

Stupéfier l'œil et l'esprit par les échappées domptées de la chair.

Doris Humphrey : cofondatrice de la Modern Dance.

Doris Humphrey (1895 – 1958) est née dans les années 1900, à la fin de la Belle Epoque. Dès 1913, elle ouvre à Chicago son école de danse où elle monte ses premiers spectacles. En 1917, elle va à Los Angeles pour intégrer la Denishawn. Avec ses camarades Martha Graham et Charles Weidman, elle se prête docilement aux danses orientalistes et à leur religiosité. Mais dix ans plus tard, en 1928, elle quitte Ruth Saint Denis et Ted Shawn pour créer sa compagnie avec Charles Weidman à l'apogée des Années Folles. Son orientation est d'ordre constructiviste tandis que celle de Charles Weidman est plutôt d'ordre dramatique et théâtral. Ils œuvrent ensemble jusqu'en 1944, année où elle cesse de danser sur les planches. Alors, elle prend la direction artistique de la compagnie d'un jeune danseur qu'elle a formé, José Limon. Outre la diffusion du répertoire et de la pensée de Doris Humphrey, ce dernier va approfondir la rythmicité et l'expressivité du mouvement dansé théâtral, étayant les théories de Doris Humphrey, chorégraphe philosophe qui lui inspire une longue réflexion autour de la valeur du geste.

Comme Martha Graham, Doris Humphrey rejette l'idée d'une danse qui ne serait pas l'expression pure de la société dont elle émane. Promouvoir l'identité culturelle américaine est son idéal. Autant artiste qu'intellectuelle, Doris Humphrey s'associe à Charles Weidman (1901 – 1975) jusqu'au milieu du xx^e siècle, et avec lui, elle aborde de plein fouet les problèmes de société. Dansé dans le silence et sur le module du groupe en tant qu'ensemble instrumental, *Water Study* (1928) fait sonner la danse et interroge les codes chorégraphiques conventionnels et traditionnels de l'époque, les faisant voler en éclat. Dès lors, elle s'engage dans une démarche expérimentale radicale et critique qui lui survit à travers ses continuateurs dont José Limon (1908 – 1972), et ses successeurs dont Jennifer Muller, Louis Falco, Betty Jones et Fritz Ludin. De son côté, Charles Weidman crée des pièces plus légères et humoristiques. Doris Humphrey s'investit au sein de la José Limon Company en assumant la direction artistique. *Lament for Ignacio Sanchez Meija* date de cette époque (1946), de même que leur chef-d'œuvre, *La Pavane du Maure* (1949). Alors, Doris Humphrey entre comme professeur à la Juilliard School où elle dispense ses cours de 1955 jusqu'à sa mort, en 1958.

« Tomber et se ressaisir constituent l'essence même du mouvement, de ce flux qui, incessant, circule dans tout son être vivant jusque dans ses plus infimes parties. »

Parallèlement à Martha Graham, Doris Humphrey fonde sa démarche sur le principe d'écoute et sur la conscience du mouvement dansé au plus près des conséquences du risque gravitaire.

Selon sa célèbre formule : « Le mouvement est un arc tendu entre deux morts. »

Chez elle, comme l'explique Thierry Vila, le corps à corps avec la pesanteur ou le poids du geste affirme la primauté du déséquilibre et des états intermédiaires générateurs de mouvement humain. (*Paroles de Corps*, Editions du Chêne – Hachette Livre, 1998)

Au milieu du xx^e siècle, la chorégraphe moderne Doris Humphrey perpétue à sa façon les principes de François Delsarte. Issue de la bourgeoisie de la Belle Epoque, elle revisite les valeurs de son temps, mais durant l'Entre Deux Guerres et dès 1928 – 1932, elle dégage et stylise l'architecture du corps dansant. Dès lors, elle crée un mouvement chorégraphique d'autant plus fort qu'elle théorise sur le langage de la danse (elle publie de même qu'elle fonde la Juilliard Dance Theatre) :

« Un mot doit avoir une fonction, doit ajouter une information à la signification [de la danse], ou alors ne se justifie pas. » (p. 150)

En tant que femme qui danse et qui chorégraphie, elle laisse en héritage sa création et sa théorie. La raison du corps en acte est la raison d'être de sa démarche car, pour Doris Humphrey, « un mouvement sans motivation est impensable. » (p. 126)

