

RÉSUMÉ DU PROJET

« La danse de caractère ou ces personnages qui dansent », par Nadejda L. Louijine
[recherche appliquée]

Définir la danse de caractère tient du défi. S'agit-il des danses folkloriques russes, de danses de Provence ou du Pays basque, d'un corpus de danses d'assauts ou bien de danses traditionnelles portées à la scène ? Les temps ont brouillé les mémoires, déformé les compréhensions.

Cet ouvrage n'est pas un traité de philosophie, de sociologie, voire de psychologie, ces univers ne sont pas miens. Cependant, j'ai choisi à dessein d'utiliser avec liberté tout autant que respect, certains de ces domaines lorsque ceux-ci me permettaient de recourir à des postes d'observation faisant écho à mon expérience personnelle. Il m'a fallu étudier – c'est une évidence – l'histoire et l'histoire de la danse, relire les anciens, mais aussi, et surtout, démêler des pensées confuses.

Ce travail résulte d'un parcours unique, tout autant qu'ordinaire, celui d'un chemin d'artiste. Chorégraphe, interprète, enseignante, ces trois facettes de mon métier m'ont offert les échanges qui ont nourri ces méditations.

Aspirant à mettre en relief la danse au travers d'un « lumineux » qui nous fait cruellement défaut, mon terrain d'observations est celui de la danse en général et de la danse de caractère en particulier. La danse de caractère en laquelle il est encore possible de reconnaître le fondement de nos légendes intimes.

La danse de caractère puise en partie aux sources des spectacles de la foire, dont il nous reste quelques précieux écrits¹. Lors des foires Saint-Germain et Saint-Laurent en particulier, se produisaient des personnages « grotesques » jouant ingénieusement de leurs silhouettes. Expressions empruntées aux traditions masquées et à la *commedia dell'arte* entre autres, pantomimes débridées, ces « personnages de caractère » renversent les codes et séduisent par leurs effronteries. Parce qu'ils incarnent une certaine résistance à la norme et à la *doxa*, le public repère en eux une des échappatoires dont il a besoin. On trouve d'ailleurs, tant dans les ballets classiques que dans les ballets de caractère, d'abondantes traces de pantomimes, de jeux de caricatures ou de pastiches des travers de l'humanité. À chaque tempérament sont dévolues une relation spécifique à la musique ainsi qu'une rhétorique particulière du geste. De fait, le public identifie aisément les rôles, adhérant ainsi à une vision dramaturgique qui fait fi de l'authentique et qui, au vrai, substitue le vraisemblable.

Il est clair que la danse de caractère relève, également, d'un fonds commun avec les danses « folkloriques » et « traditionnelles », cependant les buts qui sous-tendent ces formes de danses sont divergents. Les danses exclusivement liées au folklore s'appuient avant tout sur une manifestation identitaire, proclamation d'une appartenance à une

¹ François Parfait, « Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire », de 1722 à 1742, reprint Ulan Press, 1923 [1743].

communauté ou à une ethnie, alors que la danse de caractère ne se préoccupe que de théâtre. Le danseur de caractère est LE danseur « comique » par excellence, celui qui danse la comédie. En faisant référence à la langue de Shakespeare, on se souvient qu'elle désigne précisément le personnage par *character*.

À la suite de cette présentation générale, nous aborderons la danse de caractère selon le plan qui suit :

- I. De la danse première à la danse savante ;
- II. Le personnage qui danse ;
- III. Métamorphose du personnage qui danse ;
- IV. Danseur, personnage, rôle ;
- V. La danse de caractère.

Nous donnons ci-après une brève présentation de ces différentes parties. Il ne s'agit ici que de quelques repères, lesquels seront revus et approfondis.

La danse de caractère n'est évoquée que dans de rares ouvrages, lesquels ne lui sont souvent pas spécifiquement consacrés. D'autre part, nombreux sont ceux qui dédaignent cette forme d'expression de la danse, convaincus qu'elle relève d'une « chosification ».

Que la profondeur de la danse de caractère échappe est cependant très compréhensible. Nous allons en analyser les raisons.

