



HAL
open science

Le danseur. Aspects de la pulsion dansante

Daniella Anguelli

► **To cite this version:**

Daniella Anguelli. Le danseur. Aspects de la pulsion dansante. Oxymoron, 2012, Art, Science et Psychanalyse, 4. hal-03651165

HAL Id: hal-03651165

<https://hal.science/hal-03651165v1>

Submitted on 25 Apr 2022

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.

Le danseur

Aspects de la pulsion dansante

Daniella Anguelli

Psychologue Clinicienne, Docteur en Psychologie

daniella.anguelli@gmail.com

Dans cet article, nous examinerons la fonction du danseur en tant que représentant d'un désir du sujet de rejoindre de diverses manières une multitude d'époques archaïques de son histoire inconsciente, tout en se faisant en même temps le représentant d'un autre désir, le désir des spectateurs d'être habités, ne serait-ce que fugitivement, par un sentiment de dépassement de leurs possibilités en tant qu'êtres et participants du rite dansant. Nous rechercherons les figures symboliques de l'acte dansant dans l'Antiquité grecque, dans la recherche analytique, la philosophie et chez les danseurs eux-mêmes.

danseur, pulsion dansante, sublimation, Dionysos, immatériel.

Nous aborderons ici la question de l'homme-danseur, ce sujet qui a besoin de l'acte du danser, le recherche systématiquement, en devient acteur et, par conséquent, porteur de toute une dimension du vivre qui renvoie, non seulement à un vécu personnel – d'une importance capitale pour le danseur – mais aussi à une nouvelle réalité, partagée avec les spectateurs, les autres danseurs et tous ceux que son art « enchante ».

Autant de danses que de communautés de mortels anciens, plus anciens qu'Homère, dansés par les Terpsichore éthérées des temps, danses salvatrices comme celles des Kourites qui sauvèrent Zeus de la folie de son père Kronos grâce à leur danse bruyante, pyrrhiques guerrières par lesquelles Athéna célébra sa victoire contre les Titans, humbles danses religieuses de caractère apollonien, danses extatiques consacrées à Dionysos, danses des Bacchantes qui dévoraient les hommes et les animaux dans les montagnes – si nous cherchions à toutes une logique, nous perdriions totalement l'essence du mystère. Danses imprégnées d'intensité et de démente, outils précieux dans les mains des poètes d'une autre époque qui jetaient leurs protagonistes dans des manies outré, non pas qu'ils aient été intéressés par les symptômes de la maladie psychique, mais parce qu'ils « en avaient un besoin indispensable pour abolir la raison et libérer l'homme intérieur ¹ ».

Loin de la scène du théâtre, Platon disait que les mouvements les plus propices à la thérapie du corps étaient ceux exécutés « dans et par le corps même ». Son Socrate trouvait dans la danse l'excellence du mouvement et l'apparentait au mouvement intellectuel et universel (Timée, 89b).

La danse, cependant, est beaucoup plus qu'une thérapie des corps. Création qui touche le Réel, elle provoque des changements dans les équilibres psychiques. Paraphrasant Freud dans ses Cinq psychanalyses, nous dirions que le danseur, par son acte, rebâtit l'univers, de façon à pouvoir y vivre de nouveau. En fait, ce que le créateur rechercherait inconsciemment serait de maintenir un équilibre qui permette

¹Solomos Alexis, Qu'en est-il de Dionysos? Athènes, Difros, 1993, p. 127.

de vivre². Toutefois, la danse, comme tout ce qui est spectacle, est une création fugitive, peut-être plus intense que les autres, du fait qu'elle passe essentiellement par le corps et exige donc la mise en acte d'une énorme compulsion de répétition. Hormis le retour du refoulé que représenterait une telle répétition, la danse vise en même temps l'« au-delà » des plaisirs et des déplaisirs liés aux origines de l'existence. Le danseur, tant pour son public que pour lui-même, aspire à réaliser un espoir secret : découvrir, dans l'espace-temps, un passage vers de nouvelles formes, se lancer dans le tourbillon d'autres vitesses intérieures et réussir à se fondre avec la musique ou le son qui l'accompagne, de manière si inédite que le spectacle et le vécu nous entraînent vers des temps inconnus, des temps nouveaux. S'il parvient à nous transporter dans cette nouvelle dimension par sa danse, il se convainc lui-même de l'existence de cette dimension. Parce que, lorsque plus de deux sujets croient en quelque chose, leur foi apporte du nouveau au monde, c'est une foi créatrice.

