danse est aussi ce qui ravive sa puissance de ravissement. Car bien que vue et revue pour les besoins de l'exercice, la danse qui se dégage de ce film continue, malgré tout, à opérer son charme.

De cette expérience surgit d'abord la question générale suivante : Comment se fait-il que le ravissement, même et autre à chaque visionnage, *fonctionne* à chaque fois, malgré la distance historique et géographique qui nous sépare de l'effectuation de cette danse, ici comme magiquement réanimée depuis son inscription sur la surface fragile de la pellicule ? Comment interpréter que le spectateur de ce film, d'un objet technique reproductible donc, se laisse ravir par une danse qui, surgie du passé, s'impose avec intensité dans le présent de sa réception ? Si un ravissement n'opère qu'au présent, que dans l'instant même du ravir par un ravisseur visible ou invisible, existant ou non, qu'est-ce qui subsiste d'un ravissement passé ?

Ce qu'il reste, c'est précisément, *via* le support matériel qui la rend possible, une expérience de spectateur *sans cesse à renouveler*. Ravir *par-delà* le temps signifie donc ici ravir *malgré* la distance historique et géographique qui nous sépare de cette performance-là, *malgré* également un certain effet de « démodé », dans les coiffures et les maquillages seulement, qui peut surprendre. C'est enfin et surtout ravir de nouveau *grâce* à un support filmique, dans ce qui ferait le propre de la *temporalité du charme*, à savoir l'effet d'une première fois, adossé à la rareté, là même où il y a répétition.

Or, pour que ce charme opère à chaque fois à nouveau, il faut bien supposer que quelque chose, de la danse qui se dégage de ce film, en soit en grande partie à l'origine. C'est pourquoi ce présent travail se concentrera sur les ressorts poétiques propres à ce ravissement-là. Remarquons d'abord que si l'on confronte cette danse à la définition du ravissement proposée par Marianne Massin, selon laquelle « le ravissement bouleverse corps et âme – vertige de l'extraordinaire où se mêlent un rapt brutal et un insolite bonheur »¹¹, cette danse en extrait la tension, conceptuelle et physique, puisqu'ici la brutalité du rapt s'absente au profit d'un vertige qui ne retient que le bonheur tranquille de son emportement. Ravissement donc, puisqu'on y est bien ravi – ravisseurs et ravis restant à être identifiés – mais ravissement dénué de souffrance, consenti et sans danger, au plus près de la *béatitude*, d'un état affiché de

⁹ De ce travail, résulte une partition en notation Laban, commentée par Ernestine Stodelle. Voir *Doris Humphrey, The Collected Works*, volume 2, New York. Dance Notation Bureau Press, 1980, p. 3.

¹⁰ Par pré-mouvement, nous entendons, à la suite d'Hubert Godard et de Christine Roquet, l'organisation tonico-posturale interne qui précède et conditionne le mouvement visible. Voir : Godard, Hubert, « Le geste et sa perception », in I. Ginot, M. Marcel, *La danse au XXe siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 236. Sur la genèse de cette notion et d'autres références, voir également : Van Dyk, Katharina, *Usages de la phénoménologie dans les études en danse. L'exemple de Laurence Louppe*, revue de l'Association des Chercheurs en Danse (revue nationale dédiée aux études en danse), à paraître en ligne (site éponyme), février 2014. Et plus particulièrement, « 3. L'ancrage phénoménologique du pré-mouvement ».

¹¹ Massin, Marianne, *Les Figures du ravissement*, Paris, Grasset, 2001. Quatrième de couverture.

félicité associée au Ciel, plénitude sans mélange, diminution maximale des tensions dans le corps.

Partant de cette interprétation du film de 1934, on tâchera donc de répondre à la question suivante : comment se fait-il qu'il y ait expérience d'un ravissement dans ce film, que le spectateur de ce film se laisse ravir et oublie la fiction et les ressorts artistiques mis en place pour représenter le ravissement au profit de l'épreuve concrète d'un se-laisser-ravir ? Quels sont précisément ces ressort et dispositifs artistiques rendant possible cet oubli et ce ravissement ? Plus fondamentalement, comment s'exerce l'entre-deux du ravir, comment les danseuses, et particulièrement Doris Humphrey, *se laissent elles-mêmes ravir* au travers de leur danse et comment le spectateur de ce film est pris à son tour dans ce ravissement ? Enfin, comment une danse qui ne convoque pas les ressorts chorégraphiques attendus pour traduire un ravissement, à savoir les mises en tension propres au rapt, soutenues par des effets d'accélération et d'arrachement, n'en conserve pas moins l'intense effet de bouleversement, par des ressorts pourtant contraires ?

1. Air for the G String, point de convergence d'imaginaires du ravissement.

A. Ce qu'un imaginaire religieux fait à la danse et à sa réception esthétique.

Quand le film commence, par un fondu d'ouverture où l'image apparaît progressivement, cinq danseuses sortent de l'ombre, dos à la caméra, entamant une lente marche avant. Le ton de la pièce est d'emblée donné et ne sera trahi à aucun moment. Offrant au regard leur plexus qui constitue leur centre moteur commun, le chœur de jeunes femmes évolue en une marche à la composition épurée mais précise, toutes de courbes : volutes ouvertes sur le Ciel, rondes se faisant et se défaisant, spirales traversant sereinement les corps. Point d'interruption, point d'arrêt dans cette danse tranquille dont est bannie la virtuosité des accélérations brusques et des ruptures dynamiques qui signaleraient ailleurs la survenue de quelque figure spectaculaire. Le flux continu tout en retenu suggère une danse aérienne qui pourtant s'ancre très clairement dans le sol, *via* les costumes, volumineux, d'aspect lourd, aux lignes simples et à l'évidence géométrique, brillants depuis des teintes claires que la pellicule transforme en un camaïeu allant du gris au blanc. Ne dépassent que les pieds, nus, et la tête, le cou dégagé, la chevelure libre mais néanmoins retenue en arrière par quelque bandeau. Dès le début, le spectateur sait immédiatement, principalement par le choix du costume qui « plante » d'une certaine façon la danse, qu'il n'assistera pas à un enchaînement acrobatique de sauts et de tours en l'air. Tout autre chose s'impose à son regard : une danse dont la virtuosité se joue ailleurs, dans la lenteur et la dilatation dynamique.

La théâtralité de la danse proposée dans le film place d'emblée le spectateur au croisement d'imaginaires religieux du ravissement. Ce qui se remarque en premier, ce sont les costumes, imposants, épais, qui contrastent autant avec les courtes tuniques grecques aux tissus translucides de la jeune Isadora Duncan du début du siècle qu'avec cette photographie de Doris Humphrey, nue, à la beauté idéale, dans *Hoop Dance*¹². L'atmosphère est ici bien plus chrétienne, en un mot, *pudique*.

¹² Photographie n&b de Wayne Albee, 1923 ou 1924, The New York Public Library, Dance Collection. « Hoop dance » est l'autre nom donné à *Scherzo Waltz* [1923]. Reproduction dans I. Ginot, M. Marcel, *La danse au XXe siècle*, op. cit., p. 104.

Doris Humphrey décrit ainsi les costumes qu'elle choisit pour *Air for the G String* dans une lettre adressée à ses parents. Les danseuses évoluent, dit-elle :

[...] dans de très longues étoffes (*draperies*) descendant des épaules pour donner cet aspect soutenu (*sustained look*) au mouvement afin de correspondre au timbre (*tone*) du violon – mais bien sûr, il ne faut pas que cela ressemble à une statue avec des voiles (*a plastic with veils*) – et c'est là que la personnalité des filles entre en compte¹³.

Ce qu'on voit, ce sont des robes fourreaux, encadrées par un drapé qui s'enroule sur les bras et descend des épaules, recouvrant tout l'arrière du corps pour s'étirer et prolonger la danse dans le dessin mouvementé de leur tracé au sol, bien au-delà des limites admises du corps. Une traîne donc, qui entre en écho avec l'ouverture envers l'espace engagée dans cette danse, et qui invite dès lors le spectateur à se laisser ravir dans ces prolongements de gestes et de tissus. Si ces costumes évoquent immédiatement la Renaissance et l'Antiquité renouvelée, ce qui importe pour Doris Humphrey, c'est bien avant tout que ces drapés confèrent un « aspect soutenu au mouvement afin de correspondre au timbre du violon », autrement dit, que l'aspect visuel et dynamique entre en résonance harmonieuse avec le timbre sonore. La chorégraphe américaine s'attache avant tout à l'entrelacs sensible, pensé comme harmonieux et cohérent, entre les qualités du costume, du mouvement corporel et de la musique. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre que Doris Humphrey veut à tout prix éviter que ces costumes fixent les corps en statue et engendrent l'effet créé par les poses plastiques en vogue depuis la fin du XIXe siècle, notamment dans la photographie, à l'envers exact du continuum du mouvement qu'elle souhaite imprimer à sa danse. C'est alors qu'elle mentionne la personnalité des « girls » : le costume dépend moins ici du tissu et de son agencement que de la manière dont les danseuses l'habitent, le font vivre, lui infuse un mouvement. Encore une fois, la préoccupation d'Humphrey n'est pas tant l'évocation de la Renaissance que *ce que ce costume fait à la danse* et, en retour, *ce que la danse fait à ce costume*.

