



HAL
open science

De la transe dans les ballets du XIXe siècle à aujourd'hui : pour un décentrement des regards

Maëlle Rousselot

► **To cite this version:**

Maëlle Rousselot. De la transe dans les ballets du XIXe siècle à aujourd'hui : pour un décentrement des regards. Art et histoire de l'art. Université Bourgogne Franche-Comté, 2023. Français. NNT : 2023UBFCC037 . tel-04543687

HAL Id: tel-04543687

<https://theses.hal.science/tel-04543687>

Submitted on 12 Apr 2024

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.



**THÈSE DE DOCTORAT DE L'ÉTABLISSEMENT UNIVERSITÉ BOURGOGNE
FRANCHE-COMTÉ
UFR SCIENCES DU LANGAGE, DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ (SLHS)**

École doctorale n°592
Lettres, Communications, Langues, Arts
Doctorat d'Arts de la scène

**De la transe dans les ballets du XIX^e siècle à
aujourd'hui. Pour un décentrement des regards**

Par Maëlle ROUSSELOT
Sous la direction d'Aurore DESPRÉS et Laurence LE DIAGON-JACQUIN

Thèse présentée et soutenue à l'UFR SLHS de Franche-Comté, le 8 décembre 2023

M. HUESCA Roland, Professeur des Universités en Esthétique, Université de Lorraine, président
Mme BÉNAC Karine, Maîtresse de conférences HDR en Littérature et Arts du spectacle, Université
des Antilles, rapportrice
Mme PISTONE Danièle, Professeure des Universités émérites, Université Paris 4, examinatrice
Mme MAURMAYR Bianca, Maîtresse de Conférences en Danse, Université de Lille, examinatrice
Mme DESPRÉS Aurore, Maîtresse de Conférences HDR en Arts de la scène et Danse, Université
de Franche-Comté, directrice de thèse
Mme LE DIAGON-JACQUIN Laurence, Professeure des Universités, Musicologie, Université de
Franche-Comté, co-directrice de thèse
M. BAUD Sébastien, Chercheur ethnologue, associé à l'Institut d'ethnologie de l'Université de
Neuchâtel et à l'Institut français d'études andines de Lima, Expert invité

Titre : De la transe dans les ballets du XIX^e siècle à aujourd'hui. Pour un décentrement des regards

Mots clés : ballet, transe, décentrement, relecture, représentation, perception

Résumé : Cette recherche formule l'hypothèse qu'il puisse y avoir des présences de transe au sein des représentations et des perceptions des ballets du XIX^e siècle à aujourd'hui. De là, surgissent de nombreuses questions : comment la transe serait-elle représentée et perçue dans ces œuvres ? Qu'est-ce que ces représentations de transe ou au contraire son invisibilité dans ces ballets, disent de nous, Occidentaux ? Comment définir la transe, ce phénomène insaisissable et état aux multiples facettes ? Notre opération méthodologique consiste alors, non pas tant à définir la transe, que de *dégager des dimensions et des traits transiques*, soit des aspects récurrents relevés au sein d'un corpus ouvert de phénomènes de transe diversement repérés comme tels au fil de l'histoire occidentale du XVI^e siècle à aujourd'hui. À la suite, cela nous permet de relever les traits et dimensions transiques au sein des ballets du XIX^e à aujourd'hui, cela à travers des analyses d'œuvres et de discours à partir de sources diverses (livrets, textes, images, dessins, lithographies, tableaux, photographies, vidéos) et d'entretiens avec des danseurs. Ainsi, nous pouvons à la fois aborder le phénomène de transe dans toute sa complexité et décentrer nos regards sur les ballets. Nous découvrons un XIX^e siècle foisonnant d'aspects transiques, alors que, de la fin du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, les éléments recouvrant et effaçant ces aspects semblent nombreux. Or, le fait de montrer ou au contraire d'effacer ces caractéristiques est porteur de discours sur ces danses, mais aussi de son public. Ce décentrement des regards permet également de possibles relectures « transiques » de ces ballets à l'heure contemporaine.

Title : Trance in ballet from the nineteenth century to the present day. For a decentering of the gaze

Keywords : Ballet, trance, decentering, reinterpretation, representation, perception

Abstract : This research formulates the hypothesis that there may be presence of trance in the representations and perceptions of ballets from the nineteenth century to the present day. This raises a number of questions: how is trance represented and perceived in these works? What do these representations of trance, or on the contrary its invisibility in these ballets, say about us as Westerners? How can we define trance, this elusive phenomenon and multifaceted state? Our methodological operation, then, consists not so much in defining trance, as in identifying, *dimensions and features*, i.e., recurring aspects found within an open corpus of trance phenomena variously identified as such throughout Western history from the sixteenth century to the present day. This then allows us to identify the transic features and dimensions of ballets from the nineteenth century to the present day, through analyses of works and discourses based on various sources such as librettos, texts, images, drawings, lithographs, paintings, photographs, videos and on interviews with dancers. In this way, we can both approach the phenomenon of trance in all its complexity and shift the way we look at ballets. We discover a nineteenth century teeming with trance aspects, whereas from the end of the twentieth century to the present day, there seems to be many elements that obscure and erase these aspects. The fact of showing or, on the contrary, erasing these characteristics conveys information about these dances, but also about their audience. This decentred perspectives also allows possible “transic” reinterpretation of these ballets in a contemporary context.

Remerciements

Je souhaite exprimer ma profonde reconnaissance à mes directrices de thèse : Aurore Després, sans laquelle je n'aurais pu terminer cette thèse. Elle a été un indéfectible soutien, une présence bienveillante et encourageante qui a toujours pris en compte ma sensibilité, créant ainsi un véritable lien de confiance. Nos conversations et ses nombreuses remarques m'ont toujours éclairée et redonnée de l'énergie. Laurence le Diagon-Jacquin, pour la confiance en mon projet et son soutien sans failles pour m'aider à obtenir un contrat doctoral sans lequel cette thèse n'aurait pu aboutir

Je voudrais également remercier sincèrement et chaleureusement les membres de mon jury qui me font l'honneur de lire mon travail.

Cette recherche n'aurait pu être possible sans le soutien du laboratoire ELLIADD et de l'école doctorale LECLA qui m'ont accordé leur confiance en me permettant de réaliser cette thèse sous contrat doctoral.

Je tiens à remercier l'Association des Chercheurs en Danse qui m'a octroyé une bourse afin de m'aider dans mes recherches, celle-ci m'a notamment permis de financer l'un de mes nombreux déplacements à Paris.

Ma gratitude va à tous les danseurs et danseuses avec lesquels j'ai pu m'entretenir. Ces moments furent toujours d'une grande richesse. Je tiens à remercier tout particulièrement Éléonore Guérineau dont la générosité, la bienveillance et l'intelligence m'ont permis de merveilleux entretiens et des moments humains qui resteront gravés.

Je remercie également l'institut de recherche Trance Science qui m'a permis d'être formée à la Transe Cognitive Auto-Induite et d'ajouter une dimension sensible à ma thèse.

Ma gratitude et mes remerciements vont également à ma famille et à mes proches : mes parents, Nelly et Thierry, pour leur soutien sans faille, à leur inébranlable amour et au fait qu'ils ont toujours cru en moi ; mon petit frère, Mattis ; Gabrielle pour son aide dans les analyses musicales, ses relectures et sa précieuse amitié ; Loli, amie depuis le commencement de nos doctorats et, je l'espère, bien après ; Rachel, toujours prête à dégainer ses cailloux ; à mon fidèle Isidore présent depuis le début ; et à tous ceux et celles qui m'ont accompagnée de près ou de loin durant cette aventure.

Table des matières

Introduction	12
PARTIE I : DISCOURS SUR LA TRANSE À TRAVERS L'HISTOIRE OCCIDENTALE. RELEVÉ DE TRAITS ET DE DIMENSIONS TRANSIQUES	24
Chapitre 1 : Dimensions et traits transiques à travers de phénomènes en France et en Europe	25
I. La transe comme punition divine ?	25
1. Les épidémies de danse : les danseurs fous de Strasbourg	26
2. Les possédées de Loudun	36
II. La transe par la fête	43
1. La dansomanie de la valse	43
2. La dansomanie « exotique » du début du XX ^e siècle	49
3. Les raves parties : la transe par la fête	55
III. La transe par le prisme de la science	59
1. Les transes magnétiques de Mesmer à Puységur	59
2. Le spiritisme comme facette de la transe au XIX ^e siècle	64
3. La grande hystérie chez Charcot	70
IV. Cultiver la transe en Occident	79
1. Le tarentisme : enquête sur la transe des années soixante au cœur des Pouille	79
2. Le duende espagnol	88
Chapitre 2 : Les transes du point de vue de leurs études scientifiques et de leurs expériences	96
I. Définir la transe pas un regard anthropologique	96
1. Gilbert Rouget : une catégorisation des transes	96
2. Georges Lapassade : une catégorisation assouplie de la transe	108
3. Bertrand Hell et les maîtres du désordre	177
II. Autour du chamanisme	125
1. Stépanoff et les techniques de l'imagination	125
2. Les chamanes de Sébastien Baud	134
III. Repenser la transe en Occident	140
1. Adam Crabtree et les transes du quotidien	140
2. Catherine Clément et l'appel de la transe	148
IV. Autour de la Transe Cognitive Auto-Induite (TCAI)	154
1. Corine Sombrun : de la transe chamanique à la transe auto-induite	154
2. Retour d'expérience autour de la TCAI	164

Chapitre 3 : La question de la transe dans le ballet classique	175
I. Le théâtre comme porte d'entrée ? Du théâtre dans la transe et de la transe au théâtre	175
1. La transe : une théâtralisation ?	176
2. Transer au théâtre	181
II. Récits de danseurs et danseuses : la transe comme impensé et impensable ?	191
1. « Il n'y a pas de transe. Mais... » : Rafaëlla Renzi	193
2. « Pour moi, ça, ce n'est pas de la transe » : Sylvie Remlinger	195
3. « La transe tu ne la cherches pas, tu la rencontres » : Benjamin Houal	200
4. « La transe : Jamais ! [...] La transe : je ne sais pas... » : Roman Mikhalev	203
5. « La transe, c'est possible » : Stéphanie Roublot	207
Synthèse#1. Les dimensions et les traits transiques	214

PARENTHÈSE MÉTHODOLOGIQUE : REDÉFINIR LES CONTOURS DU BALLET CLASSIQUE 226

I. Ballets romantiques, académiques et les Ballets russes avec Fokine	228
II. Autour des notions de répertoire, de grands-ballet-classiques-du-répertoire, de récréation, de version et de relecture	238

PARTIE II : ÉMERGENCES DE TRANSES DANS LES BALLETS DU XIX^e AU DÉBUT XX^e : QUAND LA TRANSE DÉBORDE DE L'ICI 248

Chapitre 1 : Les Émergences de trances chez les romantiques : les dimensions du hors-contrôle, de la sexualité, du primitivisme, du festif, de l'imaginaire, de la folie et de la mort 249

I. Les danses « Espagnoles » : traits de la passion et de l'exotisme	250
1. La danse espagnole contre la danse française	250
2. Les ballets romantiques et les espagnolades	260
3. L'enthousiasme du public face à Fanny Elssler	271
II. Quand Bacchus submerge les arts au XIX^e siècle : traits de l'excès, de l'ivresse, de la jouissance et de la danse	275
1. Bacchus dans le temple de la danse : l'Opéra Garnier	275
2. Danseuses chrétiennes, païennes et mortes : toutes des bacchantes !	281
3. L'arabesque : effacement et résurrection de trances bacchiques dans le ballet romantique	296
III. Les actes blancs de <i>La Sylphide</i> et <i>Giselle</i> : les traits de l'imagination, de l'obsession, du désespoir et de la folie	301
1. À la rencontre des êtres de la métamorphose	302
2. La scène de la folie de <i>Giselle</i> ou le passage d'un mode d'existence à un autre	318

Chapitre 2 : Les émergences de trances durant la Belle époque : les dimensions du primitivisme, du hors contrôle, de la sexualité, de l'imaginaire, de contre-pouvoir et de la mort 324

I. Fantômes et représentations autour de l'exotisme : les traits de la frénésie et de la passion 324

1. Les expositions universelles et les danses exotiques : focus sur les danses du « ventre » 325

2. L'exotisme par Fokine 334

II. Les danseuses blanches de Fokine : retour des traits de l'imaginaire, du rêve jusqu'à l'agonie 349

III. Le cas de Nijinski et du *Sacre du printemps* : dimensions transiques de la mort, du primitivisme et du contre-pouvoir 373

1. Nijinski, le dieu danse 374

2. *Le Sacre du printemps* de Nijinski 378

2.1 La dimension transique de la mort 384

2.2 Primitivisme et contre-pouvoir 392

Synthèse#2. De la transe qui déborde de l'ici 398

PARTIE III : ÉMERGENCES DE TRANSES DANS QUELQUES BALLETS DES XX^e ET XXI^e SIÈCLES : QUAND *L'ICI* EFFACE LA TRANSE 402

Chapitre 1 : Les actes blancs comme lieux et voyages transiques : les dimensions de l'imaginaire, de la folie, de la connaissance et de la transformation 403

I. La transe comme voyage dans un monde merveilleux : les traits du chamanisme et de la possession 404

1. Les actes blancs comme surnature ou monde noir des Modernes ? 407

2. Le cas de *Giselle* : un entremêlement de trances 408

2.1 Le corps-brume des willis 408

2.2 La transe de possession : devenir-willi ou devenir-mort ? 412

2.3 Effacement des traits transiques par l'académisme et la stylisation 422

3. Le cas du *Lac des cygnes* et de *La Belle au bois dormant* : une transe quasiment invisible 425

II. La transe comme voyage dans des mondes étranges : les traits de l'obsession, de l'imagination et de la folie 435

1. L'acte blanc comme illusion 436

2. Le cas d'Albrecht dans *Giselle* : rêve et transe obsessionnelle 439

2.1 Une obsession qui vire à la transe 439

2.2 Une obsession qui vire au rêve 442

3. Le cas de Siegfried dans *Le Lac des cygnes* : besoins d'ailleurs, d'idéaux et d'amour 447

3.1 Le cas de Siegfried-Ambler (Matthew Bourne, 1996) 447

3.2 Le cas de Siegfried-Martinez (Noureev, 2007) 456

III. Dépasser la dichotomie de l'étrange et du merveilleux pour instaurer les êtres de la métamorphose 464

Chapitre 2 : Possession, devenir-autre, folie, agonie... et banalité de la transe	479
I. La dimension de la transformation et le trait de la possession	479
1. Trances de possession : les corps marionnettes des cygnes et des willis	480
1.1 Le cas d'Odette et des cygnes	480
1.2 Le cas de Giselle et des willis	488
2. La scène de la pique chez Noureev et Bourne	496
II. La dimension de la folie, l'exemple de <i>Giselle</i>	507
1. Du trait de la folie à celui de l'agonie	507
2. <i>Imbroglia</i> de folie et de transe : la scène de la folie et l'internement de la <i>Giselle</i> de Mats Ek	522
3. La <i>Giselle</i> d'Akram Khan : la folie de se rebeller	529
III. De la banalité de la transe : réinscrire la transe dans le quotidien	534
1. Être amoureux : la transe relationnelle d'Adam Crabtree	535
1.1 <i>La Belle au bois dormant</i> de Noureev et Bourne	536
1.2 La variation de <i>Giselle</i> , acte I, versions de Blair, Wright, Bart-Poliakov et relecture de Ratmansky	540
1.3 Le pas de deux du deuxième acte du <i>Lac des Cygnes</i> de Noureev, Dowell et Scarlett	541
2. Somnambulisme et hypnose ou transe d'intériorisation selon Adam Crabtree	546
2.1 <i>Giselle</i> d'Akram Khan	546
2.2 Aurore de Matthew Bourne	548
Synthèse#3. De l'ici qui efface la transe	554
Conclusion	558
Bibliographie	562
Tables des illustrations	584
Annexes	588
I. Entretien avec Ania autour de son « voyage chamanique », 4/12/2021, Paris	588
II. Entretiens avec Éléonore Guérineau	599
1. Entretien du 30/09/2020, Paris	599
2. Entretien sur la scène de la folie de <i>Giselle</i> (Bart-Poliakov, Opéra de Paris), le 07/05/2021, Paris	617
3. Entretien d'Éléonore Guérineau autour de la place de la parole dans la danse, 17/05/2022 et 23/08/2022, visioconférence	623
III. Entretiens avec Sylvie Remlinger et Benjamin Houal	638
1. Entretien avec Sylvie Remlinger, 08/09/2021, Besançon	638
2. Entretien de Sylvie Remlinger et de Benjamin Houal, le 17/05/2022, Besançon	651
IV. Entretien de Stéphanie Roublot et Roman Mikhalev, visioconférence, 13/03/2022	662

Introduction

Cette recherche doctorale prend source depuis mon statut d'étudiante en Master à l'Université de Franche-Comté et dans ma pratique de la danse classique commencée à l'âge de cinq ans. Au fil de mon étude, j'ai été formée à la Transe Cognitive Auto-Induite (TCAI) au printemps 2022 grâce au Trance Science Research Institute¹. Au départ, j'ai entamé cette recherche depuis mon statut de danseuse amatrice. Cependant, sans avoir été encore formée à la Transe Cognitive Auto-Induite, j'avais déjà vécu des trances sur scène ou du moins des états non ordinaires de conscience et ce, depuis le plus jeune âge. Pendant des années, j'ai pratiqué presque uniquement dans l'objectif de ressentir cet état. À partir de ces expériences scéniques, j'ai intuitionné la possible présence de trances au sein des ballets du XIX^e siècle à aujourd'hui, deux pratiques distinctes, que tout semble opposer. Pourtant, j'ai décidé d'étudier cette présence, moins du point de vue des vécus des danseurs et danseuses, qu'à partir des représentations et des perceptions scéniques : j'ai voulu savoir si notre société occidentale pouvait mettre en scène des moments de transe ou s'il en percevait. Pourquoi abordais-je la présence de trances sous cet angle ? Par mon expérience, mais aussi grâce aux témoignages lus et entendus, il apparaît assez clairement que les interprètes vivent des états non ordinaires de conscience sur scène, que certains s'apparentent à des trances, même s'ils ne sont pas nommés comme tels. En revanche, il est bien plus rare, surtout au XXI^e siècle, de penser que ces ballets donnent à voir des moments de trances. Il m'intéresse donc de montrer l'existence de cet impensé voire de cet impensable.

De cette intuition de départ découlent une multitude d'interrogations : comment la transe serait-elle représentée et perçue dans ces œuvres chorégraphiques ? Quels discours ces représentations de la transe ou au contraire leur invisibilisation dans ces ballets portent-elles sur nous, Occidentaux ? Comment, déjà, définir la transe, ce phénomène et état aux multiples facettes ?

À partir de notre posture d'étudiante, de danseuse, de transeuse, mais aussi de future kinésiologue, nous tentons de répondre à ces questionnements et de dégager la présence de trances au sein des ballets du XIX^e siècle à aujourd'hui. Cela ne s'est pas fait sans frustration : tout au long de notre recherche, nous avons été hantée par la définition même de la transe. Or, il y a, dans cette notion, quelque chose de l'ordre du chaos, de l'anarchie et de l'insaisissable tant elle touche à tout. Nous avons donc dû l'approcher par d'autres moyens : un mode opératoire où il s'agissait, moins de définir la transe, que de *dégager des dimensions et des traits transiques*, soit des aspects récurrents relevés au sein d'un corpus ouvert de phénomènes de transe diversement repérés comme tels au fil de l'histoire occidentale du XVI^e siècle à aujourd'hui (Première partie). Ce relevé de traits et

¹ TranceScience Research Institute, URL : <https://trancescience.org/fr/> [consulté le 26/09/2023].

dimensions transiques, porté à l'opération pour notre étude de la transe dans les ballets du XIX^e au XXI^e siècle (Deuxième et Troisième partie) s'effectue à travers des analyses d'œuvres et des analyses de discours à partir de sources diverses (livrets, textes, images, dessins, lithographies, tableaux, photographies, vidéos) et également d'entretiens avec des danseurs et danseuses (menées ou non par nous-même) sur les différents ballets qu'ils dansèrent et que nous étudions. Il se nourrit également de divers ouvrages d'anthropologues, d'ethnologues, de psychologues et médecins, de philosophes, d'essayistes, de témoignages biographiques comme ceux de Corine Sombrun, de nos propres expériences liées à nos formations à la transe cognitive auto-induite et à la danse classique, de chercheurs en danse, d'historiens et de témoignages de danseurs et danseuses que nous avons lus ou interviewés. Ces divers matériaux éclatent les cases disciplinaires pour mieux se nourrir entre eux et nous permettre de comprendre comment transe et ballet peuvent eux-mêmes s'allier.

Décentrer les regards

À la manière de l'anthropologue Joann Kealiinohomoku qui « regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique », alors même que « la plupart des spécialistes de danse occidentale trouvent cette idée inacceptable »², nous décidons de regarder les ballets classiques par le prisme de la transe. Ici, il ne s'agit pas tant de déconstruire notre regard occidental que de le décentrer. En effectuant un pas de côté, en nous désaxant, nous trouvons d'autres angles de vue et élargissons, enrichissons nos regards tant sur le ballet dit « classique » que sur la « transe ». Il est question de décroisonner, de ne pas rester dans un positionnement tenu dans une case imperméable de laquelle nous ne pourrions sortir. Cette idée de cloisonnement serait propre au « Moderne » selon Bruno Latour³. Par conséquent, le Moderne mettrait dans des cases imperméables les notions de transes et de ballets classiques. Dans ce discours, les deux ne communiqueraient pas ensemble : il ne pourrait y avoir quelques formes de transes *dans* le ballet classique. Ainsi, il serait impossible, d'après une méthodologie « moderne », de regarder le ballet dit classique par le prisme de la transe. C'est pourtant ce qu'effectue notre recherche. Au contraire de soustraire avec du « ou », nous tentons d'apporter du « et ». Afin de décroisonner l'ensemble et aborder le ballet dit classique sous ce prisme, nous décidons de placer notre thèse dans ce que Bruno Latour nomme « l'Empire du Milieu »⁴ : un centre où des objets hybrides prolifèrent, les Modernes n'ayant su les classer selon leur méthodologie. Alors qu'ils tentent d'effectuer des distinctions notamment entre la nature et la culture, entre le social et la science, selon une méthodologie « naturaliste » (Descola⁵), nombreux

² KEALIINOHOMOKU Joann, « Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique » in *Nowelle de danse : Danse nomade*, n°34-35, Bruxelles (Belgique), Contredanse, 1998, p. 47.

³ LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1997.

⁴ *Ibidem*.

⁵ DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2015.

demeurent les objets se situant dans cet Empire du Milieu. Il s'agit d'hybrides qui pullulent. Notre thèse elle-même est l'objet d'hybridations, d'une diversité de réseaux s'étendant. Dès le début, il apparaissait impossible de situer notre recherche dans un domaine précis, et nous nous trouvions au croisement de multiples disciplines telles que l'anthropologie, l'histoire culturelle, la philosophie, la psychologie aussi, la littérature, la recherche en arts vivants, la danse, le théâtre, la musicologie, nous rapprochant des études en ethnocénologie.

Pourtant, nous avons été moderne, « obsédé[e] par la distinction du rationnel et de l'irrationnel, des faux savoirs et des vraies sciences⁶ », et la culture dans laquelle nous évoluons se définit comme telle. Au départ de cette recherche, notre première intuition pour catégoriser la transe et la danse classique était en quelque sorte « moderne » et s'est rapidement avérée faillible. De façon dichotomique, nous placions la « danse classique » du côté des arts des Modernes, des Occidentaux et de *l'ici*, et la transe du côté des prémodernes et de *l'ailleurs*, ce que le tableau suivant, réalisé au départ du processus de notre recherche, illustre :

Le ballet classique : Ici	La transe : Ailleurs
Domination	Soumission
Supériorité	Infériorité
Force	Faiblesse
Loi	Anarchie
Pouvoir – savoir	Ignorance
Il se tient debout > corps droit	Il ne se tient pas debout > corps morcelé
Normes et normés	Anormal, pathologique, étrange et étrangeté
Rationalité – Science	Irrationnel
Raison	Sentiment
Individu	Bête (noire)
Inquisiteur	Sorcière
Humain	Primitif, préhumain
Moderne	Exotique, prémoderne
Esprit	Corps
Dieu	Diable
Chrétienté	Paganisme
Danser	Gesticuler
Fécondation	Orgasme
Homme	Femme, enfant, primitif,
Intelligence Analytique	Intelligence intuitive, perceptive
Etc.	Etc.

Tableau n°1 : Vocabulaire de l'ici et de l'ailleurs

Or, les faits apparaissent bien plus complexes. Cette distinction demeure simpliste, généralisante, venant à l'esprit lors d'une première intuition influencée par la société dans laquelle nous vivons : elle résulte de siècles d'une prétendue modernité et place le « ballet classique » du

⁶ LATOUR Bruno, *op. cit.*, p. 55.

côté de l'*Ici* et du moderne. Qu'y aurait-il dans l'*Ici* ? La domination, la supériorité, la force, la loi, la norme, l'inquisiteur, Dieu, la science... À l'inverse, la transe se placerait dans l'*Ailleurs*. On y trouverait la soumission, l'infériorité, la faiblesse, l'anarchie, l'anormalité, la sorcière, le Diable, l'ignorance... Les deux rapides exemples suivants permettent de réaliser le manque de justesse de cette première intuition et d'envisager une lecture bien plus complexe des faits. À la fin du XIX^e siècle, la littérature dévalorise complètement la « danseuse » en faisant d'elle une prostituée, une idiote, une bête (Guy Ducrey⁷)... Par son caractère même, la danseuse appartiendrait à la catégorie des prémodernes. D'après ces discours, les représentantes de la danse classique se situeraient, non pas géographiquement, mais symboliquement, dans l'*Ailleurs*. Pourtant, à la même période, l'apogée du spiritisme permet d'affirmer qu'une élite connaît des extases/transes – dans *Le Livre des esprits*⁸ nous le verrons ultérieurement – Kardec parlant d'« extase » plutôt que de « transe ». Les défenseurs du spiritisme voient en cette discipline une nouvelle science comme le démontre Guillaume Cuchet dans *Les Voix d'outre-tombe*⁹. Une partie des Modernes, donc, croit pouvoir parler avec des esprits grâce à des champs électriques, Bergson s'y référant à plusieurs reprises¹⁰ : l'élite occidentale vit des transes et en fait un objet scientifique, formulant par-là une reconnaissance du phénomène. Dans ce cas, une partie de ce qui peut s'appeler des transes se place du côté des Modernes et est considérée comme telle. Parallèlement et récemment, Hélène Marquié affirme à plusieurs reprises l'injustice de déclarer la décadence du ballet classique et la prostitution des danseuses de l'Opéra au XIX^e siècle¹¹. Cela demeure une vision de la littérature et d'autres arts, mais ne correspond pas à une vérité historique. Cette information empêche de placer toutes les danseuses de l'Opéra du côté des prémodernes. Concernant le spiritisme, il n'est ni une activité uniquement bourgeoise ni une pratique utilisée seulement par cette catégorie sociale. Au contraire, une bonne partie d'entre eux trouve ce divertissement ridicule, pratiqué par des crédules. Au regard de ces simples exemples, on voit combien la catégorisation « danse classique-moderne », « transe-pré-moderne » apparaît déjà comme remise en cause et s'avère même méthodologiquement comme inopérante voire nulle. Parallèlement, comme l'explique Bruno Latour :

La modernité n'a jamais commencé. Il n'y a jamais eu de monde moderne. L'usage du passé composé est ici d'importance car il s'agit d'un sentiment rétrospectif, d'une relecture

⁷ DUCREY Guy, *Corps et Graphies ; Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernité », 1996.

⁸ KARDEC Allan, *Le Livre des esprits*, 1857.

⁹ CUCHET Guillaume, *Les Voix d'outre-tombe ; Tables tournantes, spiritisme et société du XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 2012.

¹⁰ BERGSON Henri, *L'Énergie spirituelle*, Paris, Payot & Rivages, « Petite biblio payot, classiques », 2012.

¹¹ MARQUIÉ Hélène, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIX^e siècle Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseurs*, Université de Nice Sophia Antipolis, HDR, 2014, p. 39 ; p. 68 ; p. 275.

de notre histoire. Nous n'entrons pas dans une nouvelle ère ; nous ne continuons plus la fuite éperdue des post-post-post-modernistes ; nous ne nous accrochons plus à l'avant-garde de l'avant-garde ; nous ne cherchons plus à être encore plus malins, encore plus critiques, à creuser davantage l'ère du soupçon. Non, nous nous apercevons que nous n'avons jamais commencé d'entrer dans l'ère moderne. Cette attitude rétrospective qui déploie au lieu de dévoiler, qui ajoute au lieu de retrancher, qui fraternise au lieu de dénoncer, qui trie au lieu de s'indigner, je la caractérise par l'expression non moderne (ou amoderne). Est non moderne celui qui considère à la fois la Constitution des modernes et les peuplements d'hybrides qu'elle dénie¹².

Notre thèse tend vers cette « non-modernité », veut décentrer, changer de prisme afin d'enrichir nos regards occidentaux et cela en étudiant transe et ballet ensemble et de surplus sur une large période temporelle allant du romantisme jusqu'à nos jours pour le ballet et du début de la Renaissance à la période contemporaine pour la transe. Ces larges périodes se sont imposées petit à petit à nous, tant le phénomène de transe pris génériquement apparaissait lui-même comme intemporel.

Spiraler le temps long

La question de la temporalité se posait à plusieurs reprises, nous évitions – non sans difficulté – d'effectuer des anachronismes. Pourtant, nous ressentions que des événements du passé pouvaient encore exercer une forte influence sur le présent, que les histoires de ce même passé semblaient se répéter au fil des siècles avec d'autres noms, d'autres termes, sans être les mêmes, elles possédaient des points communs qui les rapprochaient. Dès lors, comment éviter les anachronismes alors même que nous intuitionnions des sortes de schémas se reproduisant au travers des siècles ? Avec Bruno Latour, le temps ne se développe non pas sur une ligne droite, mais sur une spirale. Ainsi, un événement A est très éloigné d'un événement S si nous les situons sur un trait linéaire. En revanche, A peut se trouver juste au-dessus de S si nous les plaçons sur une spirale. Il n'est donc pas question d'avoir une pensée anachronique ni essentialiste, mais bien une pensée où la temporalité n'est pas perçue de la même façon que lorsqu'elle est dictée par les dits Modernes. Clarifions notre propos avec Bruno Latour :

Supposons par exemple que nous regroupions les éléments contemporains le long d'une spirale et non plus d'une ligne ? Nous avons bien un futur et un passé, mais le futur à la forme d'un cercle en expansion dans toutes les directions et le passé n'est pas dépassé,

¹² LATOUR Bruno *op. cit.*, p. 68-69.

mais repris, répété, entouré, protégé, recombéné, réinterprété et refait. Des éléments qui paraissent éloignés si nous suivons la spirale peuvent se retrouver très proches si nous comparons les boucles. Inversement, des éléments très contemporains à en juger par la ligne deviennent très éloignés si nous parcourons un rayon. Une telle temporalité n'a pas à utiliser les étiquettes « archaïques » ou « avancées » puisque toute cohorte d'éléments contemporains peut conjoindre des éléments de tous les temps. Dans un tel cadre, nos actions sont reconnues enfin comme polytemporelle.

Cette façon de concevoir le temps ramène aussi à Anne Ancelin Schützenberger. Cette psychologue, dont l'ouvrage *Aïe, mes aïeux* publié en 1987 (soit trois ans avant *Nous n'avons jamais été modernes* de Bruno Latour) devenu un *bestseller* aujourd'hui, explique à quel point le passé est présent dans nos vies¹³. Les traumatismes, les événements importants qu'ils soient négatifs ou positifs, les dons de nos ancêtres sont transmis dans une famille et cela sur plusieurs générations jusqu'à ce que le traumatisme du « fantôme » de l'ancêtre soit réglé ou qu'il s'estompe avec le temps. Par exemple, le traumatisme lié à une mort brutale se transmet en répétant une mort brutale sur d'autres personnes de la famille jusqu'à s'atténuer laissant « simplement » des maux physiques sur les générations suivantes ou en s'arrêtant si ce traumatisme est réglé. Cependant, la transmission d'un traumatisme ou d'un don ne se règle pas linéairement, elle peut sauter une génération, aller sur quelqu'un dont la parenté est plus éloignée... en somme, elle prend la forme d'une spirale : alors que l'on pensait être trop éloigné pour prendre l'événement d'un membre de sa famille lointaine, la spirale nous révèle être tout près de lui d'où la transmission ; alors que sur une ligne droite, on pensait être proche du traumatisme, la spirale révèle qu'on en est éloigné. Notre propre formation en kinésiologie, nous amène également à penser le temps de la sorte. Anne Ancelin et Bruno Latour ne conçoivent pas le temps comme nécessairement tracé sur une ligne droite. Les événements s'enroulent et se répondent sans cesse sans pour autant qu'ils soient les mêmes. Finalement, un événement, éloigné selon une perception moderne du temps, peut se révéler très proche si nous concevons la temporalité comme a-moderne ou non-moderne.

Cette conception du temps sert notre recherche. En effet, la transe, comme notion floue et hétéroclite, ne pourrait-elle pas apparaître comme quasiment intemporelle ? Elle ne pouvait être examinée qu'en spirale, reliant entre eux des événements appartenant tout aussi bien au plus lointain des passés qu'au plus proche des présents. Ainsi, notre thèse, et spécialement la première partie, portant sur les discours sur la transe à travers l'histoire occidentale, aborde ce phénomène

¹³ANCELIN SCHÜTZENBERGER Anne, *Aïe, mes aïeux ! Liens transgénérationnels, secrets de famille, syndrome d'anniversaire, transmission de traumatisme et pratique géosociogramme*, Paris, Desclée de Brouwer : La Méridienne, 2009.

par le biais d'événements allant du début de la Renaissance jusqu'à aujourd'hui. Elle reprend également les discours de divers chercheurs, danseurs sur cet état. Quant aux « grands-ballets-du-répertoire-classique¹⁴ », pour reprendre une terminologie utilisée par Isabelle Launay, ils sont aussi eux-mêmes de véritables *imbrogli* de temporalités, de reprises, de créations, d'intergestualités, tant les chorégraphies ne cessent de renvoyer à un chorégraphe lui-même se référant à un autre chorégraphe d'une période ultérieure pouvant aussi se reporter à une chorégraphie d'un auteur différent, comme l'explique la chercheuse en danse dans son ouvrage *Poétiques et politique de répertoires*.

Dans ce contexte, la polytemporalité devient primordiale : réduire ces éléments à une ligne droite serait leur enlever tous liens, alors même qu'en tant *qu'imbrogli*, ils forment une pelote. La polytemporalité, la spirale aident à y voir plus clair, permettent de défaire les nœuds, sans pour autant transformer la pelote en un axe linéaire qui éloignerait les phénomènes au lieu de les rapprocher et de démontrer les liens étroits entre eux.

(Ne pas) Définir la transe

Cette thèse fut également hantée par la définition de la transe. Avant même de la commencer, depuis notre « mémoire », nos divers interlocuteurs nous incitaient à la définir, ce qui nous semblait bien souvent impossible. En effet, elle apparaissait comme hétéroclite, changeant d'une personne à l'autre, et même d'une fois à l'autre chez un même individu. Parallèlement, selon les disciplines, ce qui pouvait être considéré comme une transe par l'un ne l'était pas par l'autre : au CHU de Liège dans le cadre d'un protocole en oncologie, les chercheurs distinguent bien l'hypnose, la transe cognitive auto-induite et la méditation¹⁵, une chorégraphe comme Catherine Contour parle de « transe hypnotique¹⁶ » pour qualifier un état d'hypnose dans lequel ses danseurs et danseuses plongent. Tout comme d'autres peuvent aussi parler de trances méditative, somnambulique, extatique, etc. Ainsi, au bout de plusieurs années, nous commençons à avoir notre propre définition de cet état, mais toujours labile : la transe est en perpétuels mouvements, lui donner une définition l'empêcherait de se mouvoir à sa guise, de se glisser, de se cacher, de se fondre, de s'incruster, de disperser ses divers halos... Comme l'écrit Sébastien Baud : « Brutes, sauvages, maîtrisées, socialisées, ritualisées, symboliques, esthétiques... corporelles aussi, émotionnelles, intimes, psycho... pathologiques, les trances touchent à tout¹⁷ ». Ainsi, vouloir

¹⁴ LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires – Les danses d'après I*, Pantin (France), Centre National de la Danse, Recherches, 2017, p. 47.

¹⁵ Giga Consciousness, Université et CHU de Liège.

https://www.giga.uliege.be/cms/c_6462781/fr/etude-clinique-pionniere-sur-les-effets-de-l-hypnose-la-meditation-et-la-transe-cognitive-auto-induite-pour-des-patients-oncologiques-recherche-de-volontaires [consulté le 26/09/2023].

¹⁶ CONTOUR Catherine, *Danser sa vie avec l'outil hypnotique*, Neuilly-Plaisance (France), 369 éditions, « Manuels », 2019.

¹⁷ BAUD Sébastien (dir.), *Anthropologie des corps en trances*, Saint-Denis (France), Connaissances et Savoirs, 2016, p. 15.

l'expliquer à tout prix, ne serait-ce pas un retour à nos tics de Modernes voulant tout enfermer et circonscrire ? Cette recherche se plaçant dans l'Empire du Milieu, dans une hybridité, il n'était donc pas question de dire ce qu'était ou n'était pas la transe. Tout au mieux, nous pouvions donner une « hypothèse de définition » (Synthèse#1, fin de la Première partie) et parler plutôt de trances au pluriel, plutôt que de la transe au singulier.

La « transe » fait également partie d'un groupe d'états de conscience que des scientifiques nomment « non ordinaires », mais même ces « états non ordinaires de conscience » (ENOC) paraissent non distincts, se mélangent, s'entremêlent. Corine Sombrun utilise régulièrement la métaphore de l'aurore boréale : celle-ci contiendrait une diversité d'ENOC (dont la transe), mais on ne peut pas exactement distinguer ce qui relève de l'un ou de l'autre¹⁸. La transe se trouve dans cette aurore boréale et elle contamine les autres ENOC autour d'elle, expliquant alors que certains parlent, en même temps, de trances hypnotique, somnambulique alors que d'autres y voient « simplement » un état d'hypnose ou de somnambulisme. En considérant la transe comme un état flottant, il devient de plus en plus difficile de la définir, de savoir où elle débute et quand elle s'arrête.

Ainsi, si au premier abord, associer transe et ballet semble incongru voire quasiment impossible, tabou et interdit, nous y vîmes pourtant et très rapidement de la transe partout. Comment pouvions-nous en voir partout alors même que ces deux sujets semblaient si distincts et hétérogènes ? Les discours sur ce phénomène étant multiples et hétéroclites, ils recouvraient une multitude de potentielles trances. De la sorte, cela partait dans tous les sens tant il devenait aisé de relever une grande diversité de sortes de trances dans les ballets. Or, en observant de la transe partout, le risque n'était-il pas, paradoxalement et comme en miroir inversé, de la voir nulle part ? Rester dans ce prisme-là s'avérait dangereux pour notre recherche. Il fallait en sortir et remettre un peu d'ordre dans ce chaos qui régnait autour de la question de la transe. Dès lors, quel concept opératoire mettre en œuvre pour réussir à l'aborder, comment éviter une certaine anarchie, sans pour autant l'essentialiser par une définition tout en lui permettant de se déplacer aisément dans la polytemporalité que nous établissons ?

Le *transique* comme outil opératoire

Après plus de trois années de recherche, nous décidions de mettre en place un nouveau concept : plutôt que de parler de « la transe » comme un phénomène compact et unitaire, il nous ait apparu opératoire de désigner des « traits transiques ». Autour des phénomènes de transe se trouvent mille mots et discours que nous soutirons tout au long de la première partie : ces relevés extraient, qualifient et nomment plusieurs « traits transiques ».

¹⁸ SOMBRUN Corine, *La Transe – Premier Congrès sur la transe cognitive, science, arts, santé*, 01/04/2022, Grand Rex, Paris.

Au début de ce travail d'extraction, nous pensions ne trouver qu'une quinzaine de traits, mais ils débordèrent rapidement de partout. Nous décidions alors de les laisser s'exprimer dans leur multiplicité et diversité et les regrouper selon quinze dimensions seulement (et ici par ordre alphabétique : la création, les connaissances, le démoniaque, les drogues, la fête, la folie, le hors de contrôle, l'imagination, la maladie, la mort, le pouvoir/contre-pouvoir, le primitivisme, la sexualité, la théâtralisation, la transformation). Ces dimensions ont des frontières qui demeurent floues et poreuses afin que les « traits », que chacune regroupe, puissent bouger entre elles et ne se retrouvent pas enfermés dans de petites cases hermétiques (voir Partie 1).

Cette opération démêle quelque peu ce « nœud de nœuds » formé par ce phénomène aux multiples facettes. Elle permet de mieux le comprendre et l'examiner tout en sortant de la dichotomie de ce que serait ou ne serait pas la transe. Cette dernière demeure une sorte d'indéfinissable, mais il est du moins possible d'approcher sa définition sans pour autant l'y soumettre. Étant donné le caractère labile de l'état de transe comme des états non ordinaires de conscience, nous optons pour parler régulièrement dans cette étude d'« état transique » plutôt que de « transe », l'adjectivation permettant justement de qualifier un ensemble complexe plutôt que de désigner et définir un phénomène. Ainsi, « l'état transique » dont nous parlons dans cette étude, sous-entend qu'il y a présence d'un état non ordinaire de conscience « de l'ordre » de la transe, car il reprend justement un ou plusieurs des traits et des dimensions transiques.

Transe vécue, perçue, représentée

Où étudions-nous ces transes ? Nous avons écrit vouloir en chercher dans les ballets dits classiques, mais où exactement ? Selon les réactions d'une majorité de nos interlocuteurs, étudier la transe dans les ballets reviendrait à les interroger dans le vécu des danseurs et danseuses sur scène. Or, sans pour autant délaisser complètement ce sujet, nous nous penchons majoritairement sur les représentations scéniques de transes. Nous nous soucions moins du vécu, de l'état, de l'expérience de transe ou autre sur scène de la part des interprètes, que ce qu'ils y représentent en tant que personnages des ballets. Plus exactement, les ballets que nous étudions, qu'ils soient du XIX^e, XX^e ou XXI^e siècles, racontent une histoire, à l'intérieur de laquelle nous verrons que les personnages vivent un état de transe ou transique. Nous examinons ces moments dans les livrets, puis observons la façon dont ils sont mis en scène, représentés afin de constater s'il y a représentation de dimensions transiques. Sinon, nous tâchons de découvrir ce qui empêche de voir de la transe et, de manière plus générale, pourquoi on ne veut pas représenter cet état. Car effectivement, c'est aussi de phénomènes d'effacement ou d'invisibilisation d'états transiques que nous voyons à l'œuvre.

Si nous parlons de représentation, il nous faut également parler de perception. En effet, en tant qu'Occidentaux, nous avons nos propres perceptions (mais aussi imaginaires et préjugés) sur cet état. Ainsi, il est plus simple de percevoir une ou plusieurs trances sur scène lorsque celles-ci correspondent à nos clichés et imaginaires. Dès lors, le récepteur peut percevoir une transe, sans pour autant qu'il y ait volonté d'en représenter. Nous distinguons donc bien ce qui est de l'ordre du vécu des interprètes, de la représentation scénique et de la perception du récepteur.