Le danseur pourrait, dès lors, être notre délégué dans le futur de l'existence. Nous, le commun des mortels, ne connaissons quasiment rien de ce futur, si bien que nous devons nous contenter de le construire avec des matériaux du passé, des frustrations, des peurs, des déceptions et des joies puérides et dépassées. Si le danseur, au moyen de ses matériaux charnels, réussit à incarner quelque chose qui dépasse nos possibilités, cela signifie que, peut-être, nous le pouvons nous aussi. Que pouvons-nous ? Vaincre la mort du corps ? En aucun cas. Nous pouvons penser le corps dans une autre perspective: celui de l'inconnu, de la surprise, du rêve, enchantés que nous sommes par un mouvement hors nature, qui promet des dépassements et distille de l'espoir, cette Néréide si étrangère à la raison...

C'est en ce point que surgit devant nous l'Étranger nomade de notre histoire archaïque, le dieu Dionysos. En gestation, d'abord dans le corps de sa mère Sémélé, ensuite, dans le corps de son père Zeus, il lui est facile de changer d'identité, de susciter des cultes, d'entraîner le sens commun dans l'ivresse, puis de disparaître. Dionysos, dieu doublement né, refuse d'être « quelqu'un » comme les autres. Il veut être le tout, c'est-à-dire rien...

Dionysos et les autres

Dionysos est sans doute la divinité à laquelle nous pourrions le mieux identifier le danseur et sa fonction dans la communauté humaine. Par cette identification, le danseur hérite simultanément de ce qu'il y a de plus impalpable et de plus fugitif dans cette inépuisable source grecque de récits mythiques. Dieu marginal, nomade, vagabond, « être que nous rencontrons partout et qui n'a de maison nulle part³ », voyageur, étrange étranger, il est aussi l'Autre, l'Autre mythologique, le curieux, l'énigmatique, le transgresseur. Être « épidémique », il se déploie comme la vague. Alors que sa relation avec les mortels est des plus personnelles, étant donné qu'il enchante, dans la chair, jusqu'aux moindres foyers de l'âme, elle est aussi une relation inaccessible, une relation avec l'inconcevable. Le danseur, comme Dionysos, est à la fois présent et absent. Toutefois, il parvient à donner une forme et

²Oury Jean, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989, p. 173.

³Detienne Marcel, *Dionysos à ciel ouvert*, 1986, trad. gr., Athènes, Alexandria, 1993.

un mouvement à l'absence. Ainsi, sans le vouloir, il se fait le thérapeute de la frustration, le maître de l'acte de symboliser sans paroles.

Dionysos, dit Jean-Pierre Vernant, est le Dieu voyageur qui veut imposer sa place dans la cité, de sorte que les marginaux, les nomades, les étrangers, les transgresseurs trouvent eux aussi leur place au cœur de la cité. Sans eux, la communauté perd ce qu'il y a d'humain en elle : « On croirait que, lorsqu'un groupe d'hommes refuse de reconnaître l'autre, de lui laisser de la place, ce groupe se transforme, il acquiert des caractéristiques monstrueuses⁴ ».

Est-elle facile, cette reconnaissance de l'autre ? « Le serviteur dithyrambique de Dionysos ne peut être compris que par son semblable⁵ », affirme le plus grand fidèle de l'expérience bacchique. Le danseur facilite le glissement de l'image du Moi sur les personnes des autres, étant donné qu'il cherche à partager et à transmettre l'émotion dionysiaque apte, disait Nietzsche, de communiquer à la multitude le don de percevoir qu'elle est environnée d'un monde d'esprits avec lequel elle s'identifie totalement. Il s'agit du phénomène dramatique originel qui consiste à assister à sa propre métamorphose et à agir, dès lors, comme si l'on était effectivement entré dans un autre corps, dans un autre personnage.