Elles marchent, disions-nous, drapées de lourds tissus. Et cette marche peut être qualifiée de *rituelle*, au sens d'abord où elle semble adressée à un Autre absent. Le tracé au sol pourrait en effet être facilement ressaisi depuis un point de vue situé au-dessus la scène, géométral ou dieu imaginaire, absent, mais présent dans l'intention même de ce tracé. En témoigne les croquis élaborés par Humphrey elle-même et qui adoptent ce point de vue. On remarque que l'ensemble de ces dessins représentent des demis ou quarts de cercles, des courbes, disposées symétriquement sur l'espace du papier et décrivant sept « moments » pris de la chorégraphie¹⁴. En outre, la dimension rituelle se lit à d'autres niveaux, dans l'absence d'hésitation dans le geste, l'orchestration savante des mouvements qui ne dérogent jamais à leur destin, et enfin dans l'accord de la marche avec la pulsation musicale, particulièrement audible dans cette interprétation où les basses sont fortement présentes. Marche rituelle donc, et plus précisément encore, *procession*, au sens étymologique : action de s'avancer (*procedo*), processus lent et solennel, déploiement successif et régulier partagé par ce chœur de cinq femmes. Procession sans pause, ou l'apparence de pause contient toujours en elle l'énergie du recommencement, où le mouvement est sans cesse relancé depuis son propre ralentissement. Sorte de cortège de prêtresses ou de fidèles dans le cadre très incertain d'une cérémonie religieuse, aucune en particulier et toutes à la fois, aux accents aussi bien grecs que chrétiens. Pour preuve ce motif répété où elles marchent les unes derrière les autres, renversant doucement à l'occasion leur buste vers l'arrière, le visage en ouverture vers le Ciel, mains en

¹³ Lettre de Doris Humphrey à ses parents, New York, 14 novembre 1927, Res 3 C268-11&12.

¹⁴ Document inédit non publié, in Doris Humphrey collection, (S) *MGZMC-Res. 3 – M13, « Air for the G string : floor patterns ». Contrairement au système de notation Feuillet qui pourrait être la référence implicite ici, seul le tracé est retenu et aucune indication n'est donnée sur les changements de direction ou même les mouvements des jambes, etc.

avant, unies par une même orientation du regard et par un accordage rythmique entre elles et la musique, partage dynamique aussi, passant par un sol commun qu'elles palpent délicatement de leurs pieds nus. Ce partage clair et rassurant d'une même Terre et d'un même Ciel engendre la tranquillité qui se dégage d'elles, comme subsumée dans les bras qui s'avancent. Par quoi l'atmosphère est toute autre que celle de cette autre procession proposée par Mary Wigman dans *Wanderung*¹⁵, où l'incertitude de l'espace, l'absence d'un horizon libre engendre non plus une claire avancée mais un tâtonnement, des pieds et des mains, dans un espace épais, comme un brouillard ou un éther où il s'agirait, tâtonnant, de ne pas se cogner. Dans *Air for the G string*, l'absence de peur n'est pas le fruit d'une concession ou d'un effort, c'est une évidence née de l'espace lui-même, d'une spatialité aérienne sans perturbation, rassurante, où règne un ordre du monde. Procession comme avancée claire dans un espace clair, clarté qui permet une extase sans danger : ici, on sort de ses gonds sans sortir tout à fait de soi, on s'expose au dehors qui n'est plus un autre mais nous traverse de part en part, se confond avec nous-même. L'attitude dans le retrait arrière du haut du corps par rapport au bassin, désigné dans le vocabulaire de la *modern dance* par l'expression « *hinge position* »¹⁶ - la position de la charnière, du gond, au sens d'une porte qui sortirait de ses gonds -, rend bien compte de cela. La sortie de l'axe vertical, de la verticalité de l'action ordinaire¹⁷, se fait ici sous des auspices hospitaliers. En somme, tout dans cette procession rituelle invite le spectateur à se laisser ravir avec confiance, à se fondre imaginairement dans ces évolutions assurées, comme l'hypnotisé se laisse conduire par l'hypnotiseur qui l'a préalablement mis en confiance¹⁸.

Dans ce dispositif de procession rituelle qui organise poétiquement les conditions du ravissement spectaculaire, un geste réitéré vient jouer un rôle prépondérant : le geste collectif de *prière-offrande*. Loin ici d'une adoration discrète ou d'une prière réservée où le corps s'effacerait au profit de la divinité, les incorporités à l'œuvre ici s'offrent toutes entières à l'espace autant qu'elles s'y adressent, à la manière de l'orant grec¹⁹. Si la chorégraphie en porte bien les traces, l'interprétation de Doris Humphrey radicalise ce geste dans son « attitude envers l'espace »²⁰. En témoigne par exemple son interprétation de cette réinvention de l'image christique. A la fin du film de la pièce, la chorégraphe est au centre, face à la caméra, les bras en croix s'ouvrant peu à peu sur le côté, repoussant l'espace, les paumes

¹⁵ Wigman, Mary, *Wanderung* [1923], danse en silence avec son groupe (Gret Palucca, Berthe Trümpy, etc.), jardin botanique de Berlin. Repris dans *Wege zu Kraft und Schönheit*, film documentaire, n&b, muet, de Wilhelm Prager, 1925, 1'29'32.

¹⁶ Stodelle, Ernestine, *Doris Humphrey, the collected works, op. cit.*, p. 7.

¹⁷ Erwin Straus fut le premier à thématiser phénoménologiquement le lien entre verticalité et espace d'action ordinaire et entre sortie de l'axe et expérience extatique. Néanmoins, il s'en tient trop à une distinction de posture et ne prend pas en compte qu'il y a bien des manières multiples de sortir de l'axe et que ces manières sont en lien avec des spatialités diverses, comme c'est le cas ici avec la « *hinge position* » d'*Air for the G string* et celle de *Wanderung*, aux implications tout à fait différentes. Sur cette question, voir notamment notre article : « Décrire l'expérience de danse. Discours d'un homme qui ne danse pas, Erwin Straus, sur ce que c'est que danser », in *Funambule*, revue de danse de Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, n°9, décembre 2009.

¹⁸ Luc de Heusch a bien mis en évidence ce lien entre rituel théâtral, phénomène de possession et hypnose, légitimant ainsi cette comparaison. De Heusch, Luc, *La Transe*, Bruxelles, Complexe, 2006, p. 69-84.

¹⁹ Erwin Straus oppose ainsi le corps replié de la prière chrétienne et l'attitude de l'orant grec, qui « ouvre et élargit l'espace du corps dans un geste enthousiaste », étendant ainsi au maximum son schéma corporel. Straus, Erwin, « La Posture érigée », trad. fr. Anne Lenglet, in *Quant à la danse* n°1, Sète, Images En Manœuvre Editions / Le Mas de la Danse, octobre 2004. p. 34.

²⁰ L'attitude désigne ici le *rappor*t à l'espace, s'ancrant au départ dans notre rapport singulier au monde, et qui ne se réduit pas à la posture en son sens biomécanique et fermé. Cette notion, héritée d'Erwin Straus, est précisément thématisée telle qu'on l'entend en lecture du geste par Christine Roquet dans sa thèse *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'incorporité dans le duo chorégraphique*, non publié, thèse de doctorat, département Danse, Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis, 2002, p. 75-76. Le terme d' « attitude » est entendu dans ce sens dans l'ensemble de l'article.

ouvertes infiniment vers le dehors, tandis que les quatre autres danseuses montrent leur profil, tournées à l'extérieur du cadre de la caméra, prolongeant, en un écho continu, le geste de la figure centrale, paumes et tête s'éloignant les uns de l'autre, comme attirées par des pôles opposés. Le film s'arrête par abaissement progressif de la lumière, suggérant une prolongation de ce double geste au-delà de son espace-temps. Si la posture de Doris Humphrey est ici assimilable à celle du Christ de la *Transfiguration* de Fra Angelico par exemple²¹, l'attitude y est toute autre. Tandis que chez la première la projection corporelle est à la fois excentrique et adressée au Ciel, chez le second, celle-ci est à la fois concentrique et dans une adresse à la Terre, où sont agenouillés les saints. L'attitude de Doris Humphrey est ici bien plus proche de celle d'Isadora Duncan dans la série des photographies d'Arnold Genthe, notamment celle où on la voit en large toge blanche, prise en flou²². Dans cette ouverture maximale à l'espace créée par Humphrey, le regard se laisse aspirer et perdre sans inquiétude. Le geste d'orant s'offre dans son interprétation humphreyenne comme toujours simultanément en accueil et en ouverture à l'espace, prêt à continuer indéfiniment au-delà de lui-même, en expansion non conquérante, infiniment tranquille. Autrement dit, le ravissement ne serait jamais ici dans l'accomplissement mais dans le *devenir* au terme toujours différé, sans origine ni destinataire fixe, et sans que cette absence soit jamais synonyme d'indétermination ou d'hésitation, mais d'évidence qui laisse toute sa place au spectateur qui désire s'y fondre.