De la transe dans les ballets du XIX^e siècle à aujourd'hui

La première partie intitulée « Discours sur la transe à travers l'histoire occidentale. Relevé de traits et de dimensions transiques » prend place à la suite de nombreux questionnements autour du phénomène « transe » : qu'est-ce que la transe ? Comment la définir ? Comment mettre en place le concept opératoire de traits « transiques » pour mieux la saisir ? Nous traitons une pluralité de phénomènes de trances (les danseurs de Strasbourg en 1518, les possédés de Loudun, l'engouement pour la valse à la fin du XVIII^e et au début de XIX^e, le spiritisme, l'hystérie de Charcot etc.), de littérature scientifique et autobiographique (Gilbert Rouget, Bertrand Hell, Sébastien Baud, Catherine Clément, Corine Sombrun...), d'entretiens effectués avec des danseurs et danseuses (Rafaëlla Renzi, Sylvie Remlinger, Stéphanie Roublot, Roman Mikhalev...). Dans ces divers discours, nous extrayons des traits transiques nous permettant de mieux comprendre la transe. Également, nous relevons les éléments qui l'empêcheraient de se manifester pleinement. Ces traits furent si nombreux que nous les avons regroupés en quinze dimensions transiques. À la toute fin de cette partie, nous donnons notre propre définition de la transe. Elle demeure hypothétique et, dans les chapitres suivants, nous utilisons bien plus régulièrement les dimensions et leurs divers traits transiques que cette définition. En effet, utiliser ces traits et dimensions transiques permet de démontrer des représentations et perceptions d'états transiques bien plus facilement que si nous décidions de les chercher à l'aide de notre définition.

Entre la première et la seconde partie, nous effectuons une « parenthèse méthodologique » afin de redéfinir les contours de la notion de « ballet ». Celle-ci éclaire les notions de ballets romantiques, académiques, de répertoires, de versions, de relectures, de récréation. Elle effectue quelques distinctions nécessaires et permet de comprendre que nous étudions bien des ballets distincts du XIX^e, XX^e et XXI^e siècles, que tous sont différents quoiqu'ils portent le même nom d'une « œuvre de référence¹⁹ » unique, qu'ils ne se mélangent donc pas et que tous évoluent au fil du

¹⁹ Notion d'« œuvre de référence » in Aurore Després, « FANA Danse & Arts vivants. Une fabrique de l'archive : conception et structuration de la plateforme », *FANA Danse & Arts vivants*, Laboratoire ELLIADD-MSHE Ledoux, Université de Franche-Comté, 2018, <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?p=1> [consulté le 26/09/2023].

temps, des chorégraphes, des interprètes, des techniques, des esthétiques qu'ils les réinterprètent. En effet, il est courant de penser que des ballets actuels correspondent à ceux qui étaient dansés au XIX^e siècle, par exemple que *Le Lac des cygnes* de Noureev (créé en 1984) ressemble – à quelque chose près – au *Lac des cygnes* de Marius Petipa et Lev Ivanov (1894)²⁰. Or, les chorégraphies, les esthétiques, les techniques de danse, les partitions musicales, les histoires mêmes que conte l'œuvre... changent. Chaque ballet est unique et doit être étudié avec ses particularités, dans le contexte qui lui est propre.

La seconde partie, « Émergences de transes dans les ballets du XIX^e au début XX^e : Quand la transe déborde de l'ici », traite de deux périodes : le romantisme et la Belle époque avec un focus sur les Ballets russes et le chorégraphe Mikhaïl Fokine. Tout au long de cette seconde partie, nous analysons des discours sur des œuvres romantiques et de la Belle époque, passant de la *cachucha* de Fanny Elssler à l'arabesque taglionienne, au dionysiaque à l'œuvre dans une pluralité de ballets romantiques, à Carlotta Grisi dans *Giselle*, aux corps « exotiques » des danseuses du « ventre », des « danses polovtsiennes » des Ballets russes comme celles plus « sauvages » du *Sacre du Printemps* ou encore à *La Mort du cygne* avec Anna Pavlova. Dans les discours sur ces œuvres, nous dégagons les traits et dimensions transiques extraites en première partie. Nous effectuons ce même relevé en étudiant des iconographies sur ces mêmes œuvres. Nous nous aidons toujours du vocabulaire extrait en première partie, et principalement de celui traitant des corporités transiques. En revanche, au seuil de nos connaissances, nous n'effectuons pas d'analyses musicales : aucune étude de partitions n'a lieu. De cette enquête résulte l'apparition d'une multitude de traits et dimensions transiques : c'est dire combien en fait, de ces œuvres romantiques et de la Belle époque, ils submergent des perceptions et des représentations. Cependant, d'autres aspects ont tendance, parfois, à gommer ce qui a trait à la transe, ce que nous retrouvons de manière bien plus prononcée dans la troisième partie.

La dernière partie porte sur des ballets de la fin du XX^e et du début XXI^e siècle, cette fois-ci, les aspects transiques sont loin de submerger les représentations et perceptions. Toujours à l'aide de nos traits et dimensions transiques, nous relevons ce qui serait de l'ordre de la transe dans les discours autour de plusieurs œuvres (*Giselle*, *La Belle au bois dormant* et *Le Lac des cygnes* dans plusieurs versions, créations et relectures). Cependant, notre méthodologie diffère quelque peu de ce que nous effectuons précédemment. En effet, nous analysons ce que racontent ces ballets, observons à quels endroits pourraient se trouver des représentations d'état transique, puis nous étudions si ceux-ci sont mis en scène et interprétés grâce à diverses captations vidéos. Pour ces analyses, nous nous aidons également de la parole des danseurs et danseuses sur ces ballets et d'études musicales

²⁰ LAUNAY Isabelle, *op. cit.*

réalisées à l'oreille avec l'aide de Gabrielle Meiller. Dans la majorité des cas, nous verrons que les dimensions et traits transiques seront bien moins apparents, comme recouverts par des stylisations et de l'académisme, une sorte d'effacement de la transe dans cette période que nous ne manquerons pas d'examiner plus en profondeur.

Notre conclusion reprendra nos deux principaux constats : des traits et dimensions transiques déferlent dans les périodes romantiques et de la Belle époque, alors même que nous ne nous attendions pas à un tel flux ; à l'inverse, ils sont quasiment effacés dans les ballets des dernières décennies et nous ne pensions pas cet effacement aussi ténu au départ de notre recherche. Nous voyons également comment, à travers le décentrement des regards que notre étude opère, de nouvelles relectures de ces ballets apparaissent. En effet, en relisant les ballets par le prisme de la transe, cette recherche tend à de nouvelles créations artistiques.

Partie I : Discours sur la transe à travers l'histoire occidentale.

Relevé de traits et de dimensions transiques

La transe, dont la complexité à définir n'échappe à personne, est abordée ici sous divers angles visant à souligner la multiplicité de ses aspects. Les nombreux traits transiques des discours qui l'entourent sont présentés selon quinze dimensions. De ce fait, la première partie porte sur des discours au sujet de la transe au travers de l'histoire occidentale.

Dans un premier chapitre, les traits et dimensions transiques de quelques phénomènes de trances en France en Europe sont étudiés : l'épidémie de danse strasbourgeoise en 1518, les possédées de Loudun au XVII^e dont les trances apparaissent comme une malédiction divine ; la transe comme ayant trait à la fête avec la valse à la fin du XVIII^e, la dansomanie exotique du début XX^e, les raves parties ; quelques discours sur la transe lue par le prisme de la science avec le magnétisme de Mesmer et Puységur, le spiritisme du XIX^e siècle et l'hystérie présentée par Charcot ; nous sortons de ce cadre français pour observer le tarentisme en Italie et le *duende* en Espagne.

Le second chapitre continue l'étude de discours sur la transe, cette fois-ci à travers les points de vue scientifiques toujours dans le but d'en extraire des traits transiques qui sont eux-mêmes regroupés en dimensions. Nous voyons comment des anthropologues (Gilbert Rouget, Georges Lapassade, Bertrand Hell) tentent de définir ce phénomène qu'ils étudient majoritairement dans des pays non européens. Nous nous attardons sur le chamanisme avec Charles Stépanoff et Sébastien Baud. Nous retournons en Occident avec la philosophe Catherine Clément, le psychothérapeute Adam Crabtree afin d'observer comment ils appréhendent la transe. Puis, nous finirons par les recherches autour de la transe cognitive auto-induite (TCAI) et notre propre expérience, puisque nous y avons été formée au printemps 2022.

Le dernier chapitre se penche plus sur la façon dont cet état est pensé dans les scènes occidentales, que cela soit au niveau du théâtre, mais également et surtout de la danse ; comment danseurs et danseuses parlent, envisagent, vivent la transe.

Ces diverses analyses de discours dont nous retirons des traits transiques, qui se comptent par plusieurs dizaines, sont resserrés en quinze dimensions toutes ensemble dans un tableau de la synthèse de cette première partie. Lors de cette synthèse, afin de resserrer encore plus ces dimensions, une définition hypothétique de la transe découlant de tout ce travail de recherche est donnée.

Chapitre 1 : Dimensions et traits transiques à travers de phénomènes en France et en Europe

Ce premier chapitre analyse plusieurs discours autour de cas historiques dans le but de dégager des traits transiques et de mieux appréhender cet état. Ces derniers sont classifiés en quatre grands axes, la transe : comme punition divine (?) avec l'étude de l'épidémie dansante de Strasbourg en 1518 et les possédés de Loudun au XVII^e siècle ; comme une fête grâce à la valse, la dansomanie « exotique » du début XX^e, les raves parties ; par le prisme de la science apparentée notamment au magnétisme de Mesmer et de Puységur, le spiritisme et la grande hystérie de Charcot ; cultivée en Italie et en Espagne avec respectivement le tarentisme et le *duende*. Cette liste demeure non exhaustive, mais elle témoigne de la diversité des phénomènes et des traits transiques dans l'histoire occidentale grâce à une analyse des discours autour de ces événements. Ces traits découlent déjà de quelques dimensions transiques, nous servent plus tard dans nos diverses analyses de discours et d'œuvres (lithographies, tableaux, photographies, ballets...), puisque nous les retrouvons. Ils nous permettent, notamment, de prouver la présence de transes dans les ballets classiques. Mais, si nous extrayons des traits transiques des discours sur ces divers phénomènes, nous voyons également que certains aspects effacent des aspects transiques. Ainsi, ce chapitre a pour mouvement principal de prélever des traits, mais il n'en relève pas moins la façon dont ceux-là même sont parfois gommés.

I. La transe comme punition divine ?

Nous présenterons ci-dessous deux facettes de la transe (épidémie de Strasbourg en 1518 et possédés de Loudun au XVII^e siècle) qui apparaissent régulièrement comme le résultat d'une punition divine : la transe prend dans ce cas la forme d'une malédiction. Pour autant, nous nous interrogerons : En France, la transe ne peut-elle s'envisager que sous l'aune de la punition divine ? Très rapidement, nous nous rendrons compte que celle-ci peut aussi se concevoir comme un contre-pouvoir : si la punition divine fait vivre « l'enfer » aux transeurs et transeuses, il se peut aussi que les autorités les placent du côté des maudits afin de justifier leur propre pouvoir et stigmatiser ceux qui transent et d'éloigner, par cette même stigmatisation, le désir de rébellion que pourrait induire cet état. Nous nous apercevons aussi que les femmes, dans ces discours, entrent plus facilement en transe comme si cet état pouvait aussi être relié du côté du genre féminin.

1. Les épidémies de danse : les danseurs fous de Strasbourg

En 1518 à Strasbourg, la pauvre Frau Troffea se met à danser sans pouvoir s'arrêter. D'autres habitants la rejoignent et plongent la ville dans le chaos. Les autorités ne savent pas comment les stopper. Cet événement devient un véritable cas de transe d'une profondeur extrême : les habitants des couches sociales les plus pauvres dansent sans s'arrêter, certains en meurent.

En nous fondant principalement sur les écrits de John Waller²¹, historien de la médecine, nous nous rendons compte que ce qui ressemble à un mythe régulièrement oublié de l'Histoire fût un véritable épisode historique particulièrement traumatisant pour les habitants de Strasbourg de l'an 1518. Ce phénomène de *chorémanie*²² n'est pas nouveau. John Waller, affirme que, déjà en 1247, « au moins une centaine d'enfants se seraient mis à danser et à sauter hors des portes de la ville²³ » d'Erfurt. Certains en meurent, d'autres subissent des problèmes physiologiques toute leur vie sans oublier le traumatisme psychologique. En 1278 à Maastricht, près de deux-cents habitants « se seraient mis à danser de façon indécente sur un pont de la Moselle²⁴ ». Le pont s'écroula, faisant tomber les danseurs dans la rivière. Les personnes de l'époque considéraient cela comme une punition divine. En 1374, une autre épidémie dansante dépassa les précédentes. De petits groupes de danseurs délirants erraient de ville en ville en « répandant leur manie dans la population comme s'il s'était agi d'une maladie contagieuse. Les chroniqueurs parlent de milliers d'hommes et de femmes qui dansaient en hurlant de douleur, sautaient en l'air, couraient follement d'un lieu à l'autre en implorant la miséricorde de Dieu et des Saints²⁵ ». Cette épidémie dura jusqu'à la fin de l'année 1374, reprit durant un temps en 1375 en Alsace et Lorraine, puis en 1381 à Ausbourg²⁶. John Waller ajoute qu'il dispose de deux autres récits faisant mention d'épisodes mineurs : l'un en 1418 dans la Wasserkirche de Zurich, l'autre en 1463 non loin de Trèves²⁷. À cela s'ajoute « plusieurs cas isolés de chorémanie au XV^e et XVI^e siècles en Suisse et dans le Saint Empire, à l'échelle d'un individu ou d'une famille entière²⁸. » Bien que régulièrement oubliés, les épisodes d'épidémie dansante apparaissent comme récurrents entre le XIII^e et XVI^e siècles dans cette région du Rhin. L'épisode de Strasbourg en 1518 ne fut pas le premier, mais nous décidons de nous arrêter sur celui-ci, notamment grâce à la diversité des discours qui l'entourent et qui tentent de comprendre ce

²¹ WALLER John, *Les Danseurs fous de Strasbourg. Une épidémie de transe collective*, Strasbourg (France), La nuée bleue, 2016.

²² GOTMAN Kéline, *Choreomania, Dance and Disorder*, Oxford (Royaume-Uni), Oxford University Presse, « Oxford Studies in Dance Theory », 2018,

²³ WALLER John, *op. cit.*, p. 20.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ WALLER John, *op. cit.*, p. 21.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ WALLER John, *op. cit.*, p. 21-22.

²⁸ WALLER John, *op. cit.*, p. 22.

phénomène. Si nous ne connaissons jamais la vérité sur cet événement, les discours qui tendent à l'expliquer permettent de relever une pluralité des traits définitoires de la transe.

Globalement, notons combien au sein de ces discours, cet événement n'appartient pas aux genres de la fête ou du rituel. En 1518, on considère cet état de transe comme une danse qui anime les corps des Strasbourgeois et qui se transmet d'une personne à l'autre amenant l'idée de la danse-transe comme une maladie contagieuse. Le discours sur cet épisode renvoie donc régulièrement à la maladie. John Waller explique que des scientifiques, en voyant l'épidémie s'accroître, se sont réunis afin de régler cette crise. Les autorités appelèrent à l'aide les scientifiques, car ils considèrent qu'ils ont affaire à une épidémie, mais les autorités et les scientifiques n'en soupçonnent pas moins une maladie d'origine divine. Les scientifiques pensent que les fortes chaleurs de l'été ont entraîné une accumulation de sang chaud qui pousse les Strasbourgeois à danser : le sang trop chaud causerait des caillots qui entraîneraient des manifestations physiques peu ordinaires. Afin de dissoudre ces caillots, ils ordonnent de danser encore plus, sans s'arrêter, jusqu'à ce que la transpiration évacue le trop-plein de chaleur²⁹. L'épidémie de danse-transe entraîne donc le protocole médical suivant : on appelle des musiciens pour jouer de la musique et on place des gardes pour soutenir les danseurs et qu'ils ne cessent de danser³⁰. Pourtant, cette stratégie ne paie pas. Les danseurs placés dans des endroits stratégiques de la ville sont exposés aux yeux de tous. Les plus faibles et influençables rejoignent la foule des transeurs³¹ gonflant le nombre de malades. Au lieu de calmer l'épidémie, le protocole médical produit l'effet inverse. De cet échec découle l'idée (déjà sous-entendue) que l'épidémie de danse-transe n'est pas une maladie « physique », mais le produit d'un châtement divin rendant le peuple malade. La maladie devient donc malédiction de Dieu. Le discours de John Waller sur les raisons de l'épidémie d'après les contemporains de cet événement tend déjà à dégager plusieurs traits définitoires de la transe. Nous retrouvons évidemment celui de la maladie auquel est relié celui de la contagion. Si des scientifiques tentent de guérir les malades par des procédés « scientifiques », ils se rendent rapidement compte que cette maladie, cette « dranse³² » pour reprendre le néologisme utilisé par Corine Sombrun et son équipe, ne peut guérir par de tels moyens. Certes, il y a maladie, mais celle-ci ne trouve pas de raisons « scientifiques », elle devient donc une malédiction divine. Un autre trait définitoire de cette dranse se dévoile : une malédiction. Pour finir sur cette première couche de discours, le dernier trait définitoire de cette épidémie est celui de la danse, puisque depuis le début de ce point nous ne

²⁹ WALLER John, *op. cit.*, p. 116.

³⁰ WALLER John, *op. cit.*, p. 116 et 128.

³¹ WALLER John, *op. cit.*, p. 128.

³² De manière anachronique, nous pourrions nommer ce phénomène de « dranse » soit la contraction entre danse et transe, qui désigne un phénomène de danse en transe. Ce néologisme est notamment employé lors de nos formations à la TCAI (Transe Cognitive Auto Induite).

pouvons dissocier la transe de la danse. Le fait de danser sans s'arrêter permet de penser et de voir la transe.

Ces premiers éléments du discours de John Waller mettent en lumière quatre traits définitoires de ce premier cas : la danse, la maladie, la contagion et la malédiction. Tous les quatre apparaissent comme intimement liés : la danse-transe devient une maladie contagieuse causée par une malédiction divine.

John Waller tente aussi de comprendre comment des centaines de personnes ont pu se mettre à danser pendant plusieurs jours voire plusieurs semaines, allant jusqu'à en tuer certaines (le nombre de morts reste inconnu). D'après lui, aucune raison « purement » médicale a pu pousser ces habitants à danser de la sorte. Pour Waller, aucun agent pathologique au XVI^e siècle ne pouvait entraîner ce type de comportement³³. L'ergotisme (empoisonnement par une bactérie contenue dans le seigle) a été évoqué dans certains textes pour expliquer cet événement, mais, pour Waller, il demeure impossible que l'ergotisme provoque des symptômes d'une durée aussi longue. De plus, il affirme que la famine que vivaient les Strasbourgeois empêchait tout empoisonnement par le seigle (cette famine a été depuis remise en question comme l'explique Nicolas Jonathan³⁴). L'historien ajoute que les danseurs-transeurs ne souffraient d'aucune forme sévère d'épilepsie du lobe frontal comme certains auteurs médicaux ont pu l'affirmer au XX^e siècle³⁵. Pour lui, aucune cause médicale ne put entraîner cette danse-transe. D'où provient-elle alors si aucune pathologie ou agent pathogène n'ont induit cette épidémie ? Comment explique-t-il, dans son discours, la venue de celle-ci ? Quels sont donc les éléments/traits qui permettent son arrivée ?

Waller explique que depuis plusieurs années le clergé de Strasbourg et des contés alentours pêchent énormément, certains ont une concubine dans leur cellule. Au sein de l'Église, la prostitution est courante, on y boit et y mange beaucoup tandis que le peuple continue à être taxé et à mourir de faim. Waller affirme que durant de nombreuses années une mauvaise météo empêche de bonnes récoltes, par conséquent le coût de la nourriture augmente comme celui des taxes. Les désastres environnementaux deviennent une punition de Dieu qui se venge sur le peuple des péchés commis par le clergé et les plus riches. Quelque temps avant la crise, une météorite tombe à côté de Strasbourg, en 1495 des enfants siamois naissent attachés par le front : ils deviennent de nouvelles preuves de la colère divine. En 1494, alors même que la récolte était meilleure, un nouveau fléau arrive : la syphilis³⁶. La maladie se perçoit comme un châtement divin : elle mange les

³³ WALLER John, *op. cit.*, p. 84.

³⁴ NICOLAS Jonathan, « Chorémanie ou transe en danse : le corps en révolution et son rapport au pouvoir » in *L'esprit du temps*, n°2, Association Internationale Interaction de la Psychanalyse (A2IP), 2019 p. 158. <https://www.cairn.info/revue-topique-2019-2-page-153.htm> [consulté le 21.01.2022].

³⁵ WALLER John, *op. cit.*, p. 176.

³⁶ WALLER John, *op. cit.*, p. 44.

sexes de ceux ayant commis le péché de luxure. Entre la famine, l'arrivée de la syphilis, la météorite, les siamois... tout concorde pour croire en cette colère divine. Colère que le clergé tout comme les hauts placés refusent d'écouter, puisqu'ils continuent à pécher. Dieu se montre de plus en plus irrité. Il fallait alors le calmer et apaiser aux passages les saints. Car Saint-Guy lui-même éprouve un fort mécontentement. Il guérit l'épilepsie et la manie dansante, mais il peut aussi infliger la maladie qu'il soigne ordinairement³⁷. Ainsi, la colère divine passe par Saint-Guy qui inflige comme punition une danse qui ne s'arrêtera pas tant qu'il ne sera pas apaisé. Après tant de malheurs et d'avertissements, le Saint et Dieu avaient totalement abattu leur colère sur le peuple strasbourgeois³⁸. Pour John Waller, l'épidémie arrive par le biais de ces croyances profondément ancrées. Les habitants croient fortement en la colère divine et cette croyance/suggestion entraîne l'arrivée de la danse-transe. Les habitants sont convaincus de cette colère et comme rien n'est mis en place pour diminuer le péché, la famine continue³⁹... Dieu se manifeste sans se faire entendre des puissants, il faut alors quelque chose de plus violent : la danse épidémique arrive. Pour l'auteur, les croyances ancrées dans le corps et le cerveau de cette population ajouté à la force de suggestion entraînent cette épidémie qui n'est pas la première à cette époque et dans cette région. Ainsi, cette épidémie de danse-transe correspond parfaitement aux croyances de ces personnes, car comme le rappelle John Waller « notre esprit a la faculté de connaître des états, et de susciter des actes choquants et bizarres, mais cohérents avec le système de nos craintes et de nos croyances irrationnelles⁴⁰ ». Par la croyance en une malédiction divine, le peuple strasbourgeois tombe malade et se met à danser-transer, mais cette épidémie n'est pas la première de la région, elle correspond justement à d'autres convictions et craintes. Cette croyance en la malédiction divine et cette mémoire (que nous pourrions nommer transgénérationnelle et transculturelle) amènent une force de suggestion qui va les pousser à danser pour certains jusqu'à la mort. En suivant le discours de John Waller qui tente de comprendre comment ces personnes ont pu tant danser, un autre trait de cette danse-transe se découvre : la suggestion qui devient le trait amenant à la transe. John Waller y consacre une large partie de son ouvrage. Il y explique que la suggestion prend une place importante dans la vie humaine et régit nombreux de ces comportements. Ainsi, l'épidémie de danse-transe devient le résultat d'un comportement inconsciemment attendu qui correspond à certaines normes sociétales et, dans ce cas, à des imaginaires dignes des tableaux de Bosch. L'épidémie de danse-transe se transmettrait donc par la suggestion, les croyances populaires, les

³⁷ WALLER John, *op. cit.*, p. 92.