Comme François Delsarte l'avait conçu avant elle au milieu du XIX^e siècle, Doris Humphrey n'envisage pas le moindre mouvement corporel dénué de symbolique, de sens, de signifiante et de signification. Aussi prolonge-t-elle les travaux de Ted Shawn qui l'a formée et qui, en 1954, écrit un essai également fondamental pour le danseur, intitulé *Every Little Movement* (cet ouvrage est d'ailleurs consacré à François Delsarte, le précurseur). Parce que le mouvement corporel est éminemment humain, le geste dansé chorégraphié participe de la personne même car il lui est intrinsèque, il en est l'expression artistique, et pour ce motif, il ne peut être gratuit d'aucune façon. Il dénote, il connote ; il fait sens car il est le signe extérieur d'une intention et le révélateur d'une intentionnalité.

Doris Humphrey se défait des influences en vogue durant les Années Folles. Tout d'abord, elle échappe à la Denishawn. Parallèlement, elle remet en cause la logique show-biz du spectacle de divertissement, quand bien même il lui arrive de monter des revues musicales telle *Americana* (1932). Jusqu'en 1944, Doris Humphrey s'associe à Charles Weidman, son ancien partenaire de la Denishawn. Elle embrasse donc une carrière artistique de danseuse et de chorégraphe, et elle codirige des troupes (sa propre compagnie, la Cie Humphrey – Weidman, et celle de son émule, la Cie José Limon). Elle se réalise aussi en tant que pédagogue et philosophe de la danse. Profondément expérimentale et vif esprit critique, Doris Humphrey marque l'histoire de la danse et du ballet de par sa prise de position à travers l'œuvre elle-même. Elle refuse le joli et le décoratif. Elle réfute le gracieux. En tant que langage, la danse possède une rhétorique et doit servir une pensée. Moins par contestation que par conviction, son art se confond dans les réalités du monde où elle vit. C'est pourquoi son œuvre traduit l'engagement de sa personne individuelle et publique car, sa vie durant, les sujets de société les plus graves l'ont occupée, des sujets tels que les droits du citoyen, la dignité de l'homme et de la femme, la légitimité à travers la citoyenneté américaine moderne notamment.

« En 1935 – 36, Doris Humphrey atteint l'apogée de son évolution technique et s'impose définitivement avec trois compositions majeures (sa Trilogie sur la musique de Wallingford Riegger) : *New Dance* (1935), *With My Red Fires* (1936) et *Theatre Piece* (1936). Avec ces trois compositions, Doris Humphrey développe des thèmes suscités par les problèmes sociaux imposés à l'homme de son époque. Dans *New Dance*, c'est l'épanouissement de l'homme avec son existence harmonieuse dans la société. Dans *With My Red Fires*, c'est la condamnation de l'amour possessif qui est toujours la cause de conflits et *Theatre Piece* est une satire de la société compétitive. » (cf. Jacques Baril, Ed. Vigot, 1977, p. 134)

Au cours du XX^e siècle, Doris Humphrey s'est effectivement affirmée comme étant une grande dame de la danse, à la fois créatrice et théoricienne. Elle fut animée par une intarissable soif d'apprendre et de partager le savoir, d'où la dynamique de recherche qu'elle a impulsée autour d'elle et à sa suite. Son esthétique la rapproche donc des précurseurs, des pionniers et des fondateurs de la Danse Contemporaine, en marge mais aussi en contrepoint de la tradition académique du Ballet.

Venant éclairer la spécificité technique de Doris Humphrey, Jacqueline Robinson résume celle-ci en ces quelques lignes extraites de la préface de *Construire la danse* :

« Toujours est-il que c'est pendant ces années d'indépendance et d'expérimentation que Doris identifia le phénomène qu'elle allait développer pour en faire le centre de sa théorie du mouvement, et qui est devenu un principe couramment évoqué parmi les diverses approches techniques de la danse contemporaine. Equilibre / déséquilibre – Déplacement / compensation – Chute / rétablissement – Tomber / se ressaisir – Immobilité / destruction – l'arc-entre-deux-morts / l'horizontal et le vertical... » (Ed. L'Harmattan, 1998, 10)

En tant que danseuse interprète, elle danse de 1913 à 1944 mais elle quitte la scène pour des raisons de santé en apparaissant pour la dernière fois dans une composition abstraite, *Inquest*, où elle stylise les inégalités sociales.