B. Comment bougent les anges ? Vers une danse dé-théologisée et abstraite.

A l'instar d'un grand nombre de productions de la modernité chorégraphique, des danses presque improvisées d'une Isadora Duncan en forte identification avec la figure de la joyeuse bacchante puis de la *mater dolorosa* aux visions dansées d'une Mary Wigman, chamane hallucinée, amnésique au sortir de la scène²³, cette procession rituelle toute de courbes qu'est *Air for the G String* pose la question de son *statut*. Plus précisément, elle y jette un *trouble*. Proposition spectaculaire, prise dans un *régime esthétique*²⁴, certes, mais qui ne se défait pas du rituel et résiste autant aux partages analytiques qu'historiques. Si Doris Humphrey est bien une chorégraphe, dont les notes de travail trahissent une rationalisation progressive de ses manières d'écrire des danses, elle est aussi cette interprète fortement habitée qui apparaît ici à l'écran. Mais s'il y a bien indistinctement *spectacle* et *rituel* dans cette interprétation, une question émerge : un projet religieux ne sous-tendrait-il pas ce rituel spectacularisé ? Et en deçà du religieux, une foi avérée ne guiderait-elle pas les choix chorégraphiques et interprétatifs ici présents ? Ce n'est que dans les limites nécessaires à la compréhension de la nature du ravir à l'œuvre, et par là même de l'ancrage qui détermine ses ressorts, que nous traiterons de ce problème. L'identification avec quelque figure divine ou au service du divin est-elle le corolaire de la capacité d'abandon total à l'espace qui confère sa

²¹ Fra Angelico (v. 1395-1455), *La Transfiguration*, fresque, vers 1441, 181 x 152 cm, couvent San Marco, cellule 6, Florence.

²² Isadora Duncan, photographie argentique d'Arnold Genthe, 34 x 24 cm, montée sur un support de 51 x 41 cm, NYPLPA, *MGZEC 87-290, visible sur la « digital gallery » : ISADORA_0010VB.

²³ A ce propos, voir : Launay, Isabelle, « Formes de l'oubli et poétiques de l'extase, vers une poétique des survivances, Mary Wigman, Valeska Gert, Rudolf Laban », in dossier d'habilitation à diriger des recherches, département danse, Paris VIII Vincennes – Saint-Denis, 2006.

²⁴ Au sens défini par Rancière, à savoir comme régime qui met en avant l'expérience sensible induite par la proposition artistique et se défait ainsi des deux autres régimes : régime éthique dans lequel prend place le rituel religieux et régime représentatif, hérité de *La Poétique* d'Aristote. Voir : Rancière, Jacques, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011. Selon ce partage, la modernité en danse, via chez Rancière la figure de Loïe Fuller, serait bien prise dans ce régime esthétique.

qualité si singulière au ravissement hymphreyien ? Les raisons biographiques et contextuelles viendront ici soutenir celles d'ordre poétique.

Pour écarter toute mésinterprétation malheureuse, précisons pour commencer que si Doris Humphrey admet avoir été élevée dans une « atmosphère religieuse », elle revendique clairement son athéisme, et dit éprouver une « aversion » envers la morale chrétienne²⁵. Si sa forte présence à l'écran ne va pas sans rappeler les rôles mystiques de Ruth Saint-Denis – déesse ciselée dans *Kuan Yin* ou *White Jade*, drapée et cheveux flottants dans *Spirit on the Sea* – le *traitement* de la thématique, comme le montre très bien Marcia Siegel²⁶, diffère radicalement, ainsi que la *politique* de groupe qui en dérive. Alors que Saint-Denis est toujours représentée au centre, irradiant l'espace de sa folie et de sa toute-puissance, Doris Humphrey refuse cette déification de sa propre personne. Elle n'endossera ce rôle central que dans le cadre unique de cette captation et opte généralement pour un partage tournant des rôles, dans une perspective plus démocratique, et préfigurant d'une certaine façon les revendications de la post-modernité chorégraphique. Elle n'est pas l'ange élu que les autres suivent, mais se sert de sa différence d'interprétation pour créer du *contraste* et de l'*articulation* chorégraphique.

Le phénomène de forte identification qui émane des corporéités en présence ainsi que l'atmosphère religieuse qui les entoure n'est donc pas imputable à une foi avérée en quelque figure divine fixe et identifiable. La transcendance est ici recherche de *mouvement de transcendance* du geste au-delà des limites du corps et n'est que cela. Cette pièce, à la chorégraphie et à la scénographie pourtant teintées d'imaginaires religieux, ne serait en réalité qu'un manifeste de cette quête d'*abstraction*, sorte de *réduction au mouvement lui-même*, qui caractérise le projet artistique d'Humphrey, contemporain de son divorce d'avec la Denishawn et les figures autocratiques de ses directeurs. John Martin, critique américain majeur de la *modern dance*, diagnostique bien cette évolution dans le travail de la chorégraphe, voyant dans *Two Ecstatic Themes* (1931), comme dans *Drama in Motion* une année plus tôt, une « étude du mouvement appliquée à la plus simple des idées »²⁷. Peu importe d'une certaine façon ces imaginaires et ces costumes, « le développement de la danse moderne [...] met l'accent sur la danse elle-même, rendant accessoires musique et intrigue »²⁸. La recherche d'abstraction se définirait ainsi paradoxalement comme une attention accrue aux manières de bouger et aux chemins pour y parvenir, mais aussi à son partage efficace avec le spectateur. La quête d'abstraction d'Humphrey, quête éminemment concrète, au plus près du travail sensible et corporel, signerait ainsi la résistance aux excès de décorum exotique des époux Shawn et Saint Denis.

Dans cette perspective, l'imaginaire religieux et antiquisant doit être compris comme étant au service de ce projet. Une archive écrite dans les mêmes années corrobore très fortement cette idée et fait le lien entre la convocation de « structures antiques » et le but d'en tirer des expériences « contemporaines », autrement dit, au présent de cette danse.

Sous des circonstances très spéciales, des structures étrangères ou antiques pour des danses peuvent être appropriées en vue d'un usage contemporain si elles n'impliquent pas des mouvements du corps du peuple d'origine, et si elles sont réellement des moteurs [littéralement, des « transports », *conveyances*] pour les expériences du danseur²⁹.

²⁵ Comme en témoigne la seconde page d'une lettre de Doris Humphrey à ses parents datant du 11 juin 1931, (S) *MGZMC-Res 3 – C284-11&12.

²⁶ Marcia B. Siegel, "Four Works by Doris Humphrey", *op. cit.*

²⁷ Article de John Martin dans le *New York Times*, 25 novembre 1951.

²⁸ Martin, John, *La danse moderne*, *op. cit.*, p. 20.

²⁹ Extrait de « What shall we dance about ? », in *Trend : A Quaterly of the Seven Arts*, June-July-August, 1932.

L'enjeu dans *Air for the G String* serait de se laisser transporter par des « structures étrangères ou antiques », par toute une ambiance rendue par le sobre décor, la musique et surtout les costumes, dans le seul but de transformer les manières de bouger. Mais alors, *comment* bouger ? Comment élaborer des manières de faire qui n'imitent plus les apprentissages de la Denishawn, quoiqu'en héritant nécessairement ? Comment se laisser ravir et ravir autrement le spectateur ?

En 1927, la même année où émerge l'idée de la pièce, Doris Humphrey écrit :

Je suis fatiguée des adorables petites danses et j'ai très envie d'une danse beefsteak juteuse et épaisse (*a good thick juicy beef-dance-steak*) que je peux mastiquer (*I can chew on hard*)³⁰.

Mastiquer une danse comme on mastique un beefsteak, autrement dit, mâcher avec soin, rendre malléables toutes les zones de résistance au mouvement, mais aussi permettre de l'assimiler, de la digérer, donc de l'incorporer, d'en faire partie intégrante et inséparable de soi. Se coller à la dureté éprouvée de la matière sensible (*chew on hard*), refuser de reculer devant cette exigence. Si l'on ne dispose d'aucune autre information concernant les modalités de travail d'Humphrey à ce moment-là, cet extrait en dit suffisamment long sur le projet *archéologique* de son travail. Revenir aux sources du mouvement, autrement dit, réinterroger ses habitudes gestuelles, les faire bouger, « mastiquer » la matière dynamique pour lui conférer cette qualité continue et aérienne.