I. De la danse première à la danse savante

a. La danse première

Il semble admis que la danse trouve son origine dans une pratique religieuse ou dévotionnelle, laquelle est chargée d'une valeur de langage où chaque mouvement est le fruit d'un geste motivé par un contenu émotionnel. L'homme premier aurait dansé dans le but d'entrer en communication avec ce qui le dépasse, ses rondes imitant le mouvement des planètes et les broderies des constellations. C'est en sculptant l'espace de ses « forces » qu'il aspirait à entrer en communion avec les énergies de la nature, se les concilier et leur emprunter vigueur tout autant qu'harmonie. En spiritualisant son activité physique, il affirme son appartenance au cosmos et s'inscrit dans un premier champ de traditions et d'usages.

b. Le cheminement vers les danses scéniques

La danse de caractère répond à des codes d'apprentissage et de représentation, elle est danse savante. Pour autant, la danse de caractère porte en elle des sources visibles de danses folkloriques, populaires, traditionnelles, nationales, auxquelles s'ajoutent des réminiscences de danses dévotionnelles. Il convient de souligner que les définitions de danses : « traditionnelles », « folkloriques », « nationales », « populaires », aussi pertinentes et intéressantes soient-elles, ne prennent jamais en compte la danse de caractère. Tout au plus est rappelée parfois l'histoire des « danses de caractères » – au pluriel – danses nées du temps des « spectacles de la foire », puis transmises dans l'armée, à partir de l'Ancien Régime, jusqu'aux environs de la Première Guerre mondiale.

À cet endroit de notre propos, nous donnons, en une seule formule, un aperçu de nos définitions pour certaines formes. Il est bien entendu que ces énoncés seront développés et justifiés.

- Danses traditionnelles : « des danses que l'on associe à des œuvres de musée » ;
- Danses folkloriques : « des danses qui content un passé perdu » ;
- Danses populaires : « des danses au-delà des questions de terroir et de territoire » ;
- Danses nationales : « l'écriture d'une idéologie ».

Aujourd'hui, la danse de caractère est presque exclusivement associée à la danse russe, c'est à partir de ce postulat que nous allons engager notre réflexion. Il est important, dans un premier temps, de donner quelques traductions du russe à propos des sujets qui nous intéressent : *populjarnye tancy*² se traduit par « danses à la mode », alors que *narodnye tancy*³ signifie « danses nationales » et est, pour les Russes, un synonyme de « danses traditionnelles⁴ ». *Xarakternye tancy*⁵ s'emploie pour « danse de théâtre », « danse scénique » ou « danse de caractère » et semble recouvrir le champ des danses savantes. Les mots, sous les reflets d'autres latitudes, prennent des parfums inattendus, ignorés de notre culture.

Les danses traditionnelles, folkloriques, populaires, nationales, mais aussi de caractère ont toutes un lien fort avec l'idée de folklore et relèvent de thèmes qui traversent, à parts égales, les notions de sociétés, traditions, folklores et peuple. Cependant, les philosophies, sous ces expressions, divergent de manière sinon péremptoire, tout du moins repérable.

Aussi, pour nous amener à mieux comprendre ce qui se joue au sein de chacun de ces genres et pour une progression logique, nous reviendrons, à cet endroit de notre propos, sur quelques définitions fondamentales : celles de société, peuple, tradition et folklore.

II. Le personnage qui danse

Nombreux sont les facteurs de cette non-prise en compte du personnage qui danse. Un premier écueil vient du fait qu'avant le xx^e siècle, ne serait-ce que dans les écrits sur le théâtre, il n'existe pas, à proprement parler, d'analyse du personnage et les textes concernant l'art chorégraphique en font encore moins de cas. Il faut ajouter à cela qu'il n'y a pas eu de penseurs qui se soient véritablement intéressés à cette question. À part, peut-être, Denis Diderot, dans son œuvre *Le Paradoxe du comédien*.

² Популярные танцы.

³ Народные танцы : lorsque l'on parle de danses nationales en russe, le mot est au pluriel et n'est que très rarement employé sans préciser de quel peuple il s'agit. Exemple : « danses nationales russes », « danses nationales ukrainienne »...