³⁸ WALLER John, *op. cit.*, p. 94-95.

³⁹ Famine remise en question par Nicola Jonathan « De plus l'historien ajoute que la cité n'était pas particulièrement en proie à la famine car elle possédait plusieurs greniers à grain lui permettant de subvenir aux besoins de la population en cas de mauvaise récolte ou de siège. », *op.cit.*, p. 158.

⁴⁰ WALLER John, *op. cit.* p. 180.

mémoires traumatiques pas encore transformées. Cela explique aussi que les riches ne furent que très peu atteints par cette « maladie », car chacun va extérioriser sa détresse selon les codes de sa culture. Les plus aisés de cette époque ne le faisaient pas de la sorte. La famine, la grande détresse, en somme la misère pourrait aussi être un trait qui permet la venue de la transe. Au trait de la misère s'ajoute celui de la suggestion. Les deux forment un cocktail explosif à cause duquel la raison lâche tout en conservant les codes d'une époque qui indique de quelles manières elle doit lâcher, puisque « [...] même lorsque nous perdons le contrôle de nous-mêmes, nous le faisons souvent de la manière que prescrit notre culture⁴¹ ».

L'idée de la force de suggestion apparaît déjà sous les termes d'« imagination » et d'« imaginaire » dans les textes de Paracelse, précurseur de la médecine moderne⁴² comme l'affirme Aurore Després. Dans son discours, la danse, la transe et la maladie sont intimement reliées. Ainsi, comme le rappelle Marina Nordera sur laquelle se fonde aussi Aurore Després :

Au XVI^e siècle, le médecin Paracelse tente avec la définition de la *Choréa* une première rationalisation de ce phénomène, afin de le soustraire à toute connotation religieuse. Dans la *Choréa* (maladie dont le nom renvoie à la danse, *chore* en grec), il distingue trois formes : la *chorea lasciva*, provoquée par les désirs sensuels, la *chorea naturalis*, due à des causes strictement corporelles, et la *chorea vitista*, fruit de l'imagination et de la suggestion. Cette dernière est, selon lui, à l'origine du bal de Saint-Guy⁴³.

La danse devient donc maladie et demeure étroitement liée à cette facette de la transe que fut l'épidémie de Strasbourg. Ces trois traits (danse, transe, maladie) de cette facette historique deviennent étroitement liés dans le discours de Paracelse, les mots en deviennent quasiment synonymes puisque la danse est maladie, la maladie est danse puisque *chore* ou *chorea* et la transe est danse, donc elle se lie aussi à la maladie, et par effet de miroir la danse devient aussi transe. Les discours du XVIII^e siècle, notamment celui de Paracelse, entremêlent ces trois notions et forment un véritable nœud, un imbroglio.

Cependant, si Paracelse tente de dégager toute connotation religieuse de son discours sur la maladie, son explication n'exclut pas totalement une forme de « malédiction ». En effet, d'après John Waller, Paracelse affirme que Frau Troffea (la première danseuse-transeuse) commence à danser pour humilier son mari. Puis, une pulsion irrésistible contamine son corps : elle est prise à

⁴¹ WALLER John, *op. cit.*, p. 184.

⁴² DESPRÉS Aurore, *Archéologie sensible des gestes, palimpseste de la danse de l'élue dans le Sacre du printemps au XXI^e siècle*, HDR, 2019, Université Côte d'azur, p. 273.

⁴³ NORDERA Marina, « Rien n'irrite plus un homme qu'une femme qui danse » in *Repères, cahier de danse*, 2012, n°30, p. 25.

son propre jeu et devient maudite pour son comportement. Si John Waller conteste l'origine divine de cette danse-transe comme malédiction, l'aspect punitif demeure attaché à cet événement. Le trait de la malédiction-punition n'est donc pas exclu par Paracelse. Mais dans ce cas, pourquoi d'autres personnes ont-elles commencé à danser-transer ? Pour Paracelse, « d'autres femmes l'imitèrent [Frau Troffea], se repassant l'astuce de l'une à l'autre⁴⁴ » pour faire enrager leurs maris, mais bientôt elles ne réussirent plus à s'arrêter, car « la chorémanie était la punition convenant à leur irritant comportement⁴⁵. » Remarquons, au passage, que Paracelse rattache bien cette punition-maladie au genre féminin : pour avoir embêté leur mari, ces femmes se retrouvent punies par la maladie. Mais si les femmes commencèrent à danser, des hommes aussi les rejoignirent. D'une manière générale, et toujours d'après Paracelse, il s'agissait de « mauvaises » personnes, c'est-à-dire : « ceux dont les pensées sont « libres, lubriques et impertinentes, pleines de lascivité et sans crainte ni respect » sont susceptibles, dit-il [Paracelse], de provoquer un « voluptueux désir de danser »⁴⁶. » En somme, la force de la pensée, de la suggestion et de l'imagination entraîne ces personnes dans une danse-transe-maladie. Pour reprendre Waller sur Paracelse, c'est « l'imagination déviante des « putains » et des « gredins »⁴⁷ » qui les font entrer dans cet état. Nous attribuons donc l'imagination comme trait définitoire dans le discours de Paracelse qui rappelle celui de la suggestion de Waller. Notons que qualifier de « déviante » l'imagination est presque un pléonasme puisque comme l'explique Charles Stépanoff dans *Voyager dans l'invisible*, les modernes dénie l'imagination qu'ils considèrent comme pure illusion, car opposée à leur principe de réalité⁴⁸. Il devient donc « normal » que les personnes porteuses d'imagination, qui préfèrent l'illusion à la réalité, finissent par être punies, dans ce cas par la chorémanie.

Cependant, si Marina Nordera affirme que pour Paracelse « la *chorea vitista*, « fruit de l'imagination et de la suggestion », est « à l'origine du bal de Saint-Guy »⁴⁹ et donc de l'épidémie strasbourgeoise, John Waller affirme que Paracelse qualifie cette maladie de *choréa lasciva*⁵⁰, donc une maladie provoquée par les désirs charnels. De ce léger changement de paradigme découle le trait définitoire de la sexualité. Peu évoqué chez John Waller, il est clairement mis en évidence dans le roman historique de Jean Teulé, *Entrez dans la danse*⁵¹, qui s'inspire de cet événement et se fonde entre autres sur les travaux de John Waller.

⁴⁴ PARACELSE cité par WALLER John, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁵ WALLER John, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁶ WALLER John, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ STÉPANOFF Charles, *Voyager dans l'invisible, techniques chamaniques de l'imagination*, Paris, La Découverte, « Les Empêcheurs de tourner en rond » 2019, « I : Imagination et voyage mental ».

⁴⁹ NORDERA Marina, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁰ WALLER John, *op. cit.*, p. 18.

⁵¹ TEULÉ Jean, *Entrez dans la danse*, Julliad, 2018.

Le roman historique de Jean Teulé apporte un nouveau regard sur cet événement. Certes, ce regard est fantasmé, fictif, mais chaque discours portant sur cet événement ne porte-t-il pas en lui une part de fiction et de fantasme propre à son auteur ? De la sorte, Jean Teulé nous apporte aussi des traits définitoires de la transe grâce à son roman historique. Les précédents discours n'évoquent pas ou peu la sexualité au sein de cette danse-transe, nous devinons sa présence grâce à l'expression de « *choréa lasciva* ». Jean Teulé lui redonne sa place dans son roman historique. La transe provoque une érection⁵² chez les danseurs-transeurs et les relations sexuelles ne cessent d'être évoquées si ce n'est décrites⁵³. Elles y mêlent transe et bien souvent aussi de la danse : l'une des personnages décrites en plein acte sexuel se livre à des « bonds », « des sauts bien haut », elle pivote sur elle-même et l'auteur écrit clairement le verbe « danser⁵⁴ ». Sans trop nous y attarder, le trait de la sexualité devient indissociable de cet état de transe-danse et s'ajoute aux autres traits définitoires. Jean Teulé rattache aussi cette transe à une sorte de bonheur : « - Oh ne me dis pas qu'il faudra en guérir⁵⁵ ! » dit l'un des personnages. Ce qui sous-entend que cet état reste préférable à la vie habituelle et misérable. Par cette simple phrase, Jean Teulé évoque l'idée que cette transe-danse se rattache à des vacances de l'esprit, même si c'est au détriment du corps et peut-être de l'âme (ne sont-ils pas maudits tous ces danseurs-transeurs ?). Ce qui s'oppose complètement aux propos de John Waller qui affirme que Frau Troffea « était en proie à une détresse absolue⁵⁶ » tout comme les autres habitants. Pour lui, « survenues à l'improviste et nourries par de terrifiantes croyances surnaturelles, ces trances provoquaient une détresse émotionnelle sévère⁵⁷ ». Alors même qu'il y avait une idée de plaisir de danser-transer lors de l'épidémie de 1374 ou encore lors de différentes fêtes, dont le Carnaval, qui offraient des « moyens d'évasions⁵⁸ ». Dès lors, cette référence à un plaisir réel ou fantasmé par Teulé nous interroge : l'épidémie de 1518 de Strasbourg fut-elle un moyen d'évasion de la misère pour ses habitants ? Des « vacances » pour reprendre le terme de Catherine Clément⁵⁹ ? Nous ne le saurons jamais, mais l'idée demeure présente. Jean Teulé imagine que les danseurs-transeurs s'évadent de leur réalité, que les vacances soient bonnes ou mauvaises, qu'elles se transforment en *bad trip*, cela n'a pas d'importance. Par cette simple phrase (« - Oh ne me dis pas qu'il nous faudra guérir »), Teulé évoque des idées de *vacances*. Quant à Waller

⁵² TEULÉ Jean, *op. cit.*, p. 40.

⁵³ Cf. par exemple les pages 41-42, TEULÉ Jean, *op. cit.*

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ TEULÉ Jean, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁶ WALLER John, *op. cit.*, p. 77

⁵⁷ WALLER John, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁸ WALLER John, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁹ CLÉMENT Catherine, *L'Appel de la transe*, Paris, Stock, « L'Autre pensée », 2011.

Cf. dans la présente thèse, « Catherine Clément et l'appel de la transe » in Chap.2 « Les trances du point de vue de leurs études scientifiques et de leurs expérience », Partie 1.

en écrivant que « leur esprit en transe suscitait de terrifiantes visions de démons, d'esprits et de malédictions⁶⁰ », il indique que ces personnes « voyageaient » en enfer. Dès lors, il y a bien dans le discours de l'un comme de l'autre l'idée d'un déplacement par la transe, d'un voyage extatique ou cauchemardesque. Un nouveau trait, que nous constatons plus clairement plus loin, se dégage : celui du voyage. La transe-danse entraîne donc des déplacements de l'esprit comme du corps. Ce déplacement amène à notre dernier point que nous n'avons pas encore véritablement abordé : si l'esprit se déplace dans d'autres « mondes », qu'ils soient extatiques ou infernaux, les corps aussi se déplacent grâce à la transe-danse qu'ils exécutent. Dans ce déplacement des corps par la danse-transe, quels gestes et mouvements effectuent les Strasbourgeois ? Comment la danse-transe peut-elle se définir corporellement ? Contient-elle des traits caractéristiques ? Si oui, lesquels ? Comment les discours les imaginent-ils ?

Comme le rappelle Waller « les témoignages ne disent malheureusement pas quel genre de danse les malades de Strasbourg dansaient⁶¹. » En revanche, les précédentes épidémies dansantes laissent quelques témoignages qui amènent à penser « que les danseurs « se tenaient par les mains » pour « se faire sauter en l'air » ou dansaient « en cercle »⁶². Il ajoute que « des études sur le déclenchement de la transe dans les cultures actuelles suggèrent que les mouvements circulaires rapides pourraient avoir aggravé le délire des danseurs de 1518⁶³ ». Si nous ne pouvons connaître l'exactitude des danses de 1518, le cercle en est certainement l'un des éléments primordiaux, que cela soit en dansant en cercle ou en tournant sur soi-même. Bien que John Waller affirme que jamais il ne sera possible de connaître les danses de 1518, son discours donne tout de même des traits caractéristiques à ces danses-transes. Afin de les connaître, relevons plusieurs extraits :

Rien ne permet de dire avec certitude ce qui poussa Frau Troffea à danser, sauter, virevolter avec une telle frénésie⁶⁴.

N'était-il pas convenable que ceux qui s'étaient prêtés aux folies du carnaval soient maintenant condamnés à bondir, tressauter, virevolter sans trêve⁶⁵ ?

⁶⁰ WALLER John, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 88.

⁶¹ WALLER John, *op. cit.*, p. 124.

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ WALLER John, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁵ WALLER John, *op. cit.*, p. 124.

Sa danse, ses tournoiments et ses bons déchainés répondaient exactement au comportement attendu des personnes visées par la malédiction du saint. Ainsi son délire spontané et importun obéit-il néanmoins aux conventions du culte de Saint-Guy⁶⁶.

Par ces citations descriptives, nous retrouvons l'idée de tourner grâce au verbe « virevolter » (présent dans deux citations), mais aussi au mot « tournoiment ». À cela s'ajoute le mouvement de sauter (« sauter », « bondir », « bonds »). Sans connaître avec exactitude les danses des Strasbourgeois, nous pouvons donc penser que les sauts et les tours/mouvements circulaires étaient omniprésents, du moins le sont-ils dans le discours de Waller. Dans son texte, il apparaît clairement que la danse-transe comporte un nombre important de sauts et de mouvements circulaires. Tous sont reliés par une intensité violente, puisque l'auteur mentionne régulièrement un vocabulaire autour de la frénésie et du déchainement. Les traits qui caractériseraient la danse-transe seraient donc les sauts et les tournoiments (mouvements circulaires) accompagnés d'une intensité violente, puisque frénétique et déchainée, mais aussi l'idée de répétitions, car ces mouvements ne semblent jamais s'arrêter. La référence au culte de Saint-Guy, saint qui s'occupe notamment des épileptiques et des convulsionnaires, et le fait que le « délire spontané et importun » doit correspondre « aux conventions du culte de saint Guy » permet aussi d'affirmer que la danse-transe renvoyait à des corporéités propres aux convulsionnaires, aux épileptiques, mais aussi aux maladies d'Huntington et de Sydenham, toutes deux aussi appelés « danses de Saint-Guy ». Dans ce discours, la présence de convulsions, tétanies, mouvements brusques et saccadés ne fait que peu de doute.

Dans un premier temps, des musiciens accompagnent la danse-transe afin de soigner cette maladie, mais les autorités se rendant compte que ce traitement ne fonctionne pas décident d'enfermer les malades et d'interdire de jouer de la musique...sauf pour les plus riches qui avaient le droit d'entendre de la musique, car ils n'étaient pas touchés par cette maladie⁶⁷. Cependant, certains instruments demeurent interdits comme le tambour, le tambourin... on estime alors que le violon et autres instruments à cordes étaient moins enclins à susciter la maladie que toutes les percussions⁶⁸. Dans les instruments qui prêtent à la danse-transe, les percussions apparaissent comme ceux la déclenchant la plus facilement. Dans la fiction de Jean Teulé, nous retrouvons des analogies : le romancier évoque des tambours, ajoute aussi l'utilisation de flûtes, tous deux sur « un fond accéléré »⁶⁹. Quant à la musique de façon générale, il la décrit comme dissonante⁷⁰. Il en va de

⁶⁶ WALLER John, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁷ WALLER John, *op. cit.*, p. 137.

⁶⁸ WALLER John, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁹ TEULÉ Jean, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁰ TEULÉ Jean, *op. cit.*, p. 65.

même lorsqu'il raconte et décrit la danse à l'aide des figures des sauts et des mouvements circulaires⁷¹. De façon anachronique et sans que nous puissions véritablement savoir à quelle époque Jean Teulé rattache ces pas, il les décrit comme des « tours piqués » ou encore « des entrechats⁷² » soit des pas que l'on retrouve en danse classique, mais qui existent sous différentes formes selon les siècles. Par la multiplication d'anachronismes, Jean Teulé associe cet événement à divers types de danse comme la sarabande⁷³, la « valse des roses⁷⁴ » ou encore « une valse mélancolique et langoureux vertige⁷⁵ », les « raves party⁷⁶ » et à « une ambiance night-club de transe festival⁷⁷ ».

Notons aussi l'aspect de contre-pouvoir qu'apporte Teulé, les danseurs et danseuses de Strasbourg apparaissent comme se rebellant contre l'autorité, faisant ce qu'ils n'auraient pas le droit de faire sans cet état. Ce dernier justifie leurs actes. De plus, dans ce roman, se trouve l'idée d'une peur des couches sociétales supérieures d'être elles-mêmes contaminées, de se comporter d'une façon contraire à leurs principes et de l'anarchie qu'entraîne cette épidémie. S'il importe peu aux plus aisés que les couches populaires vivent dans la misère, cette chorémanie menace l'ordre sociétal établi duquel découlent leurs pouvoirs et richesses. Dans un tel contexte, plus que pour la santé de leurs sujets, c'est pour l'ordre de la société, le maintien de leurs emprises, qu'ils veulent la fin de l'épidémie. Aussi, et comme le rappelle John Waller, cette maladie entraîne des conséquences sur toutes les couches de la société : pendant un temps, même les plus privilégiés doivent renoncer à des plaisirs reliés à des péchés afin de calmer Dieu et par conséquent le peuple. En effet, si, en apparence et d'après le discours de Waller, l'épidémie se justifie comme une punition divine, celle-ci se dirige contre les plus aisées qui pêchent même si elle atteint plus directement le peuple en les faisant danser. Autrement dit, par la main de Dieu, les Strasbourgeois se rebellent contre le pouvoir : la malédiction serait due à leurs péchés, le pouvoir doit donc changer de comportement pour calmer Dieu et stopper ce malheur.

De ce premier cas de transe se dégagent de nombreux traits dont certains se rejoignent, comme : la maladie, la mort, la contagion, la punition, la malédiction apparaissent comme liées. Quant à la danse, l'utilisation du terme *chorée* par Paracelse la renvoie à la maladie. Si l'imagination et le sexe ne sont pas eux-mêmes des maladies, ils entraînent tout de même la maladie chez ceux considérés comme faibles d'esprit (femmes, enfants, pauvres, « primitifs ») soit une majorité de la

⁷¹ Cf. par ex les pages 21 et 124, TEULÉ Jean, *op. cit.*

⁷² TEULÉ Jean, *op. cit.*, p. 76.

⁷³ TEULÉ Jean, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁴ TEULÉ Jean, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁵ TEULÉ Jean, *op. cit.*, p. 131.

⁷⁶ TEULÉ Jean, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁷ TEULÉ Jean, *op. cit.*, p. 107.

population. La danse et la transe dans cet événement sont si liées que nous ne savons plus ce qui relève de la danse et ce qui relève de la transe, en somme les deux fusionnent et nous pourrions même les nommer ces cas de « dranse ». Dans cette danse-transe, nous relevons comme caractéristiques gestuelles et générales les sauts et les tours qui semblent régulièrement se répéter tout comme la musique dont les percussions ont une importance primordiale.

Pour résumer et conclure sur les traits de la transe de l'épidémie strasbourgeoise de 1518 dans ces discours sont : la maladie, la contagion, la misère, la mort, le sexe, la punition (-malédiction), l'imagination (-suggestion), le contre-pouvoir, la danse (avec des champs lexicaux de l'ordre du tremblement, de la tétanie, de la répétition, du saut et des tours), elle est aussi fortement reliée au genre féminin. Quant à la musique, elle ne fait pas partie des traits définitoires de la transe, puisque son absence n'entraîne pas l'arrêt de la danse-transe qui n'a, au passage, pas non plus besoin d'elle pour commencer. En revanche, nous retrouvons l'idée que la musique facilite la transe et ces caractéristiques sont les percussions, les répétitions, les dissonances.

2. Les possédées de Loudun

L'histoire des possédées de Loudun et principalement celle de Jeanne des Anges est une facette importante de la transe en Occident. Pour l'étudier et en extraire des traits définitoires de la transe, nous nous fonderons sur l'autobiographie de Jeanne des Anges afin de connaître son histoire, mais aussi sur les discours autour de cet événement avec De Certeau dont le livre sur le sujet, *La possession de Loudun*, apparaît comme primordial pour étudier cet événement. Pour autant, nous n'oublierons pas Gilbert Rouget qui reprend aussi les propos de De Certeau dans *La musique et la transe* et Catherine Clément qui dans *L'appel de la transe* écrit quelques pages sur cet événement qu'elle considère comme des « vacances » pour les nonnes.