Or, c'est précisément d'une danse *angélique* dont rêve la chorégraphe pour sa pièce. Pour que le ravissement opère pleinement, l'idéal à atteindre serait celui d'anges matures, lents et aériens. Dans un premier temps en effet, ce qui pour elle revient à l'essentiel de cette danse, c'est « qu'elles bougent comme des anges »³¹. La figure de l'ange fonctionne ici moins comme référence en tant que telle que comme médiation d'une certaine manière de bouger attachée à elle. Une danseuse capable de se mouvoir comme un ange serait une danseuse capable de ce maximum de dilatation dynamique, une danseuse « mature », ayant incorporée cette lenteur sereine, cette *béatitude* prolongée dans le geste, loin de toute frénésie ménadique attachée à la jeunesse. Ainsi, se plaint-elle :

Parfois, je me dis que je ne peux rien tirer (*draw out*) de ces filles – ou plutôt mettre suffisamment en elles (*put enough into them*) pour faire une chose comme l'*Air for the G String*. Cela demande de l'assurance et de la maturité pour exprimer cela adéquatement – et j'essaie de le faire avec des filles de dix-sept ans au lieu de trente. Je sais qu'elles feront mieux quelque chose de rapide – mais je compte sur cela – et ça doit être achevé³².

Paradoxe d'un idéal de danse où les anges seraient des « filles » douées de maturité, là où on admet généralement que les anges n'ont ni sexe ni âge. Ici, ce qu'Humphrey reproche à ces « filles », ce n'est pas tant la maturité imputée à l'âge, maturité intellectuelle ou émotionnelle, qu'une maturité synonyme de maturation du travail de la lenteur, de la dilatation dynamique impliquant une assurance, celle-là même que l'on observe dans sa propre interprétation dans le film. Une virtuosité donc, qui ne serait pas attachée à la vitesse mais à la lenteur, à cette lenteur à laquelle nous ramène la figure de l'ange et l'élément aérien dans lequel il évolue, Ciel serein sans ferme obstacle, hormis, peut-être, des nuages que l'on peut traverser. Ce qu'il s'agirait de faire passer en elles (*put into them*) – si l'on admet que ce transfert ne peut s'accomplir dans la violence ou la brutalité qui serait aux antipodes mêmes de ce que devraient donner, au final, à éprouver ces corporéités – c'est précisément un se-laisser-

³⁰ Propos rapportés dans: Cohen, Selma Jeanne, *Doris Humphrey, an artist first*, op. cit., p. 73.

³¹ Extrait de la lettre de Doris Humphrey à ses parents datée du 29 mars 1928 ; DHC, (S) *MGZMC-Res. 3 – 269-10&11.

³² Extrait de la lettre de Doris Humphrey à ses parents, New York, 14 novembre 1927, DHC, (S) *MGZMC-Res 3 C268-11&12.

traverser par l'espace, une assurance telle que cette exposition n'est pas synonyme de mise en danger mais manifestement d'un délestage du poids de l'incarnation humaine, impliquant précisément un ferme ancrage corporel, une assurance du poids, un être-dans-son-poids. Ne pas s'en tenir à l'enveloppe et aux frontières visibles du corps, se laisser traverser par un espace se prolongeant bien au-delà de celles-ci, tel est l'enjeu de cette pièce pour Humphrey au moment de sa création. Ravissement angélique sans dieu à l'horizon, emportant le spectateur dans une quête d'espace infini, tel aurait été l'imaginaire mis en chair pour y parvenir.

Cette démarche même justifie notre parti pris de faire abstraction, dans ces deux prochains temps, de la scénographie mise en place pour ce film. Que reste-t-il si l'on porte son attention au mouvement, rien qu'à lui ? En quoi le ravissement propre à cette interprétation relève aussi bien du processus de création que de la manière dont se lit la construction des corporéités ici visibles ?

2. Du ravissement musical au ravissement orchésal.

A. *I heard Bach's Air for the G string, which so struck me to the heart...*

Concernant la genèse historique de la pièce, c'est l'expérience musicale qui est décrite par Doris Humphrey comme étant à l'origine de sa création. Au commencement donc, l'expérience d'un intense bouleversement, d'un « choc esthétique » comme on dit, prenant racine dans l'enfance, comme destiné, dès lors, à se muer en danse. A deux reprises, elle décrira cette pièce ainsi, comme la réalisation, à trente-quatre ans, d'un rêve de petite fille se projetant un jour danseuse et chorégraphe.

Sais-tu que je me suis accrochée (*I have held onto*) à l'idée de cette musique depuis que j'étais petite à l'école ? Et chaque fois que je l'ai entendu depuis a renforcé mon désir (*has strengthened my wish*) de le faire.³³

[...] quand j'étais une toute petite fille [...] j'entendis *l'Air for the G String* de Bach, qui me frappa tant au cœur (*which so struck me to the heart*) que ce fut presque la première danse que je composai en tant que chorégraphe indépendante³⁴.

De cette musique naîtra une danse, sorte d'exorcisation ou de conjuration d'un sort que cette musique lui aurait jeté. Plus forte encore est l'expression « *to strike to the heart* », autrement dit, frapper au cœur, en écho à d'autres expressions anglaises voisines comme « *to strike somebody dead* », foudroyer quelqu'un ou « *to strike terror into somebody's heart* », frapper quelqu'un de terreur. Une expression non sans importante intensité kinesthésique dans son processus métaphorique même. Cette frappe musicale est si forte qu'elle la relie ici à son départ de la Denishawn, également fulgurant, et aux premières pièces qu'elle compose en tant que « chorégraphe indépendante », extirpée de la tutelle de Ruth Saint Denis et Ted Shawn. Elle ajoute :

Ainsi la musique fut mon premier amour et je fus amenée à la danse à travers elle³⁵.

³³ Nous traduisons. Extrait d'une lettre de Doris Humphrey à ses parents datant du 14 novembre 1927, DHC, (S) *MGZMC-Res. 3 – C268-11&12.

³⁴ Nous traduisons. Humphrey, Doris, *The Art of making dances*, New York, Rinehart & Company, Inc., 1959.

³⁵ *Ibid.*

Cette remarque d'ordre très général doit être, dans le cas présent, prise à la lettre : « *I was led to dance through that* ». C'est bien à travers la musique de Bach, dans l'expérience d'une traversée charnelle, qu'elle sera amenée à créer cette danse.

Il est clair que cette dérivation de la danse depuis la musique, associée à un processus de rupture avec la Denishawn, a de quoi nous étonner, si l'on pense que la modernité est davantage associée à ce moment-là à un processus de rupture entre musique et danse, ou du moins de réélaboration de leur relation autrement que sur le modèle, précisément, d'une causalité, induction ou dérivation. Simple occasion pour nous rappeler que la complexité historique rattrape toujours les théories générales sur l'art, que les expérimentations artistiques sont toujours hétérogènes et qu'il faut bien en prendre acte. Ainsi, à la même époque exactement, Humphrey crée des danses où la musique est secondaire, voire est élaborée secondairement, dans l'urgence souvent, comme dans *Color Harmony* ou dans *The Pleasures of Counterpoint*, manière de dire qu'elle n'est pas essentielle à ces danses, que ce qui prime, c'est l'orchésalité³⁶ et non la musicalité. Plus radicalement, c'est à la même époque que Doris Humphrey crée une pièce comme *Water Study*, où aucune autre musique que celle du corps dansant et soufflant ne se fait entendre³⁷.

Un court texte de présentation est inséré au tout début du film :

Cet accompagnement visuel est une interprétation en forme de danse rythmique par Miss Doris Humphrey et sa troupe³⁸.

Ce texte, dont on ne connaît pas l'auteur, renverse l'ordre souvent établi entre musique et danse : non pas une musique qui accompagne une danse, mais une danse qui rend visible une musique, une visualisation dansée de la musique, au travers d'une forme rythmique dansée. Renversement qui nous semble assez symptomatique de l'époque³⁹ et qui va dans le sens, bien qu'adouci par l'idée d'« accompagnement », décrit par Humphrey : une danse charnellement née de la musique et non une musique comme ornement ou surenchère émotionnelle.

Du point de vue de la réception, il va sans dire que ce terme d'« accompagnement » est trop faible pour décrire ce qui a lieu. C'est au contraire une forte unité, une harmonie qui s'impose au spectateur. Quels ressorts la pièce convoque-t-elle dans son lien à la musique pour rendre possible cette unité ? Loin que l'enjeu principal ne réside dans la construction de thèmes chorégraphiques en miroir de l'architecture sonore, ce qui prime est ici le rapport empathique et kinesthésique de la danse à la musique. Ainsi, au début, les danseuses, dans leur marche lente, élèvent doucement leurs bras en accord avec les cadences montantes de l'aria, leur marche demeurant régulière, en accord avec la pulsation régulière des basses.

³⁶ Nous reprenons ici le concept thématique par Michel Bernard dans *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001, p. 173. L'orchésalité se définit selon le philosophe en quatre points : la dynamique (dans sa dimension temporelle de métamorphoses infinies et indéfinies), le jeu alterné de construction et de destruction de formes dans la durée, le « dialogue incessant et conflictuel avec la pesanteur » et l'auto-affection propre à tout processus expressif, impliquant ce retour de la corporéité sur elle-même, ouverte pourtant au regard de l'autre. L'orchésalité se distingue de la musicalité en tant qu'elle se nourrit, en dernière instance, de la musicalité interne à la corporéité.