⁴ La traduction est plus juste en employant un pluriel.

⁵ Характерные танцы.

a. Le personnage

« Personnage » vient du mot *persona*, par lequel les anciens Grecs désignaient le masque. Un masque qui, à grands traits signifiants, campait à lui seul tout un monde d'archétypes et d'aphorismes.

Qu'est-ce qu'un personnage ? Comment ce concept a-t-il muté ? La définition qu'en donne Robert Abirached⁶ nous montre la complexité du sujet :

Sémantiquement, comme on l'a remarqué, le mot de personnage est imprécis. Il désigne à l'origine, dit Littré, une dignité ou un bénéfice ecclésiastique, avant de vouloir dire, par extension, une personne considérable et célèbre ; en troisième lieu seulement, il renvoie à une « personne fictive, homme ou femme mis en action dans un ouvrage dramatique ». [...] Toutes ces acceptions ont ceci de commun qu'elles indiquent une mise en rapport de l'homme réel avec des images de lui, agrandies ou exemplaires, obtenues par imitation et soumises à reconnaissance⁷ ...

Passeur de message, le personnage « dit », le personnage agit. Il lui est cependant impossible de se matérialiser sans qu'une alchimie complexe combine un nombre considérable de signes agissant puissamment sur l'imaginaire des spectateurs. Les principes dynamiques silhouette, voix, rythme, sont portés par le corps de l'interprète. Car c'est bien le corps qui nous montre le personnage.

Pour autant, il n'est pas certain qu'une technique maîtrisée soit la ressource première qui permette au danseur de construire son personnage. Le travail de technique pure peut même parfois s'avérer un piège. En effet, un geste, avant que de devenir « expert⁸ », sera répété un nombre considérable de fois, entraînant par là même le risque de le vider de son poids dramatique. La maîtrise seule du pas ne donne aucune épaisseur au personnage, tout comme la maîtrise du texte seul n'élève pas l'état de l'interprète. « **Ceux-là qui ne s'intéressent pas de savoir ce qui, en dehors des conventions, en dehors de la technique, fait la vérité d'un personnage. Ceux-là ne se préoccupent pas de savoir s'ils sont "dignes de leur caractère"**⁹ ».

Le danseur n'est donc pas différent du comédien, mais avant de s'exprimer, il doit façonner son corps, parfois jusqu'à la transformation.

b. Le caractère

Le caractère est un concept particulièrement difficile à penser. Porteur d'énigmes, il est un « alésage » qui se mâtine d'histoire et de nuances. Pour en saisir tout son sens, il faudrait parvenir à dé-mélanger ses constituants. Tâche tout aussi impossible que celle qui consisterait à séparer les ingrédients d'un plat ou les couleurs d'un tableau.

« Le populaire » parle du caractère pour décrire la part tangible d'une personnalité, ce qui définit quelqu'un, le pose comme unique, tout en laissant affleurer l'impalpable. Le

⁷ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 2012, p. 9.

⁸ « Geste expert », terme employé par Yvonne Paire et Catherine Augé dans le cadre du dossier ministériel : « l'engagement corporel dans les danses traditionnelles de France métropolitaine ».

⁹ Claude-François Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Genève, Minkoff-Reprint, 1972 [1682].

caractère évalue la mesure d'un être autant que l'image que l'on se fait de lui et cela sans pour autant le connaître. Un caractère est une marque, une empreinte, un poinçon, une estampille, un sceau qui permet de différencier « l'un » de « l'autre ».

Dès l'Antiquité, il était donné aux héros, personnages aux origines des nôtres, des valeurs d'éclat et de vertu et leur étaient attachés des qualificatifs signifiants : « le bouillant Achille », « le rusé Ulysse »... Cette forme de « typage » se révélera particulièrement chère au siècle des Lumières¹⁰, qui cherchait à combattre les sentiments et les pulsions *a priori* néfastes, en faisant de la danse, œuvre d'éducation.

III. Métamorphoses du personnage qui danse

Cette partie étant en cours de rédaction, nous n'en donnerons ici que le plan.