Toutefois, ce n'est pas là une expérience circonscrite dans les limites étroites de l'individualité. Ce phénomène naît, affirme le philosophe, de manière épidémique : une foule entière se sent participer à cette métamorphose. La communion des danseurs de dithyrambe est une autre forme de communion qui, à travers le culte et l'illusion qu'elle transmet à ses membres, les éloigne de ce que, auparavant, ils représentaient en tant qu'individus. « Le chœur dithyrambique est un chœur d'êtres métamorphosés, qui ont tout oublié de leur passé civique et de leur position sociale, et qui, se mettant à vivre en dehors de toute structure sociale, deviennent les serviteurs intemporels de leur dieu⁶ ».

Il semblerait que la divinité soit signal, champ magnétique, lumière et énergie qui enivre une foule d'hommes et les réincarne littéralement en des êtres venus d'un lieu inconnu et énigmatique, qui n'est pas leur terre natale, mais qui les fait palpiter comme s'ils venaient de naître. Les enfants qu'ils deviennent n'ont pas besoin de savoir qui ils sont, parce que, simplement, ils vivent l'instant cristallin de l'Être.

La version nietzschéenne de l'acte dansant ressemble à un fantôme heureux. Cependant, elle est infiniment vraie pour ceux qui, en dansant, soignent tant de choses en eux.

Pour Daniel Sibony, le corps dansant a la fonction de rappeler aux membres du corps social qu'ils sont habités de désir. Et comme ce désir est « en panne » et renvoie toujours à des impasses, le danseur devient cet envoyé qui est chargé de délivrer un message d'espoir ou de détresse, mais qui conjure le narcissisme du groupe, sa solitude hébétée⁷.

Il est facile au danseur d'influer sur le narcissisme des autres. Peut-être parce que, tout au long de sa vie, il danse et se bat avec le sien...

⁴Vernant Jean-Pierre, *L'Univers, les Dieux, les Hommes*, 1999, trad. gr., Athènes, Patakis, 2002, p. 172.

⁵Nietzsche Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. gr., Athènes, Kaktos, 1995.

⁶Nietzsche Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. gr., Athènes, Kaktos, 1995, p. 100.

⁷Sibony Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995, p. 98.

Le danseur et son corps

La danse est une œuvre d'art dont le matériau est le corps du danseur qui incarne une sublimation en trois temps : celle du chorégraphe, celle du spectateur et la sienne propre, la plus laborieuse. Pour Freud, la sublimation exprime la plasticité de la pulsion⁸. Le danseur est mu par une force intérieure qui irradie sa propre matière corporelle de formes d'énergie capables, non seulement de représenter la pulsion en ses mille mouvements, mais aussi de mettre en question l'impossible incarné par le corps et ses limites, et de donner forme à l'irreprésentable de l'âme.

Si l'œuvre d'art est constituée d'images et de formes signifiantes, gravées dans le sujet selon le modèle de l'image inconsciente du corps ou du moi narcissique, l'art de la danse semble représenter les images et formes du chorégraphe par l'intermédiaire du corps du danseur. Le moi narcissique du danseur paraît tout d'abord se centrer sur un outil corporel idéal qui, en tant que forme et possibilité, est en mesure d'exécuter de quelque manière que ce soit l'idéal du chorégraphe, sans que le danseur soit limité par sa propre matière corporelle ni la forme de cette dernière. Le danseur veut être à même de présenter, si possible, toutes les images existantes du corps des êtres de cette Terre. Son idéal n'est pas contenu dans les limites d'un cadre imaginaire immobile, mais bondit dans les eaux d'un flux pulsionnel toujours en mouvement, qu'il espère parvenir à incarner sans obstacle. D'ailleurs, la pratique quotidienne de l'art de certains danseurs exceptionnels nous permet de lire en eux le désir inconscient de triompher laborieusement du corps des sensations, des jouissances, des souffrances et des frustrations. Comme s'ils souhaitaient avoir un corps dont les sensations et les sentiments seraient circonscrits dans un certain périmètre, un corps que montrerait la forme du mouvement, mais qui serait aussi aérien – tel est, de toute apparence, leur idéal : un corps immatériel !