³⁷ La modernité chorégraphique, tant en Allemagne qu'aux Etats-Unis, cherche à repenser les liens entre danse et musique. Dans *Color Harmony* (mars 1928), pièce contemporaine d'*Air for the G String*, Doris Humphrey crée la totalité d'une danse avant de commander sa partition musicale au compositeur Clifford Vaughan. De manière plus radicale encore, *Water Study* (Civic Repertory Theatre, NYC, octobre 1928) est une danse en silence.

³⁸ Nous traduisons.

³⁹ Cette manière de concevoir la danse se retrouve chez les héritiers de Nietzsche notamment, nombreux à cette époque (voir : Van Dyk, Katharina, « Les danses (in)actuelles de Nietzsche », in *Cahiers critiques de philosophie*, Paris, Hermann, février 2013) ou encore, par exemple, dans l'article du phénoménologue et neuropsychiatre Erwin Straus, « Les formes du spatial et leur signification pour la motricité et la perception » [1930], in Courtine (dir.), *Figures de la subjectivité*, Paris, CNRS Editions, 1992, p. 15-49.

Pourtant, leur danse échappe à l'écueil de la simple illustration ou traduction puisque leur manière de procéder relève d'un certain parti pris, indépendant de la musique, à savoir celui d'un accordage respiratoire les liant dans une même attitude flottante et toute en suspension envers l'espace. Autrement dit, si les motifs chorégraphiques sont souvent construits ici en harmonie avec les motifs musicaux, ils n'en conservent pas moins, dans leur interprétation, une logique sensible et un choix kinesthésique propres, doublés, comme nous le verrons, d'une dynamique singulière qui ne cherche pas son origine dans la musique mais dans l'expérience corporelle. De même, les groupes se faisant et se défaisant ne suivent pas mimétiquement les variations de motifs musicaux. Bref, c'est non pas l'accord de la construction chorégraphique et musicale qui garantit cette unité éprouvée par le spectateur mais l'accordage chorale des danseuses, en empathie maximale avec le flot musical.

B. *This cloudless quintet.*

Si le ravissement à l'œuvre dans la pièce de Doris Humphrey prend historiquement sa source dans l'expérience musicale, on défendra que c'est avant tout dans la danse elle-même qu'il faut voir son expression la plus originale et la plus complexe. Ernestine Stodelle, dans son rapide commentaire de la pièce, qualifie cette danse de « quintet sans nuage » (*cloudless quintet*)⁴⁰, autrement dit, de danse aérienne et céleste dénuée de toute perturbation atmosphérique et de tout obstacle. Beauté qui rime avec simplicité, lenteur assumée, éclat contre clinquant. Ces silhouettes féminines évoluant en douceur selon les lois quasi-imperceptibles d'un *legato* partagé évoquent bien des anges, comme le souhaitait Humphrey. Mais à y regarder de plus près, *comment, in fine*, bouge ces anges ? Qu'est-ce qui fait que ces anges ne sont pas ces anges tourbillonnants, hurlants et manipulateurs de *Foi* de Sidi Larbi Cherkaoui par exemple⁴¹ ?

Ce qui confère au mouvement des interprètes cette qualité fluide et continue, c'est le travail de *dilatation extrême* que propose ici Humphrey de son principe dynamique plus général du « *fall and recovery* », et qui rend possible cette impression simultanée d'air et de hors temps. Cette dynamique désigne de manière générale une intensification lente et tenue, une « augmentation extatique du tonus »⁴² aboutissant à un bref moment de suspension, d'acmé, à laquelle succède un « lâcher », générant un accroissement de la vitesse, similaire à l'ouverture d'une valve qui laisserait s'échapper l'énergie préalablement retenue, « chute » qui n'en est pas véritablement une puisqu'elle se termine toujours par un rebond qui relancera le mouvement sans cesse dans sa propre énergie, dans une circularité dynamique toujours recommencée. Le *recovery* étant anticipé dans le *fall* et inversement, c'est moins dans un « tomber » que se projettent les corps humphreyiens que dans un « tendre vers », dans un désir mouvementé sans terme. Mais ce qui fait la singularité de cette dynamique dans *Air for the G string*, c'est sa discrétion, alors même qu'elle joue un rôle important dans le ravissement du spectateur. Le « *fall and recovery* » est ici très concrètement *étiré* et *dilaté* à son maximum, générant une lenteur maximale et une apparence d'absence de tension, là même où les corps doivent en fait dépenser beaucoup d'énergie pour maintenir cette lenteur. Cette dilatation fait que le *fall and recovery* prend un tout autre visage que dans les exercices techniques des *swings* par exemple, vagues rapides qui traversent les corps et où l'opposition entre l'augmentation tonique et sa libération est clairement lisible⁴³. Ici, point de précipitation,

⁴⁰ Stodelle, Ernestine, *Doris Humphrey, The Collected Works*, volume 2, *op. cit.*, p. 3.

⁴¹ *Foi*, pièce du chorégraphe contemporain belge Sidi Larbi Cherkaoui pour 17 danseurs créée en 2003.

⁴² Louppe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 161.

⁴³ Pour une analyse de l'exercice des *swings* et du « *fall and recovery* » chez Doris Humphrey, nous renvoyons à notre mémoire de Master 2, disponible au CND et sur <http://www.danse.univ-paris8.fr>. Ces exercices sont visibles dans un film anonyme de 1936, NB, 16 mn, reproduit dans *Doris Humphrey's technique*.

point de rupture. Néanmoins, l'étirement temporel, la dilatation dynamique n'en occulte pas la *prégnance*. Et c'est cela qui confère la poésie si particulière à cette danse : la lenteur, dans cette dilatation dynamique même, l'estompe tout en l'imposant à la perception. L'intensification se fait donc paradoxale, car elle est le revers de la tension. D'où l'interprétation que nous proposons de cette remarque de Daniel Dobbels qui pourrait apparaître comme contre-intuitive à première vue. Celui-ci parle en effet d'une « tension »⁴⁴, là même où il décrivait l'ovale du visage diaphane de Doris Humphrey comme empreint d'« une douceur inouïe ». Ce paradoxe apparent trouve son origine dans la danse elle-même proposée par Humphrey : la dilatation maximale de la dynamique du « *fall and recovery* » crée un effet de retenue – une tension donc, à la fois palpable et effective dans les corps – par laquelle l'énergie ne se déversera pas tout d'un coup mais petit à petit, se laissant goûter dans la durée elle-même.

A cette dynamique énergétique circulaire très singulière s'ajoute une forme chorégraphique dominante : la *courbe*, précisément. Outre les rondes formées régulièrement par les danseuses au cours de la pièce, on observe des spirales et des courbes qui traversent les corps. Spatialement, cela donne lieu également à ce qu'Ernestine Stodelle désigne par « *the billows* »⁴⁵, ondulations et élévations en volutes, ouvertes au Ciel et en connexion avec la Terre. Formations en cercles – rondes se faisant et se défaisant –, corporités spiralantes, courbes en constantes évolution d'elles-mêmes, passant d'une zone corporelle à l'autre, effaçant par-là même la zone comme zone, cela marque profondément l'esthétique de la pièce et plus largement du style de Doris Humphrey. Tout cela confère une triangulation au mouvement, triangulation dans laquelle est ravie le spectateur, pris dans cette dialectique effective de la courbe et de la ligne : ligne induite par les marches et le tracé précis au sol, ligne sublimée par les ressorts de l'art, toute en courbes en éternelles interconnexions.

3. Ravir en chair ou le partage d'un espace de béatitude.

A. Danser au bord de l'abîme : l'interprétation de Doris Humphrey.

Une attention plus précise aux interprétations des cinq danseuses laisse voir une claire distinction entre celle de Doris Humphrey et celles de ses compagnes. Comment se construit cet écart ? Qu'est-ce qui est à l'origine du puissant ravissement généré par la corporité d'Humphrey ?

Un premier indice est à lire dans son exploration sans ménagement de *l'espace périphérique*. En marge du sens, au bord de l'abîme, elle se laisse entièrement traverser par l'espace, par un « espace acoustique-pathique » qui est à l'origine de sa danse⁴⁶. *Être bougé*

Its creative potential with four early dances, op. cit. auteur : Ernestine Stodelle, réalisation : Matt Hoffman, Dance Horizons Video, VHS, 1992, 47mn.

⁴⁴ Dobbels, Daniel, avant-propos de *Nouvelles de danse*, op. cit., p. 12.

⁴⁵ Stodelle, Ernestine, *Doris Humphrey, The Collected Works*, op. cit., p. 8.