Comme l'historien Jacques Baril l'explique, Doris Humphrey figure au premier plan de la Modern Dance aux côtés de Martha Graham. Mais son rayonnement n'a rien à envier aux Hanya Holm, Mary Wigman ou Rudolf von Laban. (*La danse moderne*, Ed. Vigot, 1977, 130) Doris Humphrey pense que les danseurs sont appelés à s'approprier les savoir-faire qu'ils ont appris afin d'en recueillir une technique inédite capable de véhiculer leur sensibilité individuelle et spécifique. Elle croit en la dimension révélatrice de la danse, véritable maïeutique à ses yeux : le corps qui danse avec liberté et inventivité témoigne d'un esprit libre et émancipé. Comme l'induisent ses travaux de recherche, c'est l'harmonie parfaite et désirée vers laquelle Doris Humphrey et ses émules tendent : créer un langage corporel unique qui soit une phraséologie du mouvement propice à l'expression du for intérieur, l'intériorité. En somme, il convient de réinventer une gestuelle au service d'une manière d'être en soi. Pour Doris Humphrey, les danseurs doivent « apprendre des principes de mouvement, et être incités à les développer à leur propre manière. Donc, de pair avec une théorie du mouvement [qui de la danse en est l'essence, dit-elle], il y avait une théorie de la composition ». (p. 27) Dans *Construire la danse* (publié ici en 1998 aux Editions de L'Harmattan d'après le texte original revu par Barbara Pollack sous le titre de « The Art of Making Dances » en 1959), l'auteur définit les principaux éléments constitutifs de l'art chorégraphique.

En première partie, elle introduit à la chorégraphie. Elle questionne l'homme et son individualité propre engagée dans la création, le mystère à l'œuvre dans la genèse d'une pièce, la discipline dans l'imaginaire et l'imagination, l'action de la représentation, son thème et son discours interne, l'enjeu de la danse et son impact. Elle exhorte le danseur à la justesse du propos scénique en l'invitant à relier ses états de corps aux états du monde selon l'état d'âme qui porte son jeu : « “Que raconte ma danse ?” - “Est-ce que cela correspond à ce que je suis et au monde où je vis ?” - “Sinon, quel genre de danse naîtra, et comment faudra-t-il l'organiser ?” ». (p. 26) Ainsi, elle cerne la matière première du danseur et introduit à la deuxième partie où elle aborde le métier de la danse. Ayant comparé au préalable le danseur – chorégraphe et l'architecte qui doivent connaître la valeur d'usage au même titre qu'ils s'attachent à connaître la valeur poétique, le sens propre et figuré des matériaux et des outils dont ils se servent, Doris Humphrey préconise d'inventer le mouvement neuf, sa finalité étant de mettre à l'épreuve les éléments d'une danse en se demandant « comment les comprendre et les utiliser avec un but. » L'objet étant avant toute chose d'asseoir la pertinence de la chorégraphie. A partir de là, les problèmes de structure, dit-elle, de construction et de vraie chorégraphie peuvent être envisagés. (p. 57) En vue d'établir une grammaire corporelle qui reflète le danseur, elle présente des données de réflexion à la fois personnelle et universelle, ouverte sur le monde et sur l'individualité. Elle esquisse des scènes de genre (par exemple, les faits et gestes ou états du matin, du midi, du soir, de la nuit). Elle met en exergue les rapports d'opposition, de succession, de symétrie et d'asymétrie, éclairant la forme dansée pour un ou plusieurs corps en fonction d'une parole actualisée : « Le mouvement, quoique pas