Jeanne des Anges, née Jeanne de Belcier en 1602, est issue d'une famille de petite noblesse, elle a quatorze frères et sœurs. Très jeune, elle se blesse et devient bossue, une épaule plus haute que l'autre. Sa mère la laisse de côté dès son plus jeune âge et décide de l'envoyer au couvent quitte à éconduire le prétendant de sa fille. Il apparaît assez clairement que Jeanne ne décide pas de son plein gré d'aller au couvent des Ursulines en 1622. Dans son autobiographie, elle affirme avoir proclamé devant toutes les nonnes qu'elle veut quitter le couvent⁷⁸. Cela n'arrivera pas. En 1625, Jeanne a un nouvel objectif. Un nouveau couvent d'Ursulines est créé à Loudun, elle veut en prendre la direction. Toujours dans son autobiographie, elle avoue mettre tout en place auprès de la mère Supérieure pour parvenir à ses fins. Elle prend des airs humbles et pieux, mais ceux-ci ne

⁷⁸ CLÉMENT, *op. cit.*, p. 56.

servent qu'à manipuler la mère Supérieure⁷⁹. Elle réussit et devient directrice de ce nouveau couvent. Quelques années après, en 1632 et alors même que l'on annonce la venue du nouveau curé Urbain Grandier, les choses commencent à mal tourner pour Jeanne des Anges. Elle dit qu'un démon l'attaque, qu'il la possède. Pire, il y en a jusqu'à sept dans son corps⁸⁰. Jeanne des Anges n'est pas l'unique Ursuline à vivre des hallucinations et des troubles corporels, une partie des Sœurs affirment aussi subir une possession ou une obsession.

Possession et obsession apparaissent comme deux traits transiques et définitoires que nous allons étudier à l'aide de De Certeau. Son discours, repris aussi par Rouget, explique la différence entre la possession et l'obsession que les ecclésiastes du XVIII^e siècle effectuent déjà. Jeanne des Anges serait possédée, alors que la majorité des autres sœurs seraient simplement obsédées. Les personnes possédées ont les démons en elles, ils agissent de l'intérieur et leur font faire ce qu'ils désirent, alors que les personnes obsédées voient le démon qui les harcèlent de l'extérieur, mais celui-ci n'est pas entré en elles. La possession apparaît comme plus sévère que l'obsession, pour preuve en est l'explication de De Certeau aussi reprise par Rouget : « la possédée n'a plus de corps, son corps appartient au diable et celui-ci refuse qu'elle prononce « mon corps »⁸¹ ». Le démon « dispose des facultés et des organes de la personne possédée pour produire non seulement en elle, mais par elle, des actions que cette personne ne pourrait produire d'elle-même⁸² ». Alors que dans l'obsession « on considèrerait que [...] le Démon agit sur les personnes obsédées, « en leur apparaissant souvent et visiblement, malgré qu'elles en aient, en les frappant, en les troublant et en leur excitant des passions et des mouvements étranges et surpassant notablement la portée de leur complexion⁸³ ». Dans le langage « ecclésiastique l'obsession est l'« état d'une personne qu'on suppose troublée, assiégée par le diable, ce qui est différent de la possession qui signifie l'habitation actuelle du diable dans le corps »⁸⁴. Dans la possession, il y a une véritable manipulation des corps : en effet, dans les moments de crise, la personne perd sa personnalité au profit du démon. L'obsession, elle, apparaît comme un trouble moins sévère, puisque le démon n'est pas dans la personne et s'il l'effraie et la trouble, il ne peut pas pour autant agir à la place de la personne. Durant cet événement, le pire trouble, la possession, atteint Sœur Jeanne des Anges, alors que l'on considère la majorité des nonnes comme simplement obsédées.

Comment réussit-on à voir que ces religieuses, et ici Jeanne des Anges, étaient possédées ? Quelles seraient les caractéristiques de la possession ? À quoi ressemble une possédée en pleine

⁷⁹ SŒUR JEANNE DES ANGES, *Autobiographie*, Grenoble (France), J. Million, « Atopia », 1990.

⁸⁰ SŒUR JEANNE DES ANGES, *op. cit.*, p. 74

⁸¹ CERTEAU Michel [de], *La Possession de Loudun*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2005.

⁸² CERTEAU Michel, *op. cit.*, p. 80.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ ROUGET Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, « Tell », 1990, citant *Le Dictionnaire de la langue française* (1878), p. 109-110

transe de possession, c'est-à-dire au moment où le démon se manifeste pleinement ? Dans les différents discours sur les attitudes des nonnes en pleine transe de possession ou d'obsession, leurs corporéités apparaissent comme inhabituelles ou ne rentrant pas dans la norme. Pour savoir ce qui est inhabituel et anormal, il faut donc aussi connaître son opposé : l'habituel et le normal-normé. Ainsi l'article de Marina Nordera, « Rien n'irrite plus un homme qu'une femme qui danse », renvoie aux corporéités normales et normées des femmes occidentales du XV^e au XVIII^e siècles :

Les qualités de mouvement exigées pour la femme par les traités de danse et de bienséance de l'époque moderne (XV^e – XVIII^e siècles) sont la modestie, la mesure, la gravité et la retenue, signes extérieurs de la vertu intérieure selon les règles disciplinaires d'origine monastique. Ces qualités ne lui sont pas données par nature, mais doivent être « apprises par corps ». Au contraire, le mouvement excessif, décomposé, répété, rapide, convulsif et incontrôlé est symptôme du prévaloir de la nature animale, et est souvent associé à une forme spécifique de folie féminine, l'hystérie⁸⁵.

Les normes corporelles de ces époques seraient donc la retenue, la mesure, la modestie et la gravité, or les corps des possédées et obsédées en pleine crise reflètent tout l'inverse. Il n'y a ni mesure, ni modestie, ni retenue, ni gravité, leurs corps sont dans l'excès, l'agitation. Les démons incarnent le vice et le reflètent dans les corps de leurs victimes. Ainsi arrogance, démesure, frivolité et désinvolture sont de mises dans les corps de ces nonnes lors de ces trances de possession.

L'obsession et la possession sont donc des traits définitoires de la transe, notamment lors de cet événement. Nous nous attardons sur la possession, car il revient plus souvent dans les discours sur la transe que l'obsession comporte plusieurs traits qui permettent de la dévoiler. Corporellement, elle entraîne un corps agité et dans l'excès. S'ajoute à cela, la possibilité pour les possédées de parler une langue qu'elles ne connaissent pas. Par exemple, Jeanne des Anges parle le latin alors qu'elle ne le parle pas habituellement, même si elle y est régulièrement confrontée en tant que religieuse catholique. Les possédées ne se rappellent pas leurs crises, elles sont victimes d'amnésie. Aussi, leurs regards changeraient lors de ces crises, parfois la couleur de leurs yeux se transforme. Ainsi, les traits qui composent la possession sont dans ce cas : corps agité et dans l'excès, parler une langue inconnue ou qu'on ne maîtrise pas, changements du regard, amnésie.

Mais déjà, remarquons combien se dessine dans ces discours sur la possession, une certaine théâtralisation des corps. Les crises les plus importantes se déroulent lors d'exorcismes où le démon se montre d'autant plus présent qu'il refuse de sortir du corps comme de ressentir la présence de

⁸⁵ NORDERA Marina *op. cit.*, p. 25.

Dieu sur et dans ce même corps. On se déplace de loin pour assister à ces exorcismes qui sont finalement considérés comme des spectacles : les nonnes sont-elles vraiment possédées ? Il faut le prouver au public d'où la mise en place d'une véritable théâtralisation⁸⁶. Les filles sont attachées, mais dès que le démon arrive et montre sa présence, on les relâche comme les lions libérés dans l'amphithéâtre d'après De Certeau⁸⁷. Pour prouver la véracité de ces possessions, tout est permis : les nonnes convulsent, parlent en latin ou dans une langue inconnue, mais une fois la transe passée elles ne se souviennent de rien, anémiques et apathiques⁸⁸. Le discours de Catherine Clément rejoint celui De Certeau. Elle ajoute que l'une d'entre elles, Mme de Sazilly, va jusqu'à se mettre un crucifix dans le vagin⁸⁹ et quelques pages avant, elle emploie tout un champ lexical propre au théâtre :

Deux fois par jour, elles sortent pour l'exorcisme, marchent sagement en file, vont chercher des cordes, des caleçons, et prient le long du chemin. Dans la collégiale Sainte-Croix où l'on joue aujourd'hui du piano concert, tout est prêt pour la transe.

Aux marches de l'autel, pour qu'on puisse mieux les voir, les exorcistes ont dressé un tréteau surélevé ; et dans les chapelles, des couchettes, avec matelas et traversin. Sont préparées des sangles et des menottes, les cordes étant apportées par les nonnes. Une par une, à l'appel, elles s'avancent, se laissent attacher, et le spectacle approche. Le public est nombreux ; bientôt viendront les nobles et même des princes du sang.

Lever de rideau. La possédée se laisse nouer autour du cou trois cordes, et donne son chapelet à une de ses compagnes. Puis elle va se faire sangler avec humilité et commence à trembler quand s'approche la custode, boîte d'or qui contient les hosties.

Toutes tremblent et soupirent quand approche la custode. Elles sont vingt-sept, possédées ou « maléficiées ». Et leurs corps se transforment.

Les yeux changent de couleur. Le visage grimace.

Puis vient l'acrobatie. [...]

Le pouls reste très calme, les médecins l'attestent. Seuls les démons s'agitent. Blasphèmes, obscénités, railleries, langues inconnues, les démons des nonnes sont savants, amusants, envoyant vanne sur vanne aux exorcistes, les giflant. Quelles vacances⁹⁰ !

L'écriture contemporaine et romancée de Catherine Clément relate une nouvelle fois la théâtralisation de la transe des possédées. Nous relevons un lexique propre au champ théâtral : « un tréteau surélevé » et « des couchettes, avec matelas et traversins » font office de scène pour les

⁸⁶ DE CERTEAU Michel, *op. cit.*

⁸⁷ DE CERTEAU Michel, *op. cit.*, p. 171.

⁸⁸ DE CERTEAU Michel, *op. cit.*, p. 83, 84, 89.

⁸⁹ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 60.

⁹⁰ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 59-60.

possédées et de sièges pour les spectateurs qualifiés aussi de « public » ; alors que les nonnes arrivent, elle affirme que « le spectacle approche », jusqu'au « lever de rideau » où l'on voit ses nonnes se transformer. Des changements physiques ont évidemment lieu entre ces deux moments et espaces. Ainsi, elles passent d'une posture normée pour des femmes de leur condition (« elles marchent *sagement* en file », « elle va se faire sangler avec *humilité* », nous soulignons) à des corps anormaux, qui n'ont rien à voir avec leurs précédentes conduites puisqu'elles multiplient les acrobaties, vulgarités et obscénités. Une véritablement *transformation* prend forme avec la scène, c'est-à-dire qu'il y a un passage d'un état à l'autre, de la norme à l'anormal, ce qui n'est pas sans renvoyer à l'étymologie latine du mot transe, *transire*, passer. Un double mouvement a donc lieu grâce à cette théâtralisation : la scène permet de prouver la transe de possession tout en la permettant. En d'autres termes, la transe de possession est prouvée par la scène tout en étant produite par celle-ci, ce que De Certeau confirmait aussi avant Clément : « les convulsions sont réservées aux assemblées communes. La tragédie démoniaque n'atteint que la religion publique. En particulier, comme dit l'ecclésiastique, dans le privé, c'est un autre spectacle que vous avez devant vous⁹¹ ». La transe de possession, celle durant laquelle se manifeste pleinement le démon, devient donc une théâtralisation où il faut prouver et révéler la présence de ce même démon, cette manifestation ne peut avoir lieu dans une sphère privée, dénuée d'un public et d'une scène. Également, d'une façon anachronique, nous pourrions dire qu'il s'agissait d'une performance au sens de « montrer l'activité » (« *Showing doing* ») de Schechner⁹². L'article de Sophie Houdard⁹³ sur ces possédées tend à prouver cette idée de performance et réconcilie en même temps les deux points de vue opposés sur ces possessions : soit elles sont pleinement possédées, soit cela est du faux, du théâtre. Plutôt que de théâtraliser l'exorcisme, Jeanne des Anges et les autres membres ecclésiastiques le performeraient.

En privée ou en public, Jeanne des Anges est possédée, dans tous les cas le démon est en elle et par conséquent la possède. En revanche, si nous suivons ces discours, nous pouvons affirmer que ce n'est qu'en public et par la théâtralisation ou la performance que se manifeste pleinement le démon à travers une transe de possession. La possession est toujours présente, car le démon est toujours là, mais elle ne se révèle pleinement aux yeux de tous que par une transe volontairement mise en scène par les membres du clergé selon le discours de De Certeau. Dès lors, la théâtralisation et la performance deviennent des traits définitoires de la transe.

⁹¹ DE CERTEAU Michel, *op. cit.*, p. 170.

⁹² SCHECHNER Richard, *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil (France), Théâtrales, « Sur le théâtre », 2008.

⁹³ HOUDARD Sophie, « La Possession de Loudun (1632-1637). Un drame social à l'épreuve de la performance » in *Communications*, n°92, Le Seuil, 2013.

<https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-37.htm&wt.src=pdf>

Mais qu'est-ce qui pousse ces nonnes à entrer en transe ? Qu'est-ce qui produit la transe ? Nous voyons que la transe peut être due à une possession ou une obsession, qu'il s'agit d'une théâtralisation, mais qu'est-ce qui amène ces nonnes à transer ? Pourquoi des démons décident-ils de les posséder ? Pour les punir d'après Jeanne des Anges. Pourtant, nous verrons que ce discours de la punition divine reste aussi attaché à celui du plaisir et des « vacances ».

Jeanne des Anges affirme que Dieu a voulu punir les dix années de mauvais comportements en autorisant des démons à la posséder⁹⁴. Ainsi, la possession démoniaque n'est pas la volonté première des démons, mais une punition divine qui rappelle le cas des danseurs-transeurs de Strasbourg. Une nouvelle fois, la punition devient l'un des traits définitoires de la transe. Pourtant, nous avons constaté que dans le cas de Strasbourg que la punition-malédiction pouvait se teinter d'un plaisir dans certains discours. En va-t-il de même dans les discours de et sur Jeanne des Anges et de façon plus générale sur les possédées de Loudun ? La façon dont Jeanne des Anges raconte ces années de possession n'a rien d'heureux. Mais aurait-elle pu écrire qu'elle prenait un grand plaisir lors de ces moments ? Reprenons quelques éléments de son discours :

Le diable me trompait souvent par un petit agrément que j'avais aux agitations et autres choses extraordinaires qu'il faisait dans mon corps. Je prenais un extrême plaisir d'en entendre parler et j'étais bien aise de paraître plus travaillée que les autres, ce qui donnait de grandes forces à ces esprits maudits [...] ils se familiarisent avec l'esprit humain et tirent de lui par ces petits agréments un tacite consentement pour opérer dans l'esprit de la créature qu'ils possèdent [...]⁹⁵.

Le plaisir n'est pas exclu de cette punition-possession. Ainsi, sous influence et prétexte diabolique, Jeanne peut avouer à demi-mot qu'elle prenait un certain plaisir à ces possessions, à ces démons qu'elle combattait et qui agitaient son corps. Pourtant, si Jeanne des Anges a pris du plaisir celui-ci reste teinté de culpabilité et regret :

Mais quoi, j'étais si méchante que je prenais de la vanité de ces petits combats croyant que j'étais bien agréable à Dieu, et que je n'avais pas tant de sujet de craindre les reproches de ma conscience comme j'avais pensé. [...] Il me venait quelque fois des pensées que je serais dans ces grandes peines, jusqu'à ce que j'eusse entrepris de combattre contre moi-même ; que l'Église avait assez combattu pour moi, et enfin, qu'il fallait que je misse la main à l'œuvre. Peu après, je méprisais ces pensées et n'en tenais aucun compte⁹⁶.

⁹⁴ SŒUR JEANNE DES ANGES, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁵ SŒUR JEANNE DES ANGES, *op. cit.*, p. 83.

⁹⁶ SŒUR JEANNE DES ANGES, *op. cit.*, p. 90-91.

Alors, certes, Jeanne des Anges affirme regretter le plaisir qu'elle tirait de ses combats solitaires contre les démons, mais aussi de sa possession. Mais est-ce bien vrai ? Se trouvait-elle vraiment méchante et vaniteuse ? Ou ne présente-t-elle ce discours critique à son égard comme un acte de repentir et plein de convenances ? Nous ne le saurons jamais. Officiellement, elle affirme que le plaisir qu'elle a pu prendre était mauvais, plein d'orgueil et de vice, elle le regrette. Mais son discours ne pouvait pas en être autrement. Pour sa rédemption, Jeanne doit admettre regrets et péchés, sans cela elle ne peut atteindre le statut de sainte. Pire, elle risquerait le bûcher : admettre prendre du plaisir voire jouir de la possession démoniaque revient à pactiser avec Satan et ainsi passer de possédée à sorcière.

Sur cette notion de plaisir, Catherine Clément va apporter un tout autre discours. Elle rappelle que la majorité de ces nonnes, dont Jeanne, n'ont pas eu d'autres choix que d'aller au couvent⁹⁷. Cette dernière aurait préféré se marier plutôt que de devenir religieuse, elle n'a pas eu le choix. Aux yeux de Catherine Clément, ces femmes sont des exclues de la société ; elles auraient souhaité une autre vie. Tout d'un coup, la transe devient un moyen de rébellion, un moyen d'exprimer de façon grossissante ses pulsions et désirs. Jeanne des Anges se décrit comme une personne aux comportements parfois manipulateurs, égoïstes, elle aime être au centre de l'attention... bien loin des attitudes humbles et pudiques que le voile lui a imposées. Lors de son explicite manifestation par la transe, la possession démoniaque peut apparaître comme une justification à des comportements que la nonne voudrait avoir. Ainsi, alors qu'elle est contrainte à la mesure, la raison, la pudeur et la retenue, on pourrait dire qu'elle explose ce carcan grâce à la possession, que cela soit de façon consciente ou inconsciente. Grâce à ce discours, la transe n'a pas comme unique cause la punition divine, mais le plaisir. La transe arrive par un besoin de vacances, d'une éclipse du monde du clergé régulier dans lequel elles vivent, parfois contre leur gré. Les vacances, toujours au sens de Catherine Clément, deviennent donc un nouveau trait définitoire de ce cas de transe.

Pour conclure, la transe des possédées de Loudun contient plusieurs traits définitoires que nous rassemblons dans ce dernier paragraphe. Les discours sur cet événement expliquent que la transe de possession aurait lieu par punition, mais aussi par besoin de vacances. Dans le cas des religieuses, la transe est d'obsession ou de possession, c'est-à-dire que les démons sont à l'extérieur ou à l'intérieur de la personne. Nous ne nous attardons pas plus sur les trances de possession, puisque nous les retrouvons et étudions dans le prochain chapitre. Nous retenons que dans ce cas, la transe de possession provoque une agitation, divers excès, un changement dans le regard, la

⁹⁷ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 56.

personne parle une langue inconnue, l'amnésie suit la fin de la transe de possession. Pour vaincre les démons qui possèdent ces personnes et provoquent des trances, il faut procéder à des exorcismes. Ces derniers, avec la transe des possédées, recourent à une certaine forme de théâtralisation ou encore de performance afin de convaincre le public de la véracité des faits. Notons en même temps l'importance du genre féminin : une nouvelle fois, ce sont des femmes qui transent.

II. La transe par la fête

La transe n'est pas toujours rattachée à une maladie-malédiction. Elle peut également être quelque chose de joyeux et festif, même si des détracteurs ne demeurent jamais très loin et craignent que ces excès ne mènent à des dérèglements individuels et sociétaux. Comme expliqué précédemment, nous recherchons des traits définitoires de la transe et plus particulièrement ici dans trois facettes placées sous le signe de la fête.

1. La dansomanie de la valse

Pour étudier les traits transiques de la valse à la fin du XVIII^e siècle et début du XIX^e nous nous appuyons principalement sur deux auteurs : Elizabeth Claire et Rémi Hess. Dans son chapitre « Corps en Révolution » comme dans son article « Inscrire le corps révolutionnaire dans la pathologie morale : la valse, le vertige et l'extase », Elizabeth Claire n'utilise pas une seule fois le mot transe. Pourtant, le vocabulaire dans ses écrits rappelle cet état et cela d'autant plus qu'elle s'appuie sur les travaux de Rémi Hess dont l'article « Valse et transe⁹⁸ » y réfère bien directement. Il publia d'autres ouvrages sur le sujet, dont *La Valse*⁹⁹ et *La Valse Un romantisme révolutionnaire*¹⁰⁰ qui nous servent aussi de références.

Si, à partir des années 1820, la valse entre dans les mœurs bourgeoises jusqu'à en devenir l'un des emblèmes¹⁰¹, cela ne fut pas toujours le cas. Cette danse venant d'Allemagne se pratique surtout en France en ses débuts, mais la majorité de la société bourgeoise de la fin du XVIII^e et du début XIX^e rejette la valse et qualifie ce phénomène de « dansomanie ». Cette qualification n'est pas neutre. Elle associe la danse et la manie, terme qui vient du grec et qui renvoie à la folie, à la fureur

⁹⁸ HESS Rémi, « Valse et transe » in *Dansons Magazine*, Dubar Christian (dir.), 1995

⁹⁹ HESS Rémi, *La Valse. Révolution du couple en Europe*, Paris, Métailié, « Traversées », 1989.

¹⁰⁰ HESS Rémi, *La Valse. Un Romantisme révolutionnaire*, Paris, Métailié, 2003.

¹⁰¹ CLAIRE Elizabeth, « Corps en Révolution » in *Nouvelle Histoire de la danse en occident ; de la préhistoire à nos jours*, CAPELLE Laura, Paris, Seuil, 2020, p. 100.

et qui sera associé à la transe par Gilbert Rouget¹⁰² à la fin du XX^e siècle. Notons au passage que le terme dansomanie rappelle aussi celui de chorémanie que nous avons aperçu avec l'épidémie dansante de Strasbourg, dans les deux cas, nous retrouvons une certaine folie malade à danser. C'est donc en étudiant la valse (à la fin du XVIII^e - début XIX^e) comme l'une des facettes de la transe que quelques traits définitoires à cet état pourront être extraits.