⁴⁶ On se référera ici au séminaire donné par Hubert Godard en janvier 2010 au département danse de l'Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis (cet enseignement n'a pas fait l'objet d'une publication écrite). Il distinguait alors *l'attitude périphérique* – en écho au regard dit « périphérique » ou « aveugle » – définie comme l'attitude envers l'espace (cf : supra) où le sujet suspend l'activité anticipatoire et la prédication pour se laisser traverser par le monde, et *l'attitude focale* (ou fovéale) – en écho à l'activité corticale des cônes dans l'œil – définie comme l'attitude où le sujet constitue un faisceau de points, d'objets, par rapport auxquels il s'oriente. Ainsi si dans le dernier cas le sujet instaure une relation sémantique et historique au monde en se fondant sur la question initiale « quoi ? », en individualisant le monde en sujets et objets, la première attitude implique au contraire une suspension de ces modes de relations pour s'en tenir à la question « où ? », prenant ainsi en charge l'espace mouvementé lui-même, dans une attitude de pur accueil. Par la double vision focale et périphérique, je pénètre autant le monde qu'il me pénètre. Attitude focale et attitude périphérique sont à considérer comme des polarités dynamiques entre lesquelles on circule (l'attitude ne peut être ni purement focale, ni purement périphérique).

par l'espace qui la touche, mais aussi *étirer* cet espace qui la traverse, étendre cette spatialité transitive bien au-delà des limites visibles du corps, dans une attitude générale d'ouverture confiante à l'espace, telle est l'attitude générale d'Humphrey. Il n'est pas étonnant dès lors que le charme opère, que le spectateur soit ravi dans cette spatialité englobante supprimant toute distance objective, conduisant, irrémédiablement, à une fusion des chairs que la médiation filmique ne rompt pas, mais au contraire, rend possible.

En m'appuyant sur la distinction opérée par Hubert Godard qu'il reprend de la psychanalyse lacanienne, on dira que les incorporités à l'œuvre ici, et de manière radicale celle de Doris Humphrey, manifestent le *plaisir* et non la *jouissance*⁴⁷. Cette caractéristique poétique confère une charge tensionnelle particulière à leur exploration de l'espace périphérique. Car si on entend par plaisir la diminution visible dans le corps des tensions qui l'habitent ordinairement, la jouissance désignera quant à elle la décharge pulsionnelle, autrement dit, l'augmentation visible de ces tensions jusqu'à l'épuisement. Et le spectacle qui se donne à nous dans ce film est incontestablement celui du *plaisir*. Contrairement en effet à la statue de Sainte-Thérèse du Bernin⁴⁸, comme viscéralement plaquée par le dehors, dans une torsion concentrique du corps fortement tendu, les incorporités dansantes d'*Air for the G String*, et tout particulièrement celle de Doris Humphrey, sont traversées par des spirales apaisées et en élévation, en ouverture envers l'espace. Similaire en cela à la *Sainte Catherine* de Raphaël⁴⁹ où le corps est traversé par une spirale qui continue infiniment en-deçà et au-delà de ses limites visibles, dans une dynamique suggérant à la fois l'ascension et l'éternité, Doris Humphrey dansant est sans cesse traversée par des spirales et des courbes qui étendent sa chair non seulement au Ciel et la Terre, mais à tous les côtés simultanément. A cela vient s'ajouter un relâchement, une diminution visible des tensions qui, chez Humphrey et Sainte Catherine, invite à parler d'une action générale de « tomber vers le haut ». Or, la *béatitude*, en lecture du geste, ce serait précisément cela : spiraler en ouverture, tomber vers le haut, donner

⁴⁷ On se référera ici au séminaire donné par Hubert Godard en janvier 2010 (cf : supra). Laissant ici de côté l'appareillage théorique hérité de la linguistique et des pensées de la Structure, l'analyste du mouvement retient uniquement *les modalités d'épreuve et de manifestation dynamiques et spatiales de ce qui renverrait au plaisir et à la jouissance*. Une thématization plus approfondie de ce transfert de notions au plan de la lecture du geste reste à faire. En voici notre ébauche. A partir de sa lecture des textes de Freud, Lacan opère une distinction de nature (et non simplement de degré) entre le plaisir, gouverné par le Principe de Plaisir toujours régi par la loi de diminution au plus bas des excitations, autrement dit, par un mécanisme de cran d'arrêt à la Pulsion de Mort (cf : *Au-delà du principe de plaisir* [1920]), et la jouissance (dont Freud parle finalement peu), qui au contraire déborde les limites imposées par la loi du Principe de Plaisir et se confronte ainsi à la possibilité de la destruction et prend « le risque de mort » (Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, p. 222). Mais dans le cadre de la sublimation artistique, plaisir et jouissance seront à comprendre comme des *modalités poétiques* et non comme des principes qui nous agissent, pour ainsi dire, névrotiquement et malgré nous. Le danseur est d'emblée pris dans la logique poétique d'un dédoublement de la manifestation : je montre une incorporité jouissante ou éprise de plaisir tout en ne coïncidant pas strictement avec mon vécu corporel même si, pour des raisons internes au *médium* – mon corps – je ne peux pas ne pas être affecté, de manière plus ou moins forte, par le jouir et le prendre plaisir inhérent au danser. En accord avec la distinction lacanienne, une danse *de jouissance* impliquera généralement l'augmentation des tensions dans le corps – muscles hypertendus, visages grimaçants, torsions des membres, conflit avec le dehors, césures dynamiques, douleur, etc. – tandis qu'une danse *de plaisir* impliquera au contraire leur diminution – muscles détendus au maximum, visages éminemment paisibles, ouverture et harmonisation telle avec le dehors que les frontières dedans-dehors se dissipent, flux continu, etc. La première ouvrira généralement un champ d'exploration de l'irrationnel : douleur, laideur, épuisement des corps pouvant se résoudre par la mort effective, dans le cas de phénomènes de transe mal maîtrisés par exemple. La seconde restera dans les limites de la rationalité. Bien entendu, à l'instar de celle entre attitude focale et périphérique, cette distinction reste analytique et théorique et sera davantage à considérer comme une polarisation à partir de laquelle décrire la singularité des pratiques empiriques et de leurs éventuelles hybridations des deux modalités proposées.

⁴⁸ Le Bernin, *L'extase de Sainte-Thérèse* (1647-1652), marbre, Chapelle Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Rome.

⁴⁹ Raphaël, *Sainte Catherine d'Alexandrie*, vers 1507, huile sur bois, National Gallery, Londres.

à voir la continuité ininterrompue entre l'épreuve d'un dedans et d'un dehors, homéostasie troquant par-là l'expérience d'une frontière contre une expérience d'illimité. Humphrey dansant serait ainsi l'envers exact de l'autre figure de la *modern dance* qui se pensera en opposition à elle, Martha Graham, chez qui la dynamique du « *contract and release* » implique une forte tension abdominale dans l'extension, binaire et symétrique, du côté de la jouissance et de la monstration du viscéral et du pulsionnel.

L'ouverture à un espace périphérique qui à la fois la précéderait et lui survivrait trouve sa plus claire résonance dans le travail effectué par Doris Humphrey au niveau du « plexus solaire ». Dans un héritage duncanien, le « plexus » pensé et travaillé comme centre de rayonnement du mouvement se trouve chez Humphrey entre le plexus coélique et les clavicules, ledit « plexus » ayant voyagé historiquement avant d'être scientifiquement arrêté en une zone inférieure⁵⁰. Chez Martha Graham ou Elie Foster notamment, le plexus sera cette zone nerveuse abdominale symboliquement reliée à la jouissance dans le mouvement bisymétrique de flexion-extension impliqué par le « *contract and release* ». Chez Doris Humphrey au contraire, l'espace dégagé de la poitrine, là encore dénué de toute tension et tout entier offert au dehors dans une attitude d'accueil maximal, concentre symboliquement l'espacement impliqué par la quête de la périphérie. Non pas visée du monde mais attente d'une traversée, attente qu'elle partage avec le spectateur depuis l'offrande de son plexus⁵¹.

La poétique propre à l'interprétation de Doris Humphrey se lit également dans un jeu subtil qu'elle instaure au sein même de sa corporéité dansante : bassin lourd, tout entier offert à la Terre, cage thoracique légère et aérienne, tête flottant sereinement dans un Ciel dont elle seule semble détenir le secret. Trois centres moteurs donc, jouant les uns avec et contre les autres, ouvrant un espace de modulation et d'infinie variation interprétative. Par quoi une circulation peut avoir lieu, laissant de l'espace, précisément, pour se laisser toucher et pénétrer par l'altérité. Les autres danseuses ne parviennent pas, quant à elles, à atteindre le niveau de radicalité périphérique éprouvé et donné à éprouver par Doris Humphrey. Une tension continue malgré tout à parcourir unitairement leur corps⁵², limitant leur exposition à un espace traversant. De fait, leur ouverture a tendance la plupart du temps à s'arrêter aux limites visibles de leur corps, les individualisant par là-même de manière plus ordinaire. Le travail des bras est également très différent chez Humphrey et les autres danseuses. Chez la première, on observe un port de bras *total*, au sens où rien ne freine la circulation du mouvement tout au long des bras, tel un clavier complexe introduisant la possibilité d'un jeu aux multiples nuances. Le mouvement qui en découle continue bien au-delà des limites visibles du corps, l'organisation spatiale des bras montrant qu'ils sont comme happés et ravivés par le Ciel⁵³. Doris Humphrey se laisse ainsi ravir par l'espace qu'elle laisse circuler en elle mais aussi continuer au-delà d'elle-même, ravissant le spectateur dans un même espace de

⁵⁰ Le « plexus solaire » ou plexus coélique est un plexus nerveux situé au niveau de l'abdomen entre le sternum et le nombril.