nécessairement lié à la durée d'une respiration (...) reste cependant influencé par la puissance d'émotion qui se dégage de la phrase respirée. » (p. 80) Danser, c'est dire quelque chose. Sans une prise de conscience du souffle (intérieur), le mouvement dansé ne peut être respiré ; il ne peut tout bonnement pas vivre. Sans cette respiration, la danse est lettre morte, stérile déplacement d'air dans un espace vide de sens. En outre, Doris Humphrey souligne l'importance du cadre où se joue l'action. Elle évoque la symbolique du lieu théâtral comme concourant de surcroît à la poétique de la danse : « Tout comme il est élémentaire que le comédien puisse être entendu, le danseur doit être vu. » (p. 102) Parce qu'elle souhaite en premier lieu aiguïser l'intelligibilité de son art, Doris Humphrey vise la lisibilité de la danse. Au même titre que les autres arts touchent, la danse ne se borne certainement pas qu'au sensitif des choses représentées. Car, c'est précisément de par la corporéité inhérente à la chorégraphie de même que c'est grâce à la dimension perceptive de ses modes d'écriture, que l'art de la danse est opératoire. Le langage chorégraphique atteint peut-être d'abord les affects afin de mieux faire résonner ou sonner l'esprit du corps qui danse. Pour reprendre les idées maîtresses de Doris Humphrey dans son traité *Construire la danse*, l'art chorégraphique ne s'adresse-t-il pas finalement et strictement à l'âme en empruntant les chemins de l'émotionnalité, ceci afin que vibre la petite lumière intérieure, la conscience, qui aura été réveillée puisque mise en présence de ce don de soi, le corps dansant, livré à la prégnance de la face cachée du monde, le versant inconnu du réel ?

Avec acuité, Doris Humphrey sculpte le mouvement des solistes et des groupes et porte l'accent sur la plasticité et le cinétisme des figures dansées. Et la dynamique qu'elle conçoit :

« comme une échelle allant du suave (...) au sec. Et toute la gamme [qui] est sujette à d'infinies variations de tempo et de tension : lent/soutenu avec force ; rapide/soutenu sans tension (rêveur, indolent ou désespéré), et ainsi de suite. » (p. 114)

cette dynamique, dit-elle (p. 117), est le sang même de la danse. Reste à chacun d'apprendre à reconnaître et à s'approprier le tempo adéquat. A chacun son rythme cardiaque, sa dynamique de vie ; par conséquent, à chacun sa respiration des choses, son souffle et son style caractéristiques du sujet et de son individualité : la personnalité.

Dans la deuxième partie de son essai, Doris Humphrey revient sur les ingrédients de la danse : la forme, la phrase, l'espace et le temps scénique, la dynamique, le rythme, la motivation et le geste, les mots, la musique, les décors et accessoires, la structure. La troisième partie est un récapitulatif, puis elle conclue sur un constat des lieux de la danse et du ballet du XX^e siècle.

Selon une approche formelle et systémique, anticonformiste par nature, Doris Humphrey décrit l'engagement des corps dansants et recommande des choix scénographiques visant toujours et surtout l'éloquence du mouvement. Certes, ses principes empruntent à l'abstraction, de par l'esprit analytique et la sobriété de son langage. D'autre part, tenant compte des regards qui stimulent l'expression scénique théâtrale, c'est-à-dire, l'expressivité du corps dansant, elle incline toutefois le danseur à privilégier l'épure, expliquant qu'une danse agit d'autant plus intensément qu'elle a été émondée. Effectivement, elle croit que l'impact de la danse augmente grâce à la simplification des effets qui y participe : ne retenir que l'essentiel. Son formalisme relève d'une expérimentation systématique et systémique, contrôlée par une volonté de construire un corps, un être, dans le mouvement dansé. A ses yeux, le kinème sera considéré tel une matière première que l'on pétrit en vue d'atteindre à l'infini, le champ des possibles. Selon ces procédés d'écriture qui sont finalement proches de la sensibilité surréaliste mais aussi de l'art abstrait et de l'abstraction géométrique d'un

Mondrian, Doris Humphrey procède par association d'idées d'une part, et d'autre part, elle use de la pensée structuraliste qui domine son temps, ce qui fonde l'abstraction de son mode d'écriture artistique (*Inquest*, 1944). Elle imagine, il est vrai, des formes qui s'interpellent sans fin. Sa méthode, qu'elle ne propose pas comme une recette, permet de décliner la corporéité des actes participant de l'action relatée, son objet et sa muse ultimes ayant trait à la symbolique, à la signification, au sens et à la signifiante du corps dansant.

Bibliographie indicative :

- Doris Humphrey (1958), *Construire la danse* (traduction et préface de Jacqueline Robinson), Editions de l'Harmattan, 1998.
- Jacques Baril, *La danse moderne (d'Isadora Duncan à Twyla Tharp)*, Editions Vigot, 1977.
- Thierry Vila, *Paroles de Corps*, Editions du Chêne – Hachette Livre, 1998.
- Philippe Le Moal, *Dictionnaire de la danse*, Editions Larousse, 1999.