Toutefois, cette aspiration à l'immatérialité ne va pas sans règles rigoureuses. Le corps dansant, nous dit Daniel Sibony, est en proie à l'absence de limites autant qu'à leur présence. Chaque fois il réinvente ses codes et déplace ses limites pour trouver ce fil qui leur permet de voler. « ... Des corps cherchant l'espace où exister, où émerger de leur ordre ou de leur chaos ; des corps cherchant leur place à travers leurs déplacements⁹ ».

Une omnipotence auto-engendrée

Il ne fait aucun doute que le danseur est le disciple de Perséphone. Nous attendons qu'il traverse l'Achéron, qu'il descende à notre place dans l'Hadès archaïque inconscient, qu'il fléchisse les forces chtoniennes et nous revienne indemne. Cependant, à quel espace archaïque nous référons-nous ?

Le danseur, par son mouvement, tend à se transporter entièrement en ce temps que Piera Aulagnier nomme « pré-temps », temps commun à tous, instant originaire inaccessible au savoir, espace d'activité représentative, temps se situant au-delà de l'inconscient, hors du fantasme et du refoulement, ignorant les représentations de mots et s'exprimant en pictogrammes dont l'unique matière est l'image de la chose

⁸Freud Sigmund, « La morale sexuelle civilisée » in *La vie sexuelle*, 1908, trad. fr., Paris, PUF, 1969, p. 98.

⁹Sibony Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995, p. 97.

corporelle¹⁰. L'axiome et la logique du « pré-temps » (temps de l'originaire) est, affirme Aulagnier, l'auto-engendrement et le refus de toute distinction. L'Autre en est encore absent. En ce lieu, ce n'est pas l'autre qui est cause du déplaisir et du plaisir du sujet, c'est l'âme du danseur. Et tout ce qui parvient à sa compréhension s'y transforme en fonction de cette curieuse logique originaire.

Le danseur jouerait-il donc avec cette omnipotence que lui attribue la tendance de l'originaire à auto-engendrer le plaisir et le déplaisir de l'âme, tout en étant lui-même soumis au pouvoir de cette âme dont il exécute les ordres ? La danse serait la tentative de représenter l'auto-engendrement, la renaissance de la mémoire charnelle remontant à l'époque où le jeune sujet croyait à tort que c'était lui qui engendrait tout.

S'il en est ainsi, qu'est-ce qui incite le danseur à retourner à l'omnipotence de l'époque de l'auto-engendrement ? Pour l'âme, nous dit Aulagnier, le corps représente un « ailleurs » soumis à un pouvoir sur lequel l'âme n'a aucune influence. Il obéit aux lois hétérogènes de l'âme, qui imposent leur exigence de satisfaction réelle. Aussi peut-il devenir l'objet d'un désir de destruction. Le danseur, au lieu de cette destruction qui équivaldrait à un processus psychotique, choisit de mettre à l'épreuve l'ensemble des zones sensorielles, de consommer jusqu'à la dernière goutte l'énergie qui le parcourt, afin d'épuiser les sources ineffables du déplaisir que provoquent en lui l'altérité du corps et de l'âme, l'absence de quelque canal de communication de même nature entre les deux et, enfin, l'absence de contrôle sur cette machine biologique qui, avant de lui donner satisfaction, lui avait donné le sentiment d'être étranger à lui-même.

Néanmoins, ce n'est pas tout. En effet, le but du danseur n'est pas d'épuiser ses sources. Ceci n'est qu'une étape de son œuvre.

Que cherche-t-il donc à représenter lorsque, dansant, il produit des séquences d'images du corps mouvantes qui dépassent de loin les possibilités naturelles du corps humain ? Entre autres, il représente la dynamique d'une influence permanente, d'une maîtrise anormale de ce qui est chair, c'est-à-dire de ce qui n'est pas âme et lui échappe. Au même moment, la danse recherche les traumatismes cachés dans le corps et dans l'espace pour leur ouvrir un passage possible. Parallèlement – et ceci est un oxymoron – il s'efforce de vaincre la non-délimitation de soi qu'auparavant il recherchait, en retournant vers les temps archaïques d'avant la construction de son narcissisme. Et il danse pour se reconstruire.