⁵¹ On se souvient de cette description de l'advenue du mouvement chez Duncan : « Pendant des heures, je demeurais debout, immobile, les mains croisées entre mes seins, à la hauteur du plexus solaire [...]. Mais je cherchais et je finis par découvrir le ressort central de tout mouvement, le foyer de la puissance motrice, l'unité dont naissent toutes les diversités du mouvement, le miroir de vision dont jaillit la danse, toute créée ». In Duncan, Isadora, *Ma Vie*, [1927], trad. fr., Paris, Gallimard, 1932, p. 92.

⁵² On le voit notamment au niveau des sterno-cléido-occipito-mastoïdiens (SCOM) qui sont visibles et tendus. Les SCOM sont les petits et longs muscles du cou, tendus verticalement entre la clavicule et le sternum en bas et les mastoïdes de l'os temporal et l'os occipital en haut, et que l'on observe de chaque côté du cou.

⁵³ Sur un plan anatomique, cette qualité propre à Humphrey s'explique par l'initiation de son mouvement depuis la cage thoracique, qui le commande librement, sans fermeture au niveau des omoplates. Chez les autres danseuses, on assiste au phénomène inverse, à savoir à la manifestation d'un mouvement des bras qui ne provient ni de l'espace ni ne se prolonge en lui, s'arrêtant aux limites visibles du corps. La cage thoracique s'attache aux omoplates, elles-mêmes commandant le mouvement des bras. Bref, ici, le frein à l'espace est également frein *au sein de* l'espace corporel.

béatitude. En outre, le ravissement qu'elle opère fonctionne d'autant mieux qu'elle alterne ces moments d'ouverture maximale avec de brefs fermetures, notamment dans les gestes de replis, de retours sur soi alternant avec les extensions. A cela s'ajoute le fin travail de sa cage thoracique, libre parce que laissant circuler l'air entre les côtes, comme si chacune d'elle avait un destin individuel à mener. Tout se passe comme si une vie animait la cage thoracique de l'intérieur d'elle-même, comme si un accordéon se mettait lui-même en marche ouvrant ainsi la possibilité à un jeu d'infinies nuances, de micro-variations qualitatives. Quant à la tête, elle est comme ravie par le Ciel qui en est l'élément, comme sereinement suspendue à un fil invisible, le cou allongé, emmenant le spectateur avec elle dans ses explorations.

Contrairement aux autres danseuses, Doris Humphrey est toujours assurée et tranquille dans ses gestes, ferme sur ses jambes et ne laissant voir aucun signe de peur ou de vacillement. C'est que cette indépendance motrice du bassin, de la cage thoracique et de la tête est rendue possible dans l'organisation corporelle d'Humphrey par ce qu'on peut identifier chez elle comme *un sens maximal du poids*, autrement dit, un sens de gravité équilibré qui l'empêche d'être hors aplomb. Sûre dans la répartition de son poids propre, dans une réceptivité périphérique active, hyper-connectée et à la Terre et au Ciel, elle ne trahit aucun signe de perte d'équilibre, ce qui n'est pas le cas chez les danseuses qui l'entourent. Par quoi le spectateur se projette plus aisément et tranquillement en elle que dans les autres danseuses, épouse ses spirales et volutes en une hypnotique confiance. Cette aisance n'est pas pour autant synonyme de maîtrise chez elle, bien au contraire, c'est dans l'action de recevoir qu'elle trouve sa plus parfaite expression. En témoigne aussi son rapport au sol, qu'elle partage cette fois avec les autres danseuses, où les pieds nus palpent le sol plutôt que de le pousser ou de le maîtriser. Néanmoins, là encore, Doris Humphrey fait figure d'exception : sa marche reste majestueuse, assurée, légitime dans la mesure même où elle est la seule à faire l'épreuve du déséquilibre, à se risquer à un transfert de poids total d'une jambe à l'autre dans la marche, visible notamment dans les moments de procession ou lorsque les danseuses s'avancent en groupe vers la caméra⁵⁴.

Le corrélat de cette attitude d'ouverture générale à l'espace chez Humphrey est l'extrême porosité de sa peau, particulièrement visible au niveau de son visage. Comme absenté de toute tension, poreux, ouvert au dehors, ce dernier est le manifeste sensible des spirales qui traversent sereinement son corps pour continuer infiniment au-delà. Si la tête est souvent en extension dans cette danse – en accord avec les représentations picturales et sculpturales de l'extase – il est à remarquer qu'on a affaire ici à une extension sans répercussion de tensions dans le visage. Ce dernier est dégagé, la mâchoire libre, la bouche entrouverte, autrement dit, en accueil. Comme dans la photographie de Doris Humphrey dansant *Two Ecstatic Themes*, une profonde tranquillité se lit depuis son visage et son cou⁵⁵. Une séquence du film subsume à lui seul l'opération de ravissement induit depuis son visage. Cette séquence fait d'ailleurs figure d'exception dans le film puisqu'un de ses partis pris consiste à limiter les plans rapprochés et que c'est le seul moment où l'on observe un « plan poitrine », laissant ainsi le loisir au spectateur d'observer de près ce qui se joue dans cette danse du visage de Doris Humphrey. Illuminant et illuminé, au centre, il concentre l'attention du spectateur. Là encore, son regard s'accorde avec l'exploration de la périphérie. Sans lieu précis, sans objet visé, il est ailleurs, se confondant avec la vision elle-même, se faisant tout entier vision dont l'objet, inexorablement, échappe, et d'une certaine façon, demeure hors propos. Une séquence du film, la seule où l'on voit Humphrey prise en plan poitrine, illustre

⁵⁴ D'un point de vue anatomique, alors que la marche de Doris Humphrey s'initie au niveau du psoas, laissant ainsi cette liberté à sa cage thoracique, celle des autres s'initie au niveau de l'iliaque.

⁵⁵ A ce propos, voir Van Dyk, Katharina, « D'une figure d'extase. Etude d'une photographie de Doris Humphrey dans le solo *Two Ecstatic Themes* (1931) », in *Funambule*, revue du département danse de Paris 8, n°10, décembre 2010.

et subsume cela. Succédant à l'acmé d'un geste d'ouverture au ciel, Humphrey bascule en arrière dans un mouvement spiralé, ravissant le spectateur au cœur de son propre ravissement, dans le partage d'un ravir commun. Elle se laisse emporter par son propre mouvement, s'abîmant dans l'espace arrière, le spectateur se faisant comme aspirer par le blanc immaculé de ses yeux, les pupilles de Doris Humphrey étant elles aussi concernées par ce renversement général. Transport dans un ailleurs dont elle détiendrait seule les clefs, la danseuse est tel le chamane qui laisse son spectateur dans l'inaccessibilité du monde qu'il ouvre. De manière radicale, on assiste à un *ravir à l'œuvre*, à l'exploration comme telle de cet entre-deux mondes, nous laissant dans l'attente d'un événement sans cesse reporté, le basculement définitif n'advenant jamais.

B. Composition dynamique et exploration d'un fond.

Le ravissement induit par Doris Humphrey dansant ne pourrait advenir pleinement sans la composition chorégraphique qui l'encadre ni sans les quatre danseuses par contraste avec lesquelles sa danse se définit. Plus précisément, c'est *le contrepoint visuel et kinesthésique* avec les autres danseuses qui confère au ravir humphreyien sa portée spécifique. Pour comprendre comment ce contrepoint fonctionne, un parallèle fécond peut être opéré entre l'organisation dynamique de ce quintet et la composition du tableau de *Sainte Cécile* peint par Raphaël en 1516⁵⁶.

Si l'on entend par *figure* la surface offerte au regard, l'apparaissant s'offrant dans le processus d'apparition, et par *fond* l'ouverture comme telle, on peut dire que comme les quatre personnages qui entourent Sainte Cécile dans le tableau de Raphaël, les quatre danseuses du film d'*Air for the G String* ont pour fonction d'être des figures contrastant avec le fond ouvert par la corporéité dansante de Doris Humphrey. Cette dernière, comme Sainte Cécile, est celle par qui le fond advient, par contraste avec les figures qui simultanément encadrent et rendent possible cette advenue. Comme Sainte Cécile, la corporéité de Doris Humphrey est toute poreuse, en ouverture à ce qui se présente à elle, fondamentalement excentrée, ce qui n'est pas le cas chez les autres danseuses, beaucoup plus en retenue, dans des attitudes plus concentriques, fermées sur elles-mêmes. Par quoi la spatialité propre à Doris Humphrey et à Sainte Cécile ne se limite pas à une surface mais ouvre un champ inédit et inattendu, aspirant le regard du spectateur ravi au plus profond de sa chair par le spectacle. De même que Sainte-Cécile et Doris Humphrey, ou du moins quelque chose d'indéterminé d'elles, semblent s'enfuir dans le fond, être aspiré par lui, de même, le spectateur est pris dans cette fuite, dans le processus même de l'aspiration du fond. En outre, comme Sainte Cécile, Doris Humphrey offre simultanément à éprouver un corps en chute, parce que dénué de tension, et en ascension, traversée qu'elle est d'une spirale ininterrompue. Ainsi transporte-t-elle le spectateur dans cette ascension vers un ailleurs indéterminé. L'ouverture sur l'infini est accentuée par l'attitude périphérique de son regard, supportée par celle de son corps tout entier : comme Sainte Cécile, Doris Humphrey montre sa disposition à recevoir la vision qu'elle s'est elle-même créée, et qui, par les ressorts de la fabrique artistique, englobe le spectateur, lui-même prêt à se prendre en elle. Dans l'ouverture totale au dehors, se donne, symétriquement, un recevoir totale, une invitation adressée au spectateur à venir se fondre dans la vision et la profondeur de sa chair.