- A. « N'être que mortel » : du Moyen-Âge à la Renaissance.
- B. « Se composer un personnage » : de la Renaissance au XVI^e siècle.
- C. « La culture du paraître » : entre le XVII^e et le XVIII^e siècle.
- D. « Représenter les autres » : au cours du XVIII^e siècle.
- E. « Le triomphe des humbles et des laborieux » : au XIX^e siècle.
- F. « La défaite du personnage » : au fil du XX^e siècle.
- G. « Le triomphe de l'homme augmenté » : XXI^e siècle.

IV. Danseur, personnage, rôle

a. La construction du personnage qui danse et la problématique de la perméabilité de la danse avec le sport

De nos jours, la formation du danseur néglige le travail d'interprétation au profit du travail technique. Une première réfraction déterminante, car la perméabilité évidente de la danse avec le sport et la sur-médiatisation des événements sportifs façonnent depuis quelques décennies le goût du grand public. Un goût qui déteint sur la manière de regarder la danse, en plébiscitant les performances au détriment des « états ». La danse semble avoir été mise du côté du sport, simplement du côté du corps, et le jeu d'acteur du côté des émotions, créant ainsi une frontière entre danse et théâtre. Ces ponts entre sport et art chorégraphique altèrent non seulement la personnalité des artistes, mais également la philosophie profonde de l'art chorégraphique.

Un glissement dommageable, car si la danse n'est pas forme du verbe, elle est forme d'un sens, elle est une peinture en mouvement qui parle directement à l'émotion. La danse décline un certain rapport à la vie, à l'inverse du sport qui porte vers la recherche directe d'un but. Il convient donc de se demander si le geste est une parole, et si oui, en quoi cette parole est autre que celle de l'éloquence des mots et par quel artifice cette autre parole renvoie plus à des sensations qu'à un raisonnement.

Davantage dressés à la compétition qu'ouverts à l'émotion, nombre de danseurs, sous le joug de certains enseignants ou chorégraphes, se contentent trop souvent d'une analyse anatomique du mouvement, oubliant qu'ils sont avant tout des interprètes.

¹⁰ Siècle des Lumières : entre les années 1750 et 1780.

b. Le ballet classique et les personnages

L'indifférence actuelle à l'égard de la danse de caractère pourrait bien tenir aussi en partie au rôle que le répertoire classique lui a de tout temps réservé, dans la fantaisie de ses arguments. Quel que soit le ballet : *Raymonda*, *La Belle au bois dormant*, *Le Lac des cygnes*... le beau et noble prince l'emporte toujours sur le « barbare », même si celui-ci a diverti de ses danses fascinantes une cour ravie, néanmoins condescendante.

Tout se passe comme si la danse de caractère ne s'était jamais affranchie de cette sujétion.

V. La danse de caractère

Un chapitre de l'histoire de la danse en France livre également une raison d'une certaine indifférence vis-à-vis de la danse de caractère, celui de l'arrivée des ballets soviétiques dans les années 1950. Ils sont venus à nous, après de longues décennies d'échanges fructueux avec la Russie, après que nombre de nos chorégraphes aient été honorés là-bas et suite au succès des ballets de Diaghilev. Depuis, « nous » aimons l'âme russe et tout ce qui a un parfum venant de « l'Est ». Ces grands ensembles nous ont offert la beauté époustouflante de chorégraphies aux rouages impeccables, la technique de danseurs éblouissants, des musiques entraînantes. Leurs artistes nous ont montré, à nous qui vivions pourtant sous des régimes autrement démocratiques, une joie de vivre éclatante. Grâce à eux, nous avons retrouvé la poésie enthousiasmante d'« un ailleurs ».

Il n'en fallait pas plus pour tomber dans le piège. Et c'est ainsi, que la danse de caractère est devenue « la danse russe » dont le modèle inégalé reste, malgré son actuel déclin, le ballet Moïsseïev... Méprise regrettable pour l'évolution de la danse de caractère car, si elle est bien cela aussi, elle ne s'y réduit en aucun cas.