Rémi Hess explique qu'en valsant « le liquide de l'oreille interne, dont la stabilité assure l'équilibre en temps ordinaire, par l'effet du mouvement rotatif, se trouve déstabilisé¹⁰³ ». Ce processus anatomique permet de comprendre pourquoi en valsant (ou tout simplement en tournant), la personne a une vision déformée et a une impression que le monde tourne autour d'elle, alors que c'est elle-même qui tourne. En valsant donc, le monde devient flou à cause des mouvements circulaires et la personne ne distingue plus que son partenaire. Parallèlement, les spectateurs n'observent plus qu'une masse indistincte d'individus : les couples fusionnent¹⁰⁴. En plus de cela, l'énergie circulaire de la valse rapproche les corps, les partenaires s'enlacent, se touchent alors même qu'ils font partie d'une société qui habituellement empêche tout rapprochement. Cet enlacement par la valse permet de franchir une limite normalement interdite par cette société. Nous le verrons, ce dépassement des limites amène des discours sur la valse qui permettent presque de considérer le toucher comme un trait transique auquel s'ajoute : le tournoiement, la désorientation, le vertige, la vision floue.

Des discours sur la valse installent l'idée que les échanges physiques et les vertiges liés aux mouvements circulaires pourraient faire perdre pied avec la réalité, entraîner une déformation avec le monde dit « réel » et par là même, emballer l'imagination. En effet, c'est comme si le déséquilibre physique dont parle Rémi Hess influençait le psychique, le déséquilibre dû aux mouvements peut transformer l'individu en *déséquilibré*. Cette mise en rapport va justifier l'idée d'une dangerosité de la valse autant pour les personnes qui la pratiquent que pour la société. Cependant, ce déséquilibre n'est pas perçu comme tel par les valseurs et valseuses qui prennent un véritable plaisir à danser, ce qui les éloigne des cas de Strasbourg et Loudun où le plaisir de la transe comme « vacances » des transeurs et transeuses apparaissait comme bien plus ambigu. Pourtant, c'est justement ce plaisir intense qui est remis en question et considéré comme dangereux. Elizabeth Claire le démontre dans ses articles dont nous allons retirer les traits transiques sur la valse comme plaisir pathologique.

À l'affût d'un plaisir toujours plus grand, les danseurs oublient la morale, la pudeur, les règles sociales. Ravissement des corps qui se frôlent, des touchers, de la transpiration et des haleines qui se mêlent, jamais dans une danse les corps n'ont été aussi proches pour cette société. Avec la

¹⁰² ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 343.

¹⁰³ HESS Remi, « Valse et transe », *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

valse, les règles sociétales sont franchies, ce qui ne peut rester sans conséquence. Elizabeth Claire explique que « l'intimité fulgurante de la valse est censée produire un ravissement qui – selon les médecins qui la décrivent alors – nuit à la santé de toute une jeune génération¹⁰⁵ ». Franchir la limite c'est donc risquer sa santé. Mais pourquoi menace-t-on sa santé en prenant du plaisir ? Le ravissement porte en lui une intensité, il ne s'agit pas d'un simple plaisir, mais d'une jouissance, d'un orgasme permis par la valse et le rapprochement des corps qu'elle autorise, du moins c'est ce que sous-entend le discours de Ernst Moritz cité par Elizabeth Claire :

Les danseurs [...] serraient les danseuses le plus proche possible contre eux-mêmes, et ainsi le tourbillon progressait dans des positions les plus indécentes ; la main de soutien était posée fermement sur les seins et avec chaque mouvement faisait des petites impressions avides ; on voyait les filles s'évanouir comme des folles ; avec les tournoiements dans les coins obscurs il y avait des touchers et des embrassements plus audacieux¹⁰⁶.

La « main [...] posée fermement sur les seins », les « petites impressions avides », l'évanouissement des filles pleines de plaisir, les tournoiements qui entraînent les danseurs dans les « coins obscurs » leur permettant des baisers plus audacieux et des touchers... jusqu'à où vont ces baisers et ces touchers ? Peu importe, soulever la question permet déjà de comprendre qu'il peut y avoir encore plus que des baisers. Grâce à ce discours, nous constatons déjà un rapport entre danse et sexualité (même s'il n'y a pas forcément rapport sexuel), si bien que les deux commencent à se confondre et entraînent le questionnement suivant : qu'est-ce qui rend cette danse si plaisante ? Est-ce ses mouvements circulaires ou sa capacité à faire s'enlacer les corps ? Sans doute les deux. Les corps s'enlacent, se frottent, le tournoiement coupe toute vision avec le monde ordinaire, on ne voit que son partenaire. Il n'y a plus que lui et la danse, mais surtout le plaisir que procure la danse et le frottement de ces corps. Une véritable jouissance par la valse se met en place. L'orgasme, voilà ce dont les médecins et autres détracteurs de la valse ont peur. Ils craignent que les valseurs et valseuses jouissent, mais surtout les femmes parce que, pour eux, cette danse qui apporte plaisir perturbe le système féminin et pourrait entraîner « des fausses-couches et tout une gamme de manies sexuelles : la *clitorimanie*, l'*hystéromanie*, la *nymphomanie*, l'*érotomanie*¹⁰⁷ », soit des maladies reliées à la sexualité... féminine. Comme le rappelle Alain Corbin dans *L'Histoire du Corps 2*, l'orgasme au

¹⁰⁵ CLAIRE Élizabeth, « Incrire le corps révolutionnaire dans la pathologie morale : la valse, le vertige et l'imagination des femmes » in *Orages*, Frantz Pierre et Lotterie Florence (dir.), n°12, 2013, p. 93.

¹⁰⁶ ERNST Moritz Arndt cité par CLAIRE Élizabeth, *op. cit.*, p. 93-94.

¹⁰⁷ CLAIRE Élizabeth, « Incrire le corps révolutionnaire dans la pathologie morale », *op. cit.*, 101.

XVIII^e et au XIX^e siècles devient une sensation forte, mais inutile à la fécondation contrairement à ce que d'autres médecins avaient pu penser précédemment¹⁰⁸. Il explique :

Sa jouissance, aux yeux des médecins adonnés à l'observation clinique, semble d'autant plus redoutable qu'elle n'est plus nécessaire. Les manifestations épileptiques de l'orgasme féminin, leur proximité avec l'hystérie, dont la menace s'accroît et se transforme, suggèrent le risque d'une libération de forces telluriques¹⁰⁹.

En somme, jouir n'est pas nécessaire à la fécondation, de plus cela entraînerait des maladies, donc la femme ne doit pas se soumettre à des plaisirs intenses comme celui de l'orgasme, mais aussi comme celui de la valse, car cette danse, en tant que forme de plaisirs masculin et féminin, évoque justement cette jouissance qui porte en elle les germes de la maladie et aussi d'une façon plus grave, les germes d'une crise sociétale. La libération des forces telluriques que mentionne Alain Corbin correspond à des idées et des actes qui secouent la société et qui peuvent aller jusqu'à la révolution. Le discours d'une majeure partie de l'opinion de cette époque est donc le suivant : les femmes ne devraient pas se focaliser sur le plaisir de la danse, mais sur l'unique et plus grand plaisir qui leur est destiné, la maternité. Ce qui effraie dans la jouissance par la valse, c'est que finalement les femmes délaissent leur rôle considéré comme principal à cette époque, celui de la maternité et notamment une maternité qui sert à fabriquer la République, la société¹¹⁰. Or, la femme qui danse et qui jouit entraînerait une Révolution, car son imagination « pourrait l'amener à rêver, voire à sentir, le temps du bal, une égalité avec l'homme¹¹¹ ». Pauvres folles qui s'imaginent les égales des hommes et cela à cause de la valse qui délie la fragilité de leurs esprits ! Cela n'est évidemment pas sans lien avec l'idée que la valse serait à l'origine de la Terreur¹¹². Tout un *continuum* se déroule : la valse entraîne un plaisir intense dû aux tournolements et enlacements des corps, qui lui-même provoque la libération de l'imagination chez les esprits les plus faibles, c'est-à-dire « les femmes, les enfants, les peuples « sauvages » et les personnes illettrées »¹¹³, qui peuvent croire que tous les hommes et les femmes sont égaux et donc démarrer une révolution, parce qu'en plus l'imagination est contagieuse¹¹⁴. La valse fait donc craindre une épidémie de révolutions. Dans une Europe en plein bouleversements politiques et sociétaux et qui vient de connaître la Révolution française et la

¹⁰⁸ CORBIN Alain (dir.), *Histoire du corps*, 2. *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 2015, p. 155.

¹⁰⁹ CORBIN Alain, *op. cit.*, p. 155-156.

¹¹⁰ CLAIRE, « Inscire le corps révolutionnaire dans la pathologie morale », *op. cit.*, p.108-109.

¹¹¹ CLAIRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 108.

¹¹² CLAIRE Élisabeth, *op. cit.*, p. 98.

¹¹³ CLAIRE Élisabeth, « Corps en Révolution », *op. cit.*, p. 92.

¹¹⁴ CLAIRE, « Inscire le corps révolutionnaire dans la pathologie morale », *op. cit.*, p. 92.

Terreur, la valse et ses conséquences (fantasmées) font peur. Ainsi, on va jusqu'à interdire la valse dans des régions européennes, dont certaines germanophones¹¹⁵, ce que Rémi Hess nuance, en affirmant l'aspect révolutionnaire de la valse au sens physique et historique tout en énonçant qu'il ne faut pas exagérer l'aspect révolutionnaire de cette même valse¹¹⁶.

Dans ces discours sur la valse, nous retrouvons des traits transiques déjà étudiés : l'imagination, la maladie, la contagion, le sexe, mais avec cette fois-ci les notions affirmées de plaisir, de jouissance, d'orgasme, mais aussi le fait que ce sont surtout des femmes qui sont victimes de ces sensations. À nouveau, le discours oriente la transe du côté du féminin. S'ajoute à cela un autre trait déjà sous-jacent dans les facettes des danseurs de Strasbourg et des possédés de Loudun, celui de franchir les limites, un aspect révolutionnaire et de contre-pouvoir, autrement dit politique. Dans ces trois cas, il y a un discours autour de limites franchies par les transeurs et transeuses, qu'elles soient physiques, morales, de bienséances... et qui entraînent la peur que la prochaine limite à franchir soit celle d'un renversement politique et sociétal, d'une révolution. Autrement dit, l'état de transe peut amener des comportements qui deviennent des contre-pouvoirs.

Cependant, la valse est une danse de couples, les femmes sont donc accompagnées par des hommes et notamment de ceux qui forment cette société de modernes, qui ne sont pas considérés comme « primitifs ». Alors que l'on devait stopper la transe à Strasbourg et à Loudun, il devient plus compliqué d'opérer de la même façon dans le cas de la valse, puisqu'une partie de ceux qui la pratiquent fait partie des modernes, de ceux qui commandent et gouvernent. L'enthousiasme qu'elle génère chez cette société empêche son arrêt. Dès lors, si l'on peut stopper la valse, il faudra la « civiliser » en gommant quelques traits transiques.

C'est notamment en Angleterre que la valse sera « civilisée¹¹⁷ ». Pour cela, en 1816, Thomas Wilson intègre dans la valse les « cinq positions des pieds, des pas de bourrée, des figures pour les bras, ainsi que par l'attention collective portée à la préservation d'un cercle symétrique des couples dans la salle de danse¹¹⁸ ». Tout d'un coup, les cinq positions des pieds, qui évoquent les cinq positions de base de la danse classique, vont devenir des « civilisateurs » de la valse et des aspects transiques, car ils évoquent ce qui est normé, académisé. Il en va de même pour les pas de bourré qui sont aussi des pas repris par cette même danse (mais aussi et déjà présent sous une autre forme dans la danse baroque). Finalement, cela porte à penser qu'une civilisation de cette danse et de ses aspects transiques est possible en la forgeant à l'aide d'un certain académisme qui en danse est représenté par le ballet. De même pour l'aspect circulaire, les couples tournent toujours, mais

¹¹⁵ CLAIRE Élisabeth, *op.cit.*, p. 93.

¹¹⁶ HESS Rémi, *La Valse. Révolution du couple en Europe, op. cit.*, p. 50.

¹¹⁷ CLAIRE Élisabeth, « Corps en Révolution », *op. cit.*, p. 96.

¹¹⁸ *Ibidem.*

doivent se focaliser sur une ligne et donc ne peuvent plus être autant absorbés par leurs partenaires. Finalement, il est mis en place une « académisation » des mouvements, c'est-à-dire des normes des mouvements qui doivent être « beaux » et qui demandent une certaine concentration pour être exécutés. Or, en étant concentrés sur les normes à respecter, les danseurs et danseuses ne sont-ils pas moins absorbés par leur partenaire ? Ils ne peuvent plus créer un « monde » en dansant, puisque leur valse doit correspondre aux normes de leur société, de leur monde, ce qui demande une certaine concentration et de ne pas se laisser emporter par le vertige de la danse. Pour limiter les aspects transiques de la valse, il y a donc une académisation des corps avec la reprise des cinq positions et de certains pas de ballet, une volonté aussi de tracer des lignes précises au sol même en tournant. Avec cette « civilisation », la valse perd de ses aspects perçus comme naturels¹¹⁹, déstabilisants, arythmiques et vulgaires¹²⁰. Le discours de Rémi Hess rejoint celui d'Elizabeth Claire. Il explique que les maîtres à danser ne voulaient pas enseigner cette danse, mais la pression fut si forte qu'ils y furent contraints¹²¹. Dès lors, ils reprirent cette danse d'une façon à la rendre « normée », et pour nous, moins transique. Ils complexifièrent les pas de base, le couple sort alors du repli sur soi¹²² et par conséquent de leur état transique. Il en irait parfois de même pour la musique, il prend l'exemple de Strauss :

S'il conserve la mesure à trois temps, il en dissimule la répétitivité derrière les fantaisies d'écriture : il introduit des trilles à des moments imprévus, des syncopes empruntées à la grande musique, des *pizzicati* et des arpèges qui confèrent une plus grande expressivité à la musique. S'inspirant de Weber, il fait alterner phrases et résolutions. Il casse la monotonie du rythme ternaire. Ce travail à deux résultats : il fait sortir la valse du rythme répétitif, donc de la transe (qui naît souvent du rythme répétitif de la musique) ; en même temps, il fait entrer la valse dans la grande musique¹²³.

L'aspect transique disparaîtrait ou du moins diminuerait en sortant la valse de son aspect répétitif. Pourtant et malgré tout, la musique de Strauss ne cesse de faire son effet et semble plonger son public dans un état de transe comme en témoigne un individu participant à la fête de Sainte-Brigitte qui réunissait quarante mille individus :

¹¹⁹ CLAIRE Élizabeth, « Incrire le corps Révolutionnaire dans la pathologie morale », *op. cit.*, p. 90.

¹²⁰ CLAIRE Élizabeth, *op. cit.*, p. 92.

¹²¹ HESS Rémi, *La Valse. Un Romantisme révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 77.

¹²² *Ibidem.*

¹²³ HESS Rémi, *op. cit.*, p. 90.

Sous la lune énorme, des guirlandes de lampions reliaient d'immenses tentes de branchages. Un vaste mouvement giratoire semblait entraîner le paysage entier. Le tourbillon ne se limitait pas aux planches des pistes de danse, aux tentes, aux baraques ; il franchissait les vallons et les collines, entraînait dans sa valse folle les buissons et les arbres. Une fête hallucinante : une fête de Peaux-Rouges¹²⁴ !

Ainsi, cette civilisation et cette académisation des corps n'enlèvent pas pour autant complètement la transe de la valse. Pour Rémi Hess, cette dernière produit toujours cet effet. Dans son article sur « Valse et Transe », il affirme continuer « à penser que la valse incarne une forme particulière de la transe européenne¹²⁵ », malgré « d'autres formes de danse de transe [qui] se sont imposées en Europe¹²⁶ ». S'il demeure actuellement de la transe dans la valse, il y a fort à parier que son académisation dans les années 1810-1820 n'a pas totalement effacé ses traits transiques, même si un processus d'effacement de ces derniers a eu lieu. Nous émettons l'hypothèse que les traits transiques effacés par cette académisation sont : l'imagination, le sexe, l'orgasme, la maladie, le contre-pouvoir. Mais la valse étant par nature de forme circulaire, elle continue de provoquer vertige, tournoiement, désorientation, vision floue et bien évidemment plaisir pour ceux qui aiment la danser.

2. La dansomanie « exotique » du début XX^e siècle

Comme la valse à la fin du XVIII^e siècle, les danses de société du début XX^e siècle (ex : le tango), puis celles de l'entre-deux-guerres furent régulièrement qualifiées de dansomanie. Nous nous attarderons plus particulièrement sur cette dernière période de laquelle nous dégagerons les traits transiques de ce phénomène. Pour cela, nous nous fonderons sur deux ouvrages : *Les danses exotiques en France : 1880-1940*¹²⁷ d'Anne Décoret-Ahiha et *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*¹²⁸ de Sophie Jacotot.

Comme le rappelle Anne Décoret-Ahiha, le début du XX^e siècle (et ce jusqu'à la fin des années 30) connaît une profusion de danses de société. Leurs longévités sont plus ou moins importantes et les unes détrônent facilement les autres¹²⁹. Ces danses dites « nouvelles », « de modernité » ou encore « exotiques » s'inspirent notamment des danses venues d'Amérique du Sud

¹²⁴ Témoignage cité par HESS Rémi, *op. cit.*, p. 91.

¹²⁵ HESS Rémi, « Valse et transe », *op. cit.*, p. 18.

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ DÉCORET-AHIHA Anne, *Les Danses exotiques en France – 1880-1940*, Pantin (France), CND, « Recherches », 2004.

¹²⁸ JACOTOT Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2013

¹²⁹ JACOTOT Sophie, *op. cit.*, p. 63.

et du Nord¹³⁰. Elles vont renouveler le répertoire des danses sociales et entrent en « rupture avec les usages sociaux hérités du XIX^e siècle¹³¹ » et entraînent ainsi de nouvelles corporéités.

Dans cette dansomanie du début XX^e, il n'y a pas que le fait de danser jusqu'à une forme d'épuisement qui donne l'idée d'un état de transe de la part des danseurs et danseuses, les corporéités permettent aussi de penser cet état. Ainsi les traits transiques de ces danses « exotiques » repris par les Occidentaux seraient : la mobilisation de toutes les articulations, les contorsions, renversements et pliures¹³² qui comme le rappelle Décoret-Ahiha vont à l'encontre des « règles de verticalité dorsale », puisqu'aussi « les lombaires se creusaient, le bassin s'ouvrait largement et ondulait »¹³³. À cela s'ajoutent des bras « projetés en l'air », un « flux énergétique qui s'accomplissait selon le mode de la vibration, de la contorsion, de la saccade, de l'agitation »¹³⁴. Ces corporéités transiques seront reliées à la sauvagerie et au primitivisme. Elles étaient pour leur opposant la preuve de la décadence de l'Occident¹³⁵. Les détracteurs de ces danses qui induisent la transe pensent cette dernière comme fondamentalement a-moderne et anormale¹³⁶. Cette anormalité peut être tout autant possession que maladie¹³⁷, des caractéristiques déjà étudiées dans d'autres cas historiques de transe, tout en étant reliée à une sauvagerie et à un certain « primitivisme » de la part des transeurs. Pourtant, dans ce cas, les transeurs sont bien des Occidentaux qui appartiennent pour certains à des classes sociales considérées comme « modernes ». Ils ne devraient donc pas se comporter, physiquement comme moralement, comme des « primitifs », parce que pour certains, ils se tiennent comme des « primitifs » en transant, ils entraînent la décadence de l'Occident. Rappelons que durant cette période, la pensée évolutionniste règne : les Modernes sont ceux qui ont évolué le plus rapidement en dépassant et dominant les autres populations. Or, les Modernes qui transent font comme un demi-tour dans l'histoire, au lieu d'évoluer, ils régressent, car leurs corporéités (comme leurs mœurs) en transe ressemblent à celle des « sauvages » et non à celle des « Modernes ». La transe creuse donc un *écart* entre les Modernes qui transent et qui vont reprendre par leurs danses des corporéités pensées comme « exotiques » ou « primitives », et les Modernes qui ne transent pas et qui conservent des comportements qu'ils ont eux-mêmes normés. Cependant, comment aborder cette notion d'écart ? Dans *Primitivisme, une invention moderne*, Philippe Dagen explique que le primitivisme, à la fin du XIX^e siècle et début XX^e siècle, est considéré comme un *écart* qui permet une variété d'analogies. Ainsi, hommes préhistoriques (écart temporel), enfant

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ JACOTOT Sophie, *op. cit.*, p. 97.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ JACOTOT Sophie, *op. cit.*, p. 99.

¹³⁷ *Ibidem*.

(écart de développement), rustiques (écart de connaissance), fous (écart de rationalité)... tous sont considérés comme des primitifs¹³⁸. Ainsi, selon l'analyse de Dagen du terme « primitivisme », celui-ci apparaît comme très englobant, ayant trait à tout ce qui relèverait de l'écart avec la façon d'être et de vivre du moderne de la fin XIX^e-début XX^e. Parce que les corporéités transiques des danseurs occidentaux creusent un écart avec les normes corporelles occidentales, elles sont rattachées à une certaine primitivité et à une décadence de ce même Occident. Ainsi, Victor du Bled (cité par Décoret-Ahiha) illustre parfaitement cet écart dans la citation suivante : « Nous ne sommes pas construits pour danser en ramenant la pointe des pieds à l'intérieur et en croupionnant. Tandis que ces danses-là conviennent à l'anatomie du nègre, qui a les genoux en dedans, et l'arrière-train ressorti¹³⁹ ». Les personnes noires seraient donc cambrées tout en ayant les genoux et pieds en dedans ce qui constituerait un écart avec les corps occidentaux régis par la verticalité et l'en-dehors. Ces écarts corporels et physiologiques permettent de distinguer ceux qui se placent du côté du modernisme et ceux qui se situent du côté du primitivisme. En pratiquant ces danses « exotiques », les dansomaniaques pratiquent des écarts corporels qui les éloignent du modernisme et les rapprochent du primitivisme, jusqu'à être eux-mêmes considérés comme des primitifs par certains détracteurs de ces danses. Cette primitivité perçue par les corporéités des danseurs peut avoir différentes causes comme la possession et la maladie. Une nouvelle fois, l'éclat de transe est relié aux traits transiques de la maladie et de la possession. Cependant, cette fois-ci, ces traits transiques apparaissent comme englobés par un nouveau trait que nous n'avons pas encore soulevé dans les précédents discours sur d'autres éclats de transe : le primitivisme. Un primitivisme qui, en cette période, se définit comme un écart que la transe illustre notamment par des pieds en dedans, dos cambrés.