Si on entend par fond cette fois l'ombre ou la nuit du mouvement, autrement dit, ce qui se prépare en amont du mouvement dans le « pré-mouvement », le fond tonique depuis lequel il se déploie, on remarque que Doris Humphrey, contrairement aux autres danseuses, fait kinesthésiquement participer le spectateur à la genèse de son pré-mouvement. En tant que

⁵⁶ Raphaël, *Sainte Cécile*, 1516, huile sur toile, pinacothèque nationale de Bologne.

spectateur, je suis mu par elle, en tant qu'elle me touche dans mon inconscient tonique, qu'elle m'é-meut sans que je ne sache ni pourquoi ni comment, sans même que cette question ne se pose d'emblée, pris que je suis dans l'opération même de son ravissement tonique. Ainsi, tandis que les autres danseuses font figures, suivent le cheminement de la chorégraphie sans rendre immédiatement disponible à l'autre les ressorts de leur organisation tonico-gravitaire, Doris Humphrey se confond avec son propre fond dans le redoublement de sa manifestation. C'est là que les deux sens du fond se rejoignent : Doris Humphrey ouvre un fond qui aspire le regard du spectateur, qui le ravie et le fait imperceptiblement vaciller dans ses instances gravitaires. Vacillant de par l'expérience de ce fond, le spectateur expérimente, immanquablement, le risque de sa propre disparition. Ce fond rendu manifeste par Humphrey dansant, nous l'avons dit, n'apparaît avec autant d'intensité que parce que l'entoure ce travail méticuleux sur la figure pris en charge par les danseuses se déplaçant avec elle. Mais si les autres danseuses ont pour fonction d'être ce contour ou ce contraste pour Humphrey, elles n'en sont pas pour autant son moteur. Car comme on l'a dit plus haut, la protagoniste de la *modern dance* conserve bien la maîtrise de ses différents centres moteurs, de même qu'elle ne ravie pas la motricité de ses partenaires, contrairement au phénomène que l'on observe par exemple dans *Paracelse*, où Harald Kreuzberg prend possession des corps des clients de la taverne, entrés en transe, en se muant en moteur commun⁵⁷.

Outre l'exploration de la périphérie étudiée plus haut, qu'est-ce qui fait que Doris Humphrey ne fait jamais figure ? Si on devait maintenir l'idée d'une figure dans le cas d'Humphrey, on dirait qu'elle évite de se confondre avec la figure parce qu'elle pense la figure, sur un plan moteur, non pas comme ce qu'elle est mais comme ce qui la précède. Une figure donc, dans laquelle elle se coulerait et évoluerait. Une figure en un autre sens que l'arrêt sur image, figure sans contour, ouverte, présence spatiale sans autre réalité que sa manifestation depuis la corporéité dansante. Projetant la figure au-delà d'elle-même, elle se laisse ainsi toucher et traverser en toute confiance par l'espace. Cette spatialité toute d'air et de chair se révèle ainsi aux antipodes des « forces invisibles » menaçantes qui peuplent l'espace wigmanien⁵⁸. Ce n'est qu'à cette condition d'une figure déjà là, dénuée de limites, que le ravir se donne chez Humphrey comme jamais accompli, comme ravir vivant et en devenir, comme agitation perpétuelle de son propre fond se partageant kinesthésiquement avec le spectateur.

Procession rituelle aux accents Antiques et Renaissants, cortège incertain de prêtresses se confondant avec les figures divines qu'elles semblent célébrer – anges, Christ, madone –, l'interprétation d'*Air for the G String* de 1934 n'impose ni son lieu, ni son époque, ni même la nature du signifié de ses personnages. Car ce qui importe avant tout ici, c'est la *danse* elle-même, et surtout le *ravissement* qu'elle produit. La lente et claire avancée du chœur entraîne comme hypnotiquement le spectateur dans un espace aérien, ouvert et rassurant. Les costumes plantent une danse en flux continu tandis que la répétition du geste d'orant manifeste un *offrir* qui est simultanément *ouvrir*. Relevant d'un régime esthétique, ce rituel n'a de sens que dans la mesure où il convoque poétiquement les ressorts nécessaires à la production d'une expérience intensifiée. Bouger comme des anges, visée revendiquée par Humphrey elle-même, en passe par un travail de levée des résistances internes permettant au geste de se continuer à l'infini mais aussi par un ancrage suffisant dans le sol et dans l'espace environnant. Seuls ces deux chemins permettent d'accéder à cette qualité aérienne et immatérielle d'un espace sans dedans ni dehors, mais tout entier dehors, traversée sans

⁵⁷ *Paracelse*, film de Georg Wilhelm Pabst, 1943, 1'45'00.

⁵⁸ A ce propos, voir Launay, Isabelle, « Formes de l'oubli... », *op. cit.*

entrave. Dans cette perspective, la musique de Bach participe de ce soutien spatial nécessaire et loin de se réduire à un accompagnement, elle est bien dans cette pièce à l'origine de la danse. Ce n'est pas par un *placage* ni même par un *accord* de la construction chorégraphique sur la construction musicale que se forme le lien, mais bien plutôt par *l'accordage* chorale, que le flot musical vient aider et amplifier. Mais aussi, le choix d'un travail de dense dilatation du principe rythmique du « *fall and recovery* », pris dans des figures de volutes, de courbes et de spirales traversant les corporéités, génère un effet de *prégnance* là même où, pourtant, la lenteur domine. L'intensité procède ainsi paradoxalement par *retenue*, par condensation rythmique qui produit un ravissement sans rapt brutal, sans ruptures ni arrachements, générant néanmoins le *bouleversement* esthétique propre à cette expérience. En est également largement à l'origine l'interprétation radicale de Doris Humphrey, dont la diminution maximale des tensions dans le corps combinée à l'ouverture confiante au dehors provoque un plaisir paradoxal, *plaisir sans entrave*, pourtant opposé aux excès tensionnels propres à la jouissance. Cet état de *béatitude* singulière, Humphrey parvient à l'atteindre et à le communiquer grâce un travail corporel approfondi : le vertige de ce *tomber vers le haut* qu'elle donne à éprouver, elle y accède par la projection fine et précise de son plexus, combiné à un ancrage assuré au sol qui lui permet de laisser sa tête se faire comme ravir par le Ciel. A cela faut-il ajouter le jeu et l'espace de libre modulation qu'elle instaure entre ses trois centres moteurs – bassin, cage, tête – laissant de l'espace pour l'altérité et par là même pour le spectateur qui se projette en elle. Son visage et son regard prolongent cet effet. A l'instar de l'espace périphérique qu'elle explore, son regard se fonde dans l'ailleurs, sans objet ni visée précise. Mais son interprétation perdrait beaucoup de sa puissance si elle était privée de celle de ses quatre compagnes, qui fonctionne par *contrepoint* efficace. Figures entourant Humphrey, elles rendent possible le *fond* ouvert par la corporéité de la danseuse centrale, où le spectateur peut aisément se laisser aspirer. Offrant en partage son « pré-mouvement », elle ravie le spectateur en le faisant imperceptiblement vaciller dans ses instances gravitaires, qui dès lors expérimente le risque vertigineux de sa propre disparition.

A l'heure de la modernité chorégraphique où l'obsession est à l'extase sous ses formes les plus variées, cette pièce en dévoile sans doute la plus sereine et tranquille expression. Pourtant, nous l'avons montré, le ravir qu'elle induit n'en est pas moins puissant et bouleversant. Pour autant, est-il subi ? Si nous avons d'emblée écarté cette question, c'est en raison de son inanité : tout ravir implique un consentement préalable, et le support filmique ne fait qu'augmenter cette liberté du spectateur, en posture d'éteindre l'écran à tout moment. Mais surtout, ce qui prime ici, c'est l'expérience proposée : tranquillité et ouverture spatiale, dans un partage choral désindividué, proprement *improductive*, aux antipodes de tout consumérisme et de toute agitation qui marque l'année 1929 aux Etats-Unis. Ravir et se laisser ravir, en cela, ce n'est aucunement fuir le réel, c'est y résister, en manifestant des états de corps à rebours de l'agitation des grandes villes. Mais enfin, en quoi cela nous concernerait encore ? En quoi cette archive ne serait pas simplement un document d'époque pour historiens antiquaires ? Précisément parce qu'elle manifeste encore et peut-être même davantage au cœur de notre propre présent, toute la portée d'un « geste manquant ».