Parvient-il en fin de compte à dompter le déplaisir du non psychique qu'est son corps ? Et pourquoi cette torture ininterrompue, un châtiment dirait-on, infligé à ce qui témoigne de sa propre vitalité ? Le châtiment ne tarde pas à devenir jouissance masochiste, témoignage du triomphe de l'idéal du moi de l'artiste sur l'existence. Il semblerait même que, plus le danseur s'inflige de souffrance, plus il a le sentiment d'annihiler l'impression d'« étranger » rétif et l'aliénation à laquelle le condamne le corps. Son bourreau biologique ne tarde pas à se faire l'objet d'un amour narcissique, prometteur de la répétition d'une jouissance dont il devient l'impétueuse incarnation vivante. Avec le temps, vivant avec ce corps, il apprend à transposer ses aspirations vers des lieux sans chair, immatériels. C'est le moment où nous réclamons le danseur à grands cris.

¹⁰Aulagnier Piera, *La violence de l'interprétation*, 1975, trad. gr., Athènes, Estia, 2001.

L'immatériel

On pourrait finalement oser penser que le danseur devient le représentant de l'effort de l'âme de rencontrer l'irreprésentable. Cet irreprésentable serait l'objet d'une fonction non contenue dans les limites du corporel, c'est la raison pour laquelle il n'y trouve pas les matériaux de l'incarnation de l'âme. Au contraire, il trouve son origine dans cet «ailleurs» immatériel dont le corps porte probablement l'empreinte – ce qui, par conséquent, l'amène à danser– en n'en reflétant au fond qu'une stimulation dramatique inidentifiable.

Dramatique parce que, dès que le processus est accompli, le sujet comprend clairement qu'il est toujours soumis à la frustration de sa non-rencontre avec l'immatériel. Toutefois, les mouvements de la danse le comblent de la certitude qu'il est sur le bon chemin, ainsi pris par cette pulsion de l'Esprit¹¹, cette poussée à annuler tout ce qui est déjà su, déjà acquis, pour donner sa chance au surgissement vivant de l'inédit. Cette restauration, dirions-nous, illusoire de la certitude et de l'espoir de rencontrer l'« autre dimension » est autant l'œuvre du mouvement que de la musique. Le sujet entre dans une continuité sensorielle qui l'envahit presque totalement, comme en extase, si bien qu'il hésite à la quitter. On comprend dès lors les danseurs qui, malgré la souffrance du corps, ne cessent de travailler. En un sens, il ne peut en aller autrement. La somatisation de la mémoire (ou de l'espoir) de l'immatériel dans le mouvement est ce qu'il y a de plus tangible dans le désir du danseur de se relier avec un temps individuel anonyme qui est totalement indéfini, mais exerce sur lui un attrait irrésistible, parce que, aux côtés de la vie et de l'infinie liberté promise, il rappelle la mort sous la forme, soit d'un néant antérieur, soit d'une disparition psychique prochaine. C'est alors que surgit l'extase.

L'extase pourrait être l'antidote du savoir supposé. Le savoir, dit Georgios Chimonas, a pour caractéristiques d'être en suspens, croisé, asymétrique, déséquilibré. « L'art, en dramatisant le savoir, lui offre l'asile de l'émotion. En remplissant de ses propres matériaux les failles de l'entendement, l'art perfectionne arbitrairement, sournoisement, l'imperfection donnée du savoir, détourne les obstacles avec arrogance¹² ». Le danseur, humble ouvrier de son art, sait bien en son for intérieur combien il est arrogant...