Cependant, l'aspect festif de ces trances dansomaniaques est aussi à prendre en compte. Comme le rappelle Sophie Jacotot, la dansomanie de l'entre-deux-guerres due au choc post-traumatique de la Première Guerre mondiale est à nuancer¹⁴⁰. Néanmoins, les contemporains de cette période donnent une grande importance à cette raison et justifient régulièrement l'emballement général pour la danse, à la guerre et aux interdictions de danser durant la Première Guerre mondiale et quelque temps après¹⁴¹. La « der des ders » choque l'Occident ; on doit oublier ce qui vient de se passer, on veut retrouver une certaine insouciance, on doit (re)vivre. Ainsi, la fête et la danse sont perçues comme des exutoires, des moments de transe qui font oublier l'horreur, en bref pour nous, elles seraient perçues comme des vacances, un moment divertissant, de

¹³⁸ DAGEN Philippe, *Primitivismes – Une Invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019, p. 14.

¹³⁹ BLED Victor [du], « La danse mondaine III », cité par DÉCORET-AHIHA Anne, *Les Danses exotiques en France*, p. 97-98.

¹⁴⁰ JACOTOT Sophie, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴¹ JACOTOT Sophie, *op. cit.*, p. 100-103.

récréation. Ce que la conclusion d'Anne Décoret-Ahiha de son deuxième chapitre sur « La « dansomanie » exotique » relève :

L'espace de danse de l'entre-deux-guerres apparaissait comme un lieu orgiaque, voué à la fête dionysiaque et où les corps venaient s'enfiévrer et éprouver des états insolites. Au travers de la danse, c'est l'expérience de la transe qui était sans doute recherchée, exutoire de l'angoisse et moyen de s'évader temporairement de la réalité¹⁴².

Ici, la danse mène à la transe, à un oubli momentané de ce qui s'est passé quelque temps plus tôt. La danse laisse s'exprimer les corps, ceux qui ont été contraints et opprimés pendant la guerre, mais qui ont la chance de ne pas finir en chair à canon ou, comme une ironie du destin, ont succombé à la grippe espagnole. Les Occidentaux doivent danser, oublier, prendre des vacances, en bref transer. Nous retrouvons donc les traits transiques de l'oubli, des vacances, et cela à travers des transes aux allures festives. En revanche, si les danses changent régulièrement, la musique qui les accompagne demeure généralement du jazz.

Anne Décoret-Ahiha relève à plusieurs reprises des propos sur une musique jazz qui mènerait les danseurs et danseuses à la transe. Pour Georges Bataille et Georges-Henri Rivière, le jazz était même la musique la plus en capacité de provoquer une transe¹⁴³, dès lors ils la considéraient comme une musique sacrée¹⁴⁴. Dans son ouvrage, l'historienne relève des témoignages qui indiquent le « rythme trépidant¹⁴⁵ » (selon Sem) et les « rythmes syncopés » (selon Brassai) permettant en partie l'entrée en transe grâce à la musique. Nous complétons les quelques témoignages relevés par Anne Décoret-Ahiha par les propos de Sophie Jacotot qui décrit ainsi la musique jazz:

Le jazz se caractérise surtout par son rythme, donné par la batterie, instrument central parfois considéré comme suffisant pour faire « un jazz » (c'est-à-dire un orchestre de jazz) et par un traitement original du son (*glissando*, *vibrato*, sourdine, etc.)¹⁴⁶.

Nous pouvons donc supposer que ces caractéristiques du jazz (batterie, *glissando*, *vibrato*, sourdine et autre « traitement original du son ») tout comme un certain rythme syncopé font danser des personnes d'une certaine manière et que ces danses s'apparentent à des formes de transe. Le

¹⁴² DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴³ DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.* p. 100.

¹⁴⁶ JACOTOT Sophie, *op. cit.*, p. 141-142.

jazz, par ses caractéristiques musicales, apparaît donc comme l'un des traits transiques de cette dansomanie de l'entre-deux-guerres.

Cette musique va donner naissance à différentes danses qui passent plus ou moins facilement de mode dont le fox-trott, le charleston, le black-bottom etc¹⁴⁷. Tandis que Sophie Jacotot s'attarde davantage sur certaines danses reliées à la musique jazz, Anne Décoret-Ahiha relève plus généralement des discours de l'époque (et notamment celui de Sem) des corporéités provoquées par cette musique et qui nous permettent d'identifier quelques caractéristiques de ces corps mus par la musique. Ainsi, pour décrire ces danses, Sem, repris par Décoret-Ahiha, utilise le vocabulaire suivant : « trépignement frénétique », « gaz hilarant », « un vent de folie souffle sur tous ces gens et les fait tourbillonner comme des feuilles sèches », « crise de joie épileptique », « le démon du rythme règne en maître et s'impose », il « mène la branle, fait trembloter les épaules, houer ces croupes, et agite à son gré ces possédés qui se contorsionnent »¹⁴⁸. À nouveau, nous retrouvons le vocabulaire de la contorsion, de l'ondulation, de l'agitation et de la frénésie, du tournoiement pour décrire des corps en transe. Ce même vocabulaire se lie à celui de la maladie et de la folie, mais il demeure rattaché à l'aspect festif de ces moments. Ce témoignage de Sem rejoint celui de Brassai qui évoque : « une magie hystérique [qui] s'emparait de cette salle secouée par ces rythmes syncopés¹⁴⁹ ». Il y a donc bien l'idée que ce sont bien les rythmes syncopés de la musique qui secouent les corps. La musique actionne les mouvements et gestes des danseurs et danseuses comme s'ils n'avaient plus de libre arbitre. Le rythme syncopé devient donc une caractéristique du jazz comme musique transique dans le discours de Brassai. S'ajoute – également et encore – l'idée de la maladie toujours reliée à la folie avec cette notion d'hystérie, mais qui cette fois-ci devient presque valorisée grâce au terme de « magie ». Il raconte aussi que « les épaules frissonnaient, les seins frôlaient, les hanches ondulaient. On aurait pu assister à quelque cérémonie vaudou¹⁵⁰ ». Les corporéités transiques demeurent les mêmes que celles mentionnées par Sem, mais à celles-là s'ajoutent les traits – déjà mentionnés – de la possession et d'une certaine forme d'exotisme si ce n'est de primitivisme grâce à la mention du vaudou. Par la suite, Décoret-Ahiha ajoute :

Sous le triple effet de la musique, de la danse, mais aussi de l'usage de stupéfiants, alcool, nicotine, cocaïne ou éther, le corps des danseurs semblait perdre toute conscience au point de ne plus ressentir la douleur physique et d'oublier les contenance d'usage¹⁵¹.

¹⁴⁷ JACOTOT Sophie, *op. cit.*, p. 142-148.

¹⁴⁸ SEM, « La ronde de nuit », avril 1920, cité par DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 100-101.

¹⁴⁹ BRASSAI, *Le Paris secret des années 30*, cité par DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 101.

¹⁵⁰ BRASSAI cité par DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 101.

¹⁵¹ DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 101.

Dans cet exemple, nous relevons qu'il n'y a pas que la musique et la danse qui amènent la transe, les stupéfiants aident aussi. Or, si nous avons déjà vu dans plusieurs facettes de la transe que musique et danse aident à atteindre un état de transe - voire pour la danse se confond avec la transe, nous n'avons pas encore mentionné le rôle de la drogue qui apparaît pourtant à plusieurs reprises dans les études anthropologiques comme moyen d'atteindre cet état. La *drogue* (ou stupéfiant) devient donc un nouveau trait transique qui est mis à jour grâce à cette dansomanie de l'entre-deux-guerres.

Quant à Sophie Jacotot, elle explique que :

D'après les images animées et les témoignages contemporains, le fox-trot se caractérise par un dynamisme sautillant, que la codification pour la compétition internationale tentera ensuite de gommer pour en faire la danse « glissée » par excellence. Ayant « pris le ressort pour modèle », il est décrit au début de la période comme une danse « gaie », d'« allure pressée », « saccadée » ou encore « trépidante ». Son tempo s'accélère en France au cours des années 1920, à l'inverse de ce qui se produit en Angleterre où le fox-trot demeure une danse assez lente¹⁵².

Si finalement le rythme de la danse (rapide ou lente) ne fait pas office de trait transique, nous retrouvons son aspect gai et sautillant, trépidant. Pourtant, nous remarquons que ces aspects seront gommés, comme pour « académiser » ces danses. C'est-à-dire les rendre plus modernes, moins sauvages, en somme de leur enlever leurs aspects transiques. Tout comme la valse qui sera académisée, ces danses « exotiques » le seront aussi.

Ainsi, les danses « exotiques » de cette première partie du XX^e siècle seront très rapidement adaptées au goût des Occidentaux. L'exemple du tango est assez marquant. Découvert tout au début des années 1900 grâce à un film, mais véritablement popularisé à partir de 1910 à tel point que l'on parle de « tangomanie », le tango vient principalement d'Argentine et de ses populations pauvres et miséreuses¹⁵³ (Hess). Il ne s'agit pas d'une danse de riche et de « moderne ». Pourtant, son arrivée en France va tout changer. Si certains commentateurs voient de la transe dans cette danse, il n'empêche que des maîtres à danser s'en emparent pour la « structurer ». Ainsi, l'aspect sexuel du tango sera gommé¹⁵⁴. Sophie Jacotot démontre que les documents sont contradictoires, que certains montrent des danseurs de tango qui pratiquent l'embrassement (forme inédite dans l'histoire des danses de bal) alors que d'autres continuent avec la forme de l'enlacement (forme de

¹⁵² JACOTOT Anne, *op. cit.*, p. 142-143.

¹⁵³ HESS Rémi, *Le Tango*, Paris, Presse Universitaire de France, « Que sais-je ? », 1996, p. 35.

¹⁵⁴ DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 102.

la valse)¹⁵⁵ ; les bustes s'éloignent donc plus ou moins¹⁵⁶. Plus les bustes sont éloignés, plus l'aspect sexuel semble se dissoudre. Deux autres caractéristiques principales de cette danse seront gommées : la suspension et l'improvisation¹⁵⁷. Rémi Hess n'hésite pas à parler d'un tango « mutilé¹⁵⁸ » afin de décrire les changements opérés sur cette danse par les Européens avant et après la Première Guerre mondiale. Ces changements servent à légitimer cette danse en Europe¹⁵⁹. En continuant notre théorie selon laquelle la transe se place dans un écart, notamment corporel, vis-à-vis des règles modernes et occidentales, en diminuant les écarts esthétiques entre le tango et les codes institutionnalisés de la danse en Europe, le tango perd ainsi de ses aspects transiques. Il en va de même pour les autres danses « exotiques ». Comme l'explique Anne Décoret-Ahiha, elles ont été très rapidement reprises par des maîtres à danser qui y réglaient des pas et des figures et enlevaient toute forme d'improvisation toujours dans le but de les légitimer¹⁶⁰. Cette « légitimation » des danses passe par leur occidentalisation, une « colonisation » qui permet de les « civiliser » et ainsi réduire l'écart entre les normes « occidentales » et « exotiques ».

3. Les raves parties : la transe à la fête

En effectuant des recherches sur la transe, nos différents interlocuteurs nous ont régulièrement demandé si nous avions travaillé sur les raves, comme si travailler sur ce sujet était une évidence d'où notre intérêt à étudier cette facette de la transe dans ce chapitre. Pour cela, nous nous appuyons principalement sur l'anthropologue Georgiana Gore et son article « *The beat goes on* : Transe, danse et tribalisme dans la culture rave¹⁶¹ ».

Les rave-party naissent dans les années 1980 en Grande-Bretagne et perdurent encore aujourd'hui en Europe sous différentes formes. Cette protéiformité de la rave par sa nature changeante et contradictoire entraîne des représentations de cette culture manquant régulièrement de consistance¹⁶² et expliquant, parallèlement, la difficulté à définir ces événements. Gore précise :

¹⁵⁵ DÉCORET-AHIHA Anne *op. cit.*, p. 131.

¹⁵⁶ JACOTOT Sophie, *op. cit.*, p. 128.

¹⁵⁷ HESS Rémi, *Le Tango, op. cit.*, p. 41.

¹⁵⁸ HESS Rémi, *Le Tango, op. cit.*, p. 39.

« Certes, le tango bouleverse les usages, mais en même temps, pour l'intégrer, les Européens vont le mutiler de manière à l'adapter aux contraintes de l'époque. Il faut lui donner une certaine distinction, le plier au contexte européen préexistant à son arrivée dans la classe sociale qui va le légitimer. »

¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁰ DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 104.

¹⁶¹ GORE Georgiana, « The beat goes on : Transe, danse et tribalisme dans la culture rave » in *Nouvelle de danse*. 34-35. *Danse nomade*, Kuypers Patricia (dir.), Bruxelles (Belgique), Contredanse, 1998.

¹⁶² GORE Georgiana, *op. cit.*, p. 87.

La culture rave peut être considérée comme un microcosme de la métropole contemporaine, que l'on a qualifiée elle-même de métaphore de la post-modernité, cet 'état' qui glorifie la fragmentation, la déconstruction, la dispersion, la discontinuité, la rupture, l'absence de subjectivité, la fugacité, la superficialité, l'absence de profondeur, le non-sens, l'hyperréalité, etc. Il est donc logique que la culture rave ne peut être définie ni analysée à l'aide des outils théoriques habituels des sciences humaines, comme l'affirme Redhead (1993, pp.1-6, 23-4), car aucune métanarration englobante ne peut décrire un phénomène à tel point fragmenté, insaisissable et dispersé, mais apparemment tout aussi indestructible¹⁶³.

Ainsi, le manque de consistance des définitions et théories autour de la rave devient la conséquence de sa fragmentation. La rave comme événement protéiforme apparaît comme en éclat, mouvant selon les groupes qui la pratiquent, mais les changements peuvent aussi avoir lieu entre individus d'un même groupe. Nous ne pouvons donc donner une définition précise de ce que sont ces raves. En revanche, avec l'aide de Gore, nous pouvons dégager quelques traits définitoires de ces raves qui induisent la transe et la rattachent à cet état modifié de conscience.

Une des premières images qui vient en tête en parlant de rave est certainement la prise de drogue, aux « fêtards dionysiaques, planant après l'absorption d'Ecstasy, dansant sans relâche sur une musique martelée produite par des synthétiseurs¹⁶⁴ ». Pourtant les raveurs ne prennent pas toujours de la MDMA (ou autre). De même, la prise de cette drogue ne leur permet pas nécessairement de « planer » ou encore de « voyager ». En suivant Gore, c'est tout le contexte festif et l'assemblage des différents matériaux qui constituent cette forme de fête qui va permettre l'entrée en transe, la possibilité de planer. Ainsi « le bombardement simultané des cinq sens à l'aide d'effets de lumière, de musique, de drogues et de danse 'en masse' entraîne un processus désigné, peut-être à tort, comme une 'implosion', un 'mode » ou un 'rituel de disparition'¹⁶⁵ » qui réfèrent à l'état de transe : Georgina Gore ajoutant que ce processus « peut mener à la déconstruction de la subjectivité, ressentie comme un étourdissement, un vertige, la disparition ou la perte du moi – autrement dit, à la transe¹⁶⁶ ». Dès lors, plusieurs traits transiques sont à relever au regard de ces raves, même si – nous l'avons compris – certains portent en eux-mêmes une certaine disparité et qu'ils sont tous entrelés.

Tout d'abord, nous soulevons la prise de drogue et notamment d'extase (ou *MDMA*). Si celle-ci n'a pas toujours lieu, elle demeure rattachée dans l'imaginaire collectif à la rave et aux transes qu'elle provoque. De plus, si une consommation d'extase a lieu, elle ne mène pas nécessairement

¹⁶³ GORE Georgiana, *op. cit.*, p. 87-88.

¹⁶⁴ GORE Georgiana, *op. cit.*, p. 94.

¹⁶⁵ GORE Georgiana, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶⁶ *Ibidem.*

au « voyage » et à la « planitude » des raveurs-transeurs. Néanmoins nous pouvons affirmer sans aucun doute que la prise de cette drogue amène à chaque fois à un état non ordinaire de conscience qui peut être rapproché de la transe si ce n'est considéré comme une transe, puisque toute transe est, selon X, un « état non ordinaire de conscience » (ENOC), mais que tout ENOC n'est pas transe. Ainsi, si nous ne pouvons reconnaître la prise de MDMA comme constante de la rave, l'imagination qui s'y rattache et la récurrence de sa consommation nous conduisent à affirmer que la drogue et plus particulièrement la MDMA est un trait transique de la rave pour ceux qui la consomment et qui lui ajoutent d'autres « bombardements des sens ».

Par ce « bombardement des sens », nous en venons à la danse comme élément récurrent aux raves et qui induit l'entrée en transe avec l'alliance de la musique et de la lumière (dont nous ne parlerons pas plus par manque d'informations). Gore décrit la danse comme « pratiquée sans arrêt et pendant une longue période » si bien qu'elle en « est l'élément essentiel des raves »¹⁶⁷. Une nouvelle fois, la danse devient un trait transique. Cette dernière comporte naturellement des éléments spécifiques qui permettent tout autant de la caractériser que de théoriser sur l'éventualité de mouvements qui *font* et induisent la transe. Nous retrouvons dans la description des danses de rave par Gore : « des mouvements sinueux », « composés de vibrations au niveau de la colonne vertébrale et de contractions du torse et du bassin (sur le rythme de la respiration), tandis que les bras sont levés et ondulent dans les moments de transe »¹⁶⁸. Ces éléments rappellent ceux étudiés précédemment. Nous retrouvons l'idée d'un corps qui ne se tient plus dans sa verticalité à cause des mouvements sinueux, ondulants, et du travail au niveau du torse et bassin, mais aussi un aspect « vibratoire » qui nous évoque les secousses des danses « exotiques » du début XX^e et des gestes plus secs et saccadés comme des coups de poing en l'air. Cependant, alors que les danses « exotiques » de la première partie du XX^e siècle avaient été académisées par des maîtres à danser, il n'en va pas de même dans les raves parties où il n'y a aucune volonté de faire du beau, d'académiser ou encore d'arrêter toute forme d'improvisation¹⁶⁹. À ces descriptions de ces danses de raves s'ajoute une pratique de la danse sans interruption et sur une « longue période » ce qui nous renvoie aux différentes dansomanies où les transeurs se mouvaient jusqu'à l'épuisement le plus total. Comme durant l'entre-deux-guerres, cette danse « jusqu'au bout de nuit » se produit grâce à un état de transe dû tout autant à la danse, qu'à la musique, à l'atmosphère qui imprègne les lieux comme à la prise de différentes substances (l'alcool et la nicotine en font partie).

De même, si la musique induit une nouvelle fois la transe (toujours les autres éléments combinés), elle contient elle aussi ses spécificités. Bien qu'il existe différents types de musiques

¹⁶⁷ GORE Georgiana, *op. cit.*, p. 88.

¹⁶⁸ GORE Georgiana, *op. cit.*, p. 91.

¹⁶⁹ GORE Georgiana, *op. cit.*, p. 103.

selon les raves¹⁷⁰, elles contiennent à chaque fois un certain nombre de « bpm » (battement par minute) qui permettrait plus facilement l'arrivée de la transe. De la sorte « tant les ravers que les D.J. établissent un rapport entre rythme cardiaque et le rythme musical, mesurée en bpm, et affirment que le rythme idéal pour l'amorçage de la transe et pour danser en faisant bouger le corps se situe entre 120 et 130 bpm¹⁷¹ ». Un travail « quasi-scientifique » des DJ permet à ces derniers de régler la musique afin « d'établir des plateaux d'intensité émotionnelle, physique et sociale » qui entraînent « les participants dans un voyage au rythme de la musique dansée »¹⁷². Les DJ mettent de véritables processus en place afin de mener leur public à des trances par le biais de leur musique. Par ce travail, Gore assimile le DJ à un grand-prêtre ou un chamane comme « spécialiste d'un idiome de danse spécifique¹⁷³ ». En somme, par sa musique, le DJ meut les corps ainsi que les émotions et provoque des trances.

Une fois que les raveurs ont accès à la transe, celle-ci y est dépeinte comme un voyage durant lequel « les dimensions spatio-temporelles et sociales habituelles sont suspendues¹⁷⁴ », mais aussi qui plonge les corps au bord de leurs limites¹⁷⁵. À cause de cela, ou du moins en partie, ces fêtes ont été criminalisées : il y a un risque d'en mourir. La transe retourne à sa définition médiévale comme passage de la vie vers la mort, une agonie. Pourtant, les risques réels sont faibles, s'il y a déjà eu des morts par overdose ou accident lors des raves les chiffres demeurent minimes¹⁷⁶. Pour reprendre Lionnel Pourtau, « le risque réel est donc sans commune mesure avec la place de la mort dans la représentation que les amateurs comme les détracteurs se font de la dangerosité de la rave¹⁷⁷ ». Si la mort est au cœur de nombreux imaginaires autour de ces raves-trances tant de la part des raveurs que de leurs détracteurs¹⁷⁸, elle n'en demeure pas moins qu'un fantasme. Par cet imaginaire de la mort due aux raves et aux trances qu'elle induit, nous relevons une nouvelle fois le trait transique de la *mort*, bien qu'il ne soit finalement que fantasmé. Même dans ces formes festives, la transe demeure rattachée à des principes perçus comme négatifs et qui légitiment son interdiction. Cela nous amène à la théorie suivante : les raves et leurs trances demeurent interdites non pas parce qu'elles sont des situations à « haut risque », mais parce qu'elles n'ont pas été « civilisées », « académisées » comme le sont d'autres lieux festifs tels les festivals et discothèques.

¹⁷⁰ GORE Georgiana, *op. cit.*, p. 97.

¹⁷¹ GORE Georgiana, *op. cit.*, p. 101.

¹⁷² GORE Georgiana, *op. cit.*, p. 103.

¹⁷³ GORE Georgiana, *op. cit.*, p. 101.