Il est nécessaire de s'arrêter sur la genèse de ce ballet. Igor Moïsseïev a commencé sa carrière en qualité de danseur classique au Bolchoï. Comment est-il venu à la danse de caractère ? Nulle trace d'explication claire. Il est dit que c'est à la suite d'un festival de danses populaires à Moscou que les autorités confièrent à Igor Moïsseïev la charge de créer une compagnie mettant en valeur « les danses du peuple ». Comme nous le faisons remarquer, le mot populaire en russe, étant plus proche du mot « national » que du mot « folklorique », la traduction décalée en français participa sans doute à la qualité de réception qui fut réservée au groupe. En effet, l'ensemble fut invité pour la première fois, en 1955 au TNP, baptisé par Jean Vilar « Théâtre national populaire » de Chaillot. L'accueil, en ce lieu et en ces années, n'a pas été sans retentissement sur l'image esthétique et politique qui s'est construite autour de ce genre de productions. D'autant que cette troupe fut applaudie, encore en France et avec le même succès, en 1962, 1966, 1970, 1976, 1981, 1984, 1987 et 1993, 2011 et 2013.

Le ballet Moïsseïev s'était produit tout d'abord en ex-Union soviétique, entre 1945 et 1955, sans qu'il soit possible d'évaluer sa notoriété véritable là-bas. Pourtant, aussi loin que l'on puisse remonter dans les archives qui lui sont consacrées, le nom de son chorégraphe a toujours été accolé à un sous-titre qui pose le décor et donne le ton : « Ensemble académique d'État de danses populaires / Russie ». La barre de fraction est à relever car elle est là, non pour lier les mots (populaire et Russie) mais, semble-t-il, pour

les sceller. Serait-ce l'affirmation de l'hégémonie de la Russie sur toutes les autres populations ? Difficile d'en douter.

Sans l'aval des instances dirigeantes, Igor Moïsseïev n'aurait certainement jamais pu se produire dans les différentes républiques du bloc soviétique ni accéder au titre privilégié d'« artiste du peuple » et sa compagnie à celui d'« ensemble d'État ». Il n'aurait pu, non plus, obtenir l'autorisation de sillonner le monde. La compagnie semble clairement avoir été investie d'une mission : celle de prôner l'union des diverses ethnies du bloc soviétique en une seule et grande nation, investie d'un projet charitable.

Il semble intéressant de s'arrêter également sur le terme « académique » ; les synonymes sont édifiants et participent d'une certaine distorsion : classique, froid, ampoulé, compassé, guindé, ridicule, pompeux, emphatique, scolaire, ennuyeux, conventionnel, fossilisé, prétentieux et même, ridicule, constipé ! Tout un programme à la saveur particulière et à l'opposé de l'ambition prêchée.

Voici ici résumées quelques raisons qui ont, sinon perdu, tout du moins déformé la vision de la danse de caractère aux yeux, non seulement du grand public, mais plus grave, aux yeux de nombre de danseurs et organismes institutionnels. Conséquence bien plus insidieuse qu'il n'y paraît.

Conclusion : « La danse de caractère ou l'anti-performance »

Nos temps toujours prompts à acclamer la nouveauté ont abandonné sans s'émouvoir l'essence même de la construction de l'« acteur-danseur », déniait, de fait, une place au personnage et à sa forme de prédilection, la danse de caractère.

Voir la danse de caractère comme une danse figée reviendrait à prétendre que l'histoire de la danse se serait arrêtée à Marius Petipa.

La danse de caractère ne jouit pas d'un rôle essentiel dans la formation des danseurs où elle ne peut prétendre tout au plus qu'au titre de technique complémentaire, comprenons : subsidiaire, supplétive, secondaire, accessoire... En conséquence de quoi, nos jeunes artistes s'éloignent peu à peu de la richesse du jeu théâtral.

Décembre 2016.

Pour citer ce document : Nadejda L. Louijine, « « La danse de caractère ou ces personnages qui dansent. Synthèse du projet ». CN D, Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2015.
http://www.cnd.fr/syntheses_des_projets_aides