Cependant, l'envol vers l'appel inconnu qu'il vit présuppose la clôture des liens avec le passé. La danse, dit Alain Didier Weil, est le mouvement d'extase qui emporte le sujet sur la scène de l'ex-sistence. Pour que se produise cet emportement sidérant, il faut que quelque chose de fondamental disparaisse : « Le champ de la demande d'amour qui poussait jusque-là le sujet à être, par rapport à l'Autre, un demandant, un mendiant ne cessant d'être en quête d'une preuve de son existence¹³ ». C'est la condition primordiale qui permettra à la musique, au moment où elle retentira, d'accomplir son miracle : le « je », alors qu'il ne sait pas ce qu'il entend, croit en ce qu'il entend. Croyance qui mène le danseur à un assentiment

¹¹Didier-Weil Alain. *Invocations-Dionysos, Moïse, saint Paul et Freud*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 63.

¹²Chimonas Giorgos, Introduction aux *Bacchantes* d'Euripide, Athènes, Kastaniotis, 2000, p. 9.

¹³Didier-Weil Alain, *Invocations-Dionysos, Moïse, saint Paul et Freud*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 15.

devant un point d'appel originaire (le « point bleu »), la cause signifiante inconnue de son existence, extérieure par rapport à son univers assujetti à l'Autre.

Il se peut cependant que cet appel ne soit pas seulement cause de l'existence, mais aussi promesse d'un changement de l'existence, de sa transsubstantiation. Appel vers un devenir qui n'a pas encore été accompli.

Le clown de Dieu

Les questions qui s'imposent à nous à la vue du danseur dansant sont innombrables. Au cours de son exercice laborieux, il se transforme souvent en une forme archétypale qui renvoie, non plus au passé, mais à un « ailleurs » hors-nature. Le danseur est un être méta-physique qui, en dansant, se métamorphose en quelque chose de méta-physique, même quand il n'accomplit pas de prouesse technique. C'est justement la raison pour laquelle la plupart d'entre nous l'admirons. Nous l'envions pour le passage magique auquel il a accès par sa danse, serait-il un petit enfant de quatre ans bondissant frénétiquement à l'appel des sons d'une musique improvisée. Toutefois, chaque danseur n'est pas une force impersonnelle. Il est le sujet d'une histoire particulière, en plus de sa relation personnelle avec l'« autre » dimension, à laquelle nous attendons qu'il nous conduise pour nous libérer des contraintes de notre nature et de nos désirs. Une dimension hors castration ? Pour lui, bien au contraire. Acrobate de la nature matérielle, il se soumet à tant de contraintes et de labeur jusqu'à parvenir à incarner l'impossible – qui, de plus, est fugitif – qu'il serait injuste d'essayer d'emprisonner le résultat mystérieux de son art dans des interprétations limitées, sorties de la bouche d'amateurs, la nôtre. Il se peut que ses motivations inconscientes, ces forces de sa nature et de son histoire qui le poussent à être danseur, soient discernables et formulables par un analyste expérimenté des profondeurs, cependant le résultat de son acte dansant ne peut se résumer en une suite de mots, ce qui ne serait que la description d'une vision et d'une logique extérieures et alors transgressives, comme celle de Penthée Euripidien. Sa danse n'est pas qu'un spectacle, c'est un spectre qui s'ouvre vers un autre temps vécu, à savoir vers une autre composition de la réalité, élargie et recomposée en nouvelles perspectives que rien ne semble entraver – telle est la première illusion qui le conduit souvent au miracle, c'est-à-dire à la thérapie d'une souffrance psychique insurmontable, quand ce n'est l'illusion qui la déclenche.

Voici ce que disait le danseur d'un autre siècle, Vaslav Nijinsky : « Je hais les frontières... Pour moi, la Terre n'est qu'un pays. C'est la tête sur lequel Dieu ouvre le feu. Tant que ma tête contiendra du feu, je vivrai. Les battements de mon poulx ressemblent à des séismes auxquels notre planète se soumet pour ne pas geler, elle et la vie...¹⁴ ». Les mots d'un schizophrène ? D'un illuminé ? Ou d'un « clown de Dieu » ? Tout simplement les mots d'un danseur.

¹⁴Nijinsky Vaslav, *Journal de Nijinski*, Athènes, Nepheli, 1981, p. 82.