



Dictionnaire des théâtres du monde

Danse et théâtre

Classés l'un et l'autre par Kant parmi les arts hybrides résultant de la liaison de certains des beaux-arts entre eux, le théâtre et la danse n'en sont pas moins aujourd'hui deux arts institutionnellement et socialement distincts qui sont d'autant plus soucieux de leur autonomie respective que, tout en affirmant leur spécificité, ils ne cessent de s'attirer, de se séduire et de s'absorber l'un l'autre.

Exploitant *a priori* un même matériau sensoriel, le corps humain, c'est-à-dire un corps parlant et plus précisément expressif et énonciateur, ils en héritent nécessairement l'ambivalence constitutive : non seulement forme matérielle visible et énergie pulsionnelle, mais aussi désir d'expression et pouvoir signifiant, notre corps langagier est en effet, semble-t-il, à la fois déchiré par une distorsion permanente et condamné à vouloir l'abolir ou la dissoudre par une quête éperdue et vaine de son unité et de son identité.

Et ce processus paradoxal n'est autre que ce qui rend possible et suscite l'intention de jouer avec l'image et le sens de ce corps offert au regard et à la conscience d'autrui, bref ce qui paraît devoir être appelé la [théâtralité](#).

Une relation gémellaire

Autrement dit, le théâtre et la danse sont semblables à deux rejetons jumeaux issus d'une même matrice esthétique (au sens étymologique du mot) travaillée par une seule et unique visée : celle du spectacle. Et comme dans toute relation gémellaire, ils vivent plus intensément que toute forme artistique simple et homogène le jeu spéculaire indéfini du Même et de l'Autre, de l'identité et de la différence ou plus exactement de l'identité dans et par la différence.

Historiquement et esthétiquement, ce jeu dialectique a connu et connaît plusieurs phases et plusieurs modalités qui bien loin de se succéder chronologiquement et de s'annuler les unes les autres, souvent se juxtaposent et cohabitent étrangement dans une même période. En outre, elles n'offrent aucune symétrie rigoureuse entre elles dans la mesure où l'interférence ou l'influence d'un art sur l'autre peut se situer au moins à deux niveaux distincts du processus de création du spectacle : soit à celui de sa conception ou de son inspiration thématique, soit à celui de ses modalités de réalisation (structure scénographique, codes techniques d'interprétation, objets, costumes, lumière). Ainsi, on comprend que si un ballet peut s'inspirer d'un texte théâtral ou d'une situation dramatique et/ou théâtraliser des séquences motrices, gestuelles, mimiques et vocales, à l'inverse un spectacle de théâtre ne subit l'attrait de la danse qu'au seul niveau du jeu scénique, dans le traitement du corps des interprètes. Il y a donc une totale disparité dans l'évolution de la rencontre de ces deux arts : chaque époque laisse plus ou moins apparaître plusieurs catégories de solutions hétérogènes au problème de la détermination de la spécificité et de l'autonomie de ces deux arts dont le statut ne peut être que polémique ou conflictuel.

Les solutions de coexistence

On en distinguera sept principales correspondant chacune au choix implicite ou explicite d'un type de rapports ou d'un mode de gestion de leur coexistence au sein d'une création spectaculaire : le premier, à la fois chronologiquement et logiquement par la simplicité de la mise en œuvre, c'est celui de l'association ou collaboration extrinsèque, instrumentale, partielle, circonstanciée et temporaire : le meilleur exemple nous est donné par le théâtre et le ballet traditionnels classiques aux XVIIe et XVIIIe siècles, romantiques et naturalistes au XIXe siècle qui intègrent à titre décoratif ou figuratif, dans leurs réalisations respectives, des éléments ou formes caractéristiques de l'art rival : scènes mimées ou parlées pour le ballet ou inversement scènes dansées ou petits ballets de divertissement de cour comme dans *le Bourgeois gentilhomme* de Molière, étant bien entendu que ces danses, pour leur part et dans leur formalité apparente, s'inspirent très souvent d'un thème théâtral, tragique,

comique ou dramatique. Le deuxième n'est que l'extrapolation ou la variante généralisée du premier, à savoir celui de la relation mimétique et univoque qui conduit la danse à opérer une transposition chorégraphique de la totalité d'une œuvre théâtrale en convertissant le texte dit et joué en une série de séquences dansées sur des partitions elles-mêmes créées à cet effet ou au contraire indépendantes, mais choisies pour s'harmoniser au propos du chorégraphe. Par exemple, le *Roméo et Juliette* et la *Mégère apprivoisée* de Cranko ou le *Cyrano de Bergerac* de Roland Petit. Le troisième type de rapport est celui de l'emboîtement ou enveloppement baroque réciproque où, d'une part, l'action théâtrale se fait miroir à elle-même en « se pliant », comme dirait Gilles Deleuze, dans des jeux chorégraphiques qui en orchestrent le non-dit ; et où, d'autre part, et inversement, la danse tente par le recours à des scènes dialoguées ou parlées de renforcer la théâtralité implicite de la thématique de son inspiration et son expressivité plastique ou picturale. Ainsi, pour le premier cas, *Vienna : Bauhaus* de Martha Clark et pour le second, le fameux *May B.*, et ses « citations » beckettiennes, de Maguy Marin. Le quatrième rapport est plus connu quoique ambigu dans sa réalisation : c'est celui de la synthèse idéale ou de la volonté de fusion symbiotique dans une œuvre originale considérée comme manifestation d'« art total ». Cette volonté se retrouve au théâtre chez un [Barrault](#) dont la visée humaniste prétend exploiter toutes les potentialités du « langage du corps » ; en danse, chez une danseuse chorégraphe classique comme Ludmilla Tcherina et, dans un style plus moderne, chez [Béjart](#) dont les ballets théâtralisent, à leur manière, les conflits et les rêves du XXe siècle. Beaucoup plus fondamental et novateur du point de vue esthétique apparaît le cinquième rapport que l'on pourrait qualifier de « dérivation intensive » ou de « radicalisation expressive » dans la mesure où ici l'intentionnalité théâtrale et chorégraphique se conjugue dans et par un travail sur les forces et les intensités sensorielles et émotionnelles d'images mobiles ou fixes de « situations-tableaux » pour en faire jaillir l'expression au sens fort du mot. Tel est le cas parallèle du théâtre de Bob [Wilson](#) avec les marches, les rotations et la gestualité répétitives d'Andy De Groat et de Lucinda Childs et de la « Danse Théâtre » (Tanztheater) de Pina [Bausch](#) et de ses deux « cousines » artistiques, Reinhild Hoffmann et Suzanne Linke, qui par la redondance d'actions également répétitives produisent une dérive de sens.

Deux autres exemples singuliers, quoique bien différents et même aussi par certains côtés opposés, doivent ici être mentionnés : celui, d'une part, de la théâtralité qu'on pourrait qualifier de « seconde » produite par les jeux scéniques des danses collectives et individuelles conçues par Jean-Claude Gallota à partir d'expériences psychologiques quotidiennes (les diverses relations homme/femme, le sentiment communautaire, la solitude, le vieillissement, etc.) et réalisées par la mise en œuvre de petits gestes signifiants, de mimiques, de petits cris, de mots répétés ; celui, d'autre part, de Joseph Nadj qui exploite délibérément une théâtralité plus radicalement poétique en suggérant finement par des figures ou enchaînements étranges et ritualisés, un travail subtil et fluide des bras et des mains, une expression physiognomonique effarée ou extatique et surtout un jeu surréaliste avec les objets et l'espace, l'aura des choses et des êtres.

Comme variante et héritage du rapport précédent, on peut distinguer aussi un sixième, correspondant à une sorte de « branchement sauvage, hétérogène et aléatoire », autrement dit, pour reprendre la terminologie de Deleuze et Guattari, à une relation « rhizomatique » : ici les formes théâtrales et chorégraphiques se greffent, par des impulsions soudaines et imprévisibles, dans une sorte de chaos ou de « désordre contrôlé » d'images, de mouvements et de sens : ainsi dans le « théâtre hystérique » de [Foreman](#) et dans les chorégraphies déconcertantes de Régine Chopinot. Enfin, la danse et le théâtre peuvent s'exclure dans une sorte de rapport de disjonction intentionnelle en fonction de l'image perversifiée qu'ils ont l'un et l'autre, comme on le voit dans le rejet, d'une part, de toute théâtralité et de toute signification dans la chorégraphie abstraite, géométrique aléatoire et combinatoire de Cunningham et, d'autre part, de toute manifestation ou performance spectaculaire dansée ou même mimée dans le théâtre purement textuel de [Vinaver](#).

Autant de solutions qui attestent l'impossibilité aujourd'hui de définir et de problématiser l'un de ces arts sans faire intervenir positivement ou négativement son vis-à-vis et concurrent et qui les condamnent, par conséquent, à repenser leur mode de gestion respectif du rapport de la corporéité et du langage.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Critique de la faculté de juger , Emmanuel Kant ; trad. par A. Philonenko, Paris : J. Vrin, 1989
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37157618z>
- L'Expressivité du corps , recherche sur les fondements de la théâtralité, Michel Bernard,..., Paris : J.-P. Delarge, 1976
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34693760b>
- L'Expressivité du corps , recherches sur les fondements de la théâtralité, Michel Bernard, Paris : la Recherche en danse, 1986
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb350850347>
- Le danseur et la danse , entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, Merce Cunningham ; [traduit de l'anglais par Jacqueline Lesschaeve], Paris : P. Belfond, 1980

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36952734h>

- Pina Bausch , histoires de théâtre dansé, par Raimund Hoghe ; photos de Ulli Weisstrad. de l'allemand par Dominique Petit, Paris : l'Arche, 1987
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34948944b>
- La Danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le Complexe de Cunningham , Biennale nationale de danse du Val-de-Marne... ; [éd. par Lorrina Niclas], [Paris] : A. Colin, 1989
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36148915n>

Rédacteur(s)

M. BERNARD

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : corps Barrault (J.-L.) Wilson (R.) Bausch (P.) Molière Béjart (M.) Cranko Petit (R.) Clark (M.) Marin (M.) Tcherina (L.) Groat (A. de) Childs (L.) Hoffmann (R.) Linke (S.) Bourgeois gentilhomme (le) Roméo et Juliette Mégère apprivoisée (la) Cyrano de Bergerac Vienna : Bauhaus May B Gallotta (J.-C.) Nadj (J.) Foreman (R.) Vinaver (M.) Chopinot (R.) Cunningham (M.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-danse-et-theatre>