¹⁷⁴ GORE Georgiana, *op. cit.*, p. 103.

¹⁷⁵ GORE Georgiana, *op. cit.*, p. 99.

¹⁷⁶ POURTAU Lionel, « Le risque comme adjuvant, l'exemple des raves parties », *Sociétés*, n°77, Louvain-la-neuve (Belgique), De Boeck Supérieur, 2002, p. 73

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ POURTAU Lionel, *op. cit.*, p. 71.

Ainsi, alors que les autres trances par la fête avaient pu être légalisées et légitimées par leur académisation voire leur civilisation, les raves parties demeurent illégales.

III. La transe par le prisme de la science

La transe est rarement associée à la science, pourtant les deux ne sont pas incompatibles. Des exemples actuels conduisent à penser et à croire que les deux peuvent se lier¹⁷⁹. Cependant, les développements qui précèdent ne correspondent pas à des exemples contemporains, mais des cas du XVIII^e et XIX^e siècles. Le magnétisme et le spiritisme sont d'abord considérés comme deux nouvelles sciences avant d'être relégués au rang de théâtralisme voire de charlatanisme. Ces deux sciences comportent alors des moments de transe permettant de guérir (crise des magnétisés) ou de communiquer avec les morts (possession des médiums par des esprits). Le dernier cas que nous étudions concerne les crises des hystériques de Charcot. Dans ce cas, il s'agit d'une transe liée à la maladie et donc soumise aux études scientifiques. Cependant, les traits de ce phénomène ne sont pas uniquement liés à la maladie, ils portent aussi en eux une part de théâtralité.

1. Les trances magnétiques de Mesmer à Puységur

Dans les années 1770, Franz Anton Mesmer (1734-1815) commence un travail sur le magnétisme animal. Équipé d'aimants au début pour, affirme-t-il, ajuster les fluides présents dans les corps de chaque humain, Mesmer finit par ne travailler qu'avec ses mains qui à elles seules font circuler correctement ces fluides que tout un chacun contient. Lors de ces séances, les clients de Mesmer entrent en transe tandis que celui-ci réalise son opération. Ce travail, pensé comme une nouvelle science par son auteur, entraîne l'enthousiasme de la noblesse et des scientifiques, avant qu'il ne soit décrié par ces derniers qui crieront au charlatanisme. Néanmoins, le travail de Mesmer prendra de nouvelles formes, notamment avec son élève le marquis de Puységur, et continuera d'être pratiqué et appliqué. Afin d'étudier plus en profondeur les magnétismes de Mesmer et de Puységur et d'en dégager quelques traits définitoires de la transe, nous utiliserons les textes de Jean-Pierre Peter « De Mesmer à Puységur. Magnétisme animal et transe somnambulique, à l'origine des thérapies psychiques¹⁸⁰ » et de Nancy Midol, *Écologie des trances*¹⁸¹.

¹⁷⁹ Nous pensons notamment aux travaux actuels de Corine Sombrun et du Transe Science Research/TranseLab autour de la Trance Cognitive Auto-Induite (TCAD) que nous étudierons au chapitre 2.

¹⁸⁰ PETER Jean-Pierre, « De Mesmer à Puységur. Magnétisme animal et transe somnambulique, à l'origine des thérapies psychiques », *Revue d'histoire du XIX^e siècle Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle ; Savoirs occultés : du magnétisme à l'hypnose*, n°38, La société de 1848, 2009

¹⁸¹ MIDOL Nancy, *L'Écologie des trances*, Paris, Téraèdre, « L'Anthropologie au coin de la rue », 2010.

Mesmer travaille à Vienne pendant plusieurs années jusqu'à en être banni. Après hésitation, il décide de s'installer en France sous la protection de Marie-Antoinette. Ses premières démonstrations de magnétisme animal avec des clients-patients en transe enthousiasment le public tout comme la communauté scientifique, mais cet enthousiasme tombe rapidement pour plusieurs raisons qui s'entremêlent. Mesmer apparaît comme une personne avide, assoiffée d'argent, de reconnaissance et qui met en scène ces procédés qu'il dit scientifiques pour atteindre ses désirs. Pour Nancy Midol, Mesmer a commis plusieurs erreurs, notamment celle « d'expérimenter » sur la classe dominante. Celle-ci doit conserver une certaine aura pour garder son pouvoir, or « en exposant des membres de la classe dominante à l'observation « objectivante » et publique, ne montre-t-il pas que le roi ou le pouvoir est nu¹⁸² ? ». En exposant publiquement le groupe dominant, Mesmer les dépossède – volontairement ou non – d'une part de leur pouvoir. En parallèle, ces expositions entraînent des soupçons de charlatanisme et d'une théâtralisation des corps. Ainsi, Pierre Peter qualifie de « quasi-cérémonial » les crises-transes des patients de Mesmer¹⁸³. Ces soupçons sont renforcés par ses origines sociales, Mesmer est un transfuge et n'appartient pas originellement à la classe dominante. Dès lors, il plane sur lui un soupçon d'infamie et d'usurpation¹⁸⁴.

Les démonstrations du magnétisme animal de Mesmer ont lieu en public. Grâce à l'énergie de ses mains, Mesmer fait entrer en transe les personnes malades. Le magnétisme animal a pour objectif de les guérir. Or, les convulsions qu'il entraîne demeurent rattachées à la maladie pour les contemporains de Mesmer et les scientifiques ne peuvent accepter que la « guérison » passe par des symptômes (les convulsions) qui n'existaient pas au préalable¹⁸⁵. Comme le démontre Kéline Gotman dans *Choreomania, Dance and Disorder* au travers d'analyses de divers discours dont celui de Foucault, au XVIII^e siècle, on pense les convulsions comme un signe de possession ou de maladie¹⁸⁶. Les convulsions portent en elles-mêmes le signe d'une dégénérescence qui, par conséquent, ne peut se rattacher à une quelconque guérison. Ainsi, aux yeux des scientifiques contemporains à Mesmer, il est impossible et impensable qu'un procédé médical porté par des convulsions puisse avoir le moindre effet de guérison.

Pourtant, les patients et patientes semblent tirer de ces convulsions un certain plaisir voire une absence de douleur comme le constate Peter. Nancy Midol va plus loin en citant le second rapport des commissionnaires chargés d'enquêter sur Mesmer par ordre du roi (1784), voilà ce qu'elle rapporte :

¹⁸² MIDOL Nancy, *op. cit.*, p. 164.

¹⁸³ PETER Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸⁴ MIDOL Nancy, *op. cit.*, p. 164.

¹⁸⁵ PETER Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 22-23.

¹⁸⁶ GOTMAN Kéline, cf. Chap. 4 « The Convulsionaries; Antics on the French Revolutionary Stage », *op. cit.*

L'homme qui magnétise a ordinairement les genoux de la malade renfermés dans les siens. La main est appliquée sur les hypocondres et quelques fois plus bas sur les ovaires, il passe la main droite derrière le corps de la femme. L'un et l'autre se penchent pour favoriser ce double attouchement. La proximité devient plus grande, le visage touche le visage, les haleines se respirent, il n'est pas extraordinaire que les sens s'allument, le visage s'enflamme par degrés, l'œil devient ardent, et c'est le signal par lequel la nature annonce le désir, les paupières deviennent humides, la respiration est courte, entrecoupée, la poitrine s'élève et s'abaisse rapidement. Les convulsions s'établissent, le souvenir n'en est pas désagréable, et les femmes n'ont pas de répugnance à le sentir à nouveau¹⁸⁷.

Par cette citation, nous comprenons que les convulsions que Mesmer provoque chez ces clients en transe ne sont plus uniquement rattachées à la maladie. Les commissaires les relient clairement à la sexualité. Les haleines qui se mélangent, la main du praticien posée au niveau des ovaires, l'autre dans le dos, la respiration qui s'accélère et qui devient courte, puis les spasmes qui animent ces corps – féminins – renvoient clairement à l'approche puis à la concrétisation d'un orgasme. Les convulsions deviennent une jouissance féminine qu'il faudrait réfréner, interdire, puisque, nous le constaterons, l'emballement des sens est perçu comme un danger pour la société. En nous référant à l'analyse des discours effectuée par Gotman, certains philosophes du XVIII^e siècle perçoivent l'enthousiasme et tout type d'emballement comme un « *too muchness* » aux pouvoirs maladifs, épidémiques voire révolutionnaires et par conséquent dangereux¹⁸⁸. De son côté, Nancy Midol affirme :

Avant même les thèses freudo-marxistes d'Herbert Marcuse, prophétisant que la répression sociale serait balayée par la libération sexuelle, les dominants comprennent le danger d'une libération dionysiaque que recouvre l'expérience du baquet de Mesmer qui libère les émotions, convoque les désirs et leur permet une catharsis collective¹⁸⁹.

Les corps qui s'emballent et convulsent par le magnétisme de Mesmer donnent à voir une intensité, ici pensée comme sexuelle. Or, dans un contexte où l'intensité, le hors de contrôle (dont les convulsions sont l'une des représentations physiques) renvoient à un risque de dégénérescence aussi bien physique que sociétale, elle ne peut être qu'interdite et discréditée.

¹⁸⁷ MIDOL Nancy, *op. cit.*, p. 163-164.

¹⁸⁸ GOTMAN Kéline, *op. cit.*, p. 91-92.

¹⁸⁹ GOTMAN Kéline, *op. cit.*, p. 163.

Ainsi, pour retourner aux traits définitoires de la transe, nous les constatons dans le cadre du magnétisme animal de Mesmer par l'exposition cérémoniale voire théâtralisée de ces séances dans lesquelles les corps convulsent comme soumis à des puissances déchaînées, qui renvoient elles-mêmes à une forme de jouissance qui peut être sexuelle. Ce déchaînement des sens par la transe fait craindre la venue d'un renversement du pouvoir dominant, de l'ordre établi. De l'anarchie des corps en transe découlerait une anarchie sociétale. Afin d'éviter le chaos et le renversement de la classe dominante, il faut décrédibiliser Mesmer : les scientifiques et le pouvoir dominant qui croyaient en lui en ses débuts le transforment en charlatan. Mesmer devient un metteur en scène, les patients deviennent ses complices ou alors sont sous le joug de son pouvoir et de leur imagination. La preuve, l'Académie des Sciences et la Société royale de la Médecine affirme dans un texte que : « l'imagination sans magnétisme produit des convulsions... Le magnétisme sans imagination ne produit rien¹⁹⁰. » Ainsi, le magnétisme ne guérit nullement et devient uniquement l'objet d'une théâtralisation ou de l'imagination de ses sujets, mais ils ne sont pas sans risque puisque de l'anarchie des corps peut résulter un renversement sociétal. De plus, comme déjà constaté avec Jean-Pierre Peter, Mesmer ne peut guérir puisque le magnétisme animal provoque convulsions et autres symptômes de désordre habituellement absents du corps du patient et qui appartiennent aux corporéités de la maladie et non à celles de la guérison. Les aspects médicaux (de l'ordre de la science, de la guérison et du mieux-être) de la transe magnétique animale sont donc rapidement gommés au profit d'autres aspects considérés comme négatifs et à proscrire : la théâtralisation, le charlatanisme, à l'imagination, le chaos, la jouissance et toute autre forme d'excès symbolisés et mis en corps par des convulsions.

Malgré le profond rejet des scientifiques et de la classe dominante du magnétisme animal de Mesmer, cette forme de transe ne s'arrête pas pour autant. Louis Pierre de Chastenot, marquis de Puységur, disciple de Mesmer, croit profondément au magnétisme animal. Par hasard, en le pratiquant sur un paysan nommé Victor, il découvre ce qui sera nommé somnambulisme lucide, somnambulisme magnétique ou encore transe somnambulique. Dans ce cas, il n'y a nulle convulsion des patients. Au contraire, ces derniers apparaissent comme calmes. Victor ce paysan illettré par qui Puységur découvre la transe somnambulique, annonce quels sont les organes malades, comment les guérir, quand aura lieu la guérison. En transe, il prophétise autant pour lui-même que pour d'autres individus malades¹⁹¹. Avec la découverte de Puységur, la transe permet de guérir le malade en le plongeant dans un état qui dévoile au patient ou au praticien des moyens de

¹⁹⁰ GOTMAN Kéline, *op. cit.*, p. 165-166.

¹⁹¹ PETER Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 25.

guérison. La transe de Puységur a pour but premier de guérir. Pour son auteur, elle relève d'une science médicale jusque-là ignorée et réprouvée.

La communauté scientifique se méfiait de Puységur et n'approuvera jamais ses méthodes. Pour autant, la transe somnambulique reste pratiquée et les scientifiques vers 1825-1830 pensent à sa réhabilitation¹⁹². Si elle n'a finalement pas lieu, penser la réhabilitation scientifique de cette transe révèle une perception différente de celle de Mesmer. Ce dernier a été rapidement rejeté par les scientifiques, alors que l'on pensera à réhabiliter Puységur. Pourquoi cela ? Déjà, nous notons que la transe de Puységur apparaît comme beaucoup plus calme. Quand le paysan Victor s'endort, Puységur pense avoir commis une erreur. Afin de la réparer, il prolonge la séance et Victor se met à parler¹⁹³. Les corporéités produites par Puységur ne sont pas du même ordre que celles que Mesmer provoque. En ne provoquant pas de convulsion et en faisant garder leur calme aux patients, le magnétisme somnambulique ne peut être relié à la jouissance, au débordement, au chaos. Elle ne se situe pas dans le « *too muchness* » décrit par Kéline Gotman. Il y a donc moins de risque que l'anarchie corporelle devienne anarchie sociétale. Également, nous avons signalé que les scientifiques estiment la convulsion comme symptôme d'une maladie et non comme un trait de guérison. Le calme qu'affichent les patients de Puységur renvoie à la guérison et non à la maladie. De plus, Nancy Midol explique que les transeurs de Mesmer font partie de la classe dominante de la société et deviennent des objets scientifiques les mettant à la vue de tous et les décrédibilisant. En choisissant des sujets pauvres, notamment paysans, Puységur ne commet pas la même erreur. Pour terminer, Puységur met tout en œuvre pour ne pas théâtraliser ses séances. Il ne pratique que sur des sujets malades et non sur des sujets sains¹⁹⁴. Pourtant, la théâtralisation des pratiques de magnétisme et la condamnation ferme de la double Commission royale académique de l'exercice de Mesmer empêchent la valorisation du travail du marquis¹⁹⁵.

Les jugements scientifiques sur les théories et expériences de Mesmer déteignent sur celles de Puységur. Le somnambulisme lucide demeure rattaché aux traits de la théâtralisation, du charlatanisme et de l'imagination. Cependant et malgré l'opprobre scientifique, le somnambulisme lucide demeure une transe pratiquée et en laquelle on croit. Son aspect moins théâtral et maladif par l'absence de convulsion, sa pratique sur des personnes plus humbles explique certainement le fait que l'on continue de la pratiquer, malgré l'absence de reconnaissance scientifique officielle. Si la transe de Puységur n'a jamais été reconnue par les scientifiques, nous relevons tout de même deux nouveautés : elle se fait dans le calme et mène à un savoir qui permettrait la guérison.

¹⁹² PETER Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 39.

¹⁹³ PETER Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹⁴ PETER Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹⁵ PETER Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 29.

2. Le spiritisme comme une facette de la transe au XIX^e siècle

Dans la seconde partie du XIX^e siècle, une partie des Occidentaux croit toujours à la possibilité de fluides qui circulent entre les hommes. Cette croyance en ces fluides – ou autre énergie – renforcée par l'invention de l'électricité va amener à une nouvelle mode que certains considèrent comme une découverte scientifique : le spiritisme. Dans cette théorie, les morts existent toujours sous la forme de fluides invisibles grâce auxquels la communication avec eux devient possible. L'historien Guillaume Cuchet consacre tout un ouvrage, *Les voix d'outre-tombe*, à cette mode-croyance provenant des États-Unis et qui prend son essor en 1852 avec la création des tables tournantes aux États-Unis¹⁹⁶. Cependant, le romantisme européen fertilise le terrain du spiritisme¹⁹⁷ et déjà instaure les morts pour reprendre Vinciane Despret¹⁹⁸.

Nous proposons ici, comme précédemment, de dégager les traits transiques du spiritisme, bien qu'il n'inclut pas nécessairement une transe. Nous étudions aussi ce phénomène en dehors de son aspect transique afin de le mettre plus tard en relation avec des ballets (d'inspiration) romantiques qui reprennent ce phénomène et instaurent le contact avec les morts par le biais de la transe.

En Europe, Allan Kardec est l'une des figures de proue du mouvement spirite¹⁹⁹. En 1857, il publie le *Livre des esprits* dans lequel jamais ne figure le mot « transe ». En revanche, nous retrouvons à plusieurs reprises le terme d'« extase » définie comme « un somnambulisme plus épuré ; l'âme de l'extatique est encore plus indépendante²⁰⁰. ». Elle évoque les comportements transiques calmes des somnambules lucides de Puysegur. Mais cette fois-ci, il n'y a vraiment aucun mouvement du corps, seule l'âme – invisible – vogue dans des mondes supérieurs où elle « voit et comprend le bonheur de ceux qui y sont, c'est pourquoi [elle] voudrait y rester²⁰¹ ». Kardec continue son explication en écrivant :

Dans le rêve et le somnambulisme, l'âme erre dans les mondes terrestres ; dans l'extase, elle pénètre dans un univers inconnu, dans celui des Esprits éthérés avec lesquels elle entre en communication, sans toutefois pouvoir dépasser certaines limites qu'elle ne saurait franchir sans briser totalement les liens qui l'attachent au corps. Un état resplendissant

¹⁹⁶ CUCHET Guillaume, *op. cit.*, 2012, p. 47.

¹⁹⁷ CUCHET Guillaume, *op. cit.*, chapitre XVI « Spiritisme et « deuil romantique » ».

¹⁹⁸ DESPRET Vinciane, *Au bonheur des morts, récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, « Les empêcheurs de tourner en rond », 2015.

¹⁹⁹ Principalement en Europe. Aux États-Unis ceux sont principalement les sœurs Fox qui initient le mouvement.

²⁰⁰ KARDEC, *Le Livre des esprits*, p. 183, PDF.

²⁰¹ *Ibidem*.

tout nouveau l'environne, des harmonies inconnues sur la terre la ravissent, un bien-être indéfinissable la pénètre : elle jouit par anticipation de la béatitude céleste, et l'on peut dire qu'elle pose un pied sur le seuil de l'éternité²⁰².

L'extase apparaît comme la béatitude face à la découverte du monde si parfait des esprits. Ici se trouve une double transe : celle qui permet à l'âme de quitter le corps, mais aussi celle que le ravissement face à l'éternité anime. Si le terme « transe » n'est donc pas écrit par Kardec, l'extase demeure un trait et un type de transe, si bien que certains parlent de transe extatique pour les trances qui provoquent un bonheur intense et qui s'effectuent généralement dans le calme et l'immobilité. Nous décidons donc de considérer l'extase, la béatitude comme des traits transiques et cela tout au long de notre thèse, et même si certains anthropologues comme Gilbert Rouget effectuent une nette distinction entre transe et extase. L'accès aux morts par la libération et l'envolée de l'âme du vivant vers celles des défunts est possible grâce à un état de transe qui se définit donc comme extatique et qui entraîne des corporalités calmes et dans une quasi ou totale immobilité. Cependant, cette manière de communiquer avec les esprits n'est pas la seule dans le spiritisme. Il en existe d'autres impliquant, elles aussi, des trances.

Le spiritisme n'est pas uniquement une envolée de l'âme dans des sphères éthérées, mais bien aussi une communication terrestre avec les morts. Cette communication prend différentes formes : les tables tournantes et les tables dansantes, la planche de ouija²⁰³ qui arrive dans les années 1890 et les *trances speakers* (dont les prestations sont de véritables spectacles) aux États-Unis moins présents en France qui leur préfère les médiums²⁰⁴.

La communication peut avoir lieu par le biais d'une transe durant laquelle les esprits utilisent les corps des médiums et des *trances speakers* pour communiquer. Ils possèdent donc les corps des vivants. La possession caractérise ces trances. Plus tard, l'arrivée de l'écriture automatique permettra l'arrêt de longues séances autour des tables tournantes. Elle simplifie la communication avec les morts²⁰⁵, mais elle se déroule toujours par le biais de la transe de possession, puisqu'avec l'écriture automatique la main bouge et écrit involontaire possédée par un esprit. La transe permet aussi « de garantir l'extériorité de leur inspiration²⁰⁶. » Ainsi, si la transe permet donc la communication, elle

²⁰² KARDEC Allan, *op. cit.*, p. 189.

²⁰³ « Le Ouija (prononcé « oui-ja » en français, en anglais « oui-dja ») est une planche sur laquelle apparaissent les lettres de l'alphabet latin, les dix chiffres arabes, ainsi que les termes « oui », « non », « bonjour » et « au revoir », censée permettre la communication avec les esprits au moyen d'un accessoire placé sur la planche, généralement un verre retourné ou une « goutte », un objet disposant d'un côté pointu. », Anonyme, « Ouija », Wikipedia, 2022. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Ouija> [Consulté le 02/08/2022]

²⁰⁴ CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 255.

²⁰⁵ CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 110-111.

²⁰⁶ CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 111.

devient aussi la garante de la « réalité » de cette même communication. Elle en est donc le moyen et la preuve.

Aussi, les participants aux tables tournantes vivent une forme de transe tant ils sont obnubilés par cette activité qui peut durer toute la nuit. En Angleterre, le physicien Michael Faraday met « au point un protocole d'expériences rigoureux, dont les résultats furent présentés dans le *Times* et qui permirent de démontrer la réalité de mouvements inconscients de la part d'opérateurs de bonne foi²⁰⁷. » Peu nous importe que cette étude démontre « l'irréalité » des morts par la « réalité » des micromouvements des vivants et donc conclut à une absence de communication entre morts et vivants. Ce qui nous importe, c'est la volonté des participants à communiquer avec les morts, la transe qu'elle induit et comment elle se manifeste. L'expérience démontre que les participants plongent dans un état de concentration extrême s'apparentant à une transe et provoquant d'involontaires micromouvements. Les participants ne constatent nullement ces micromouvements, c'est-à-dire qu'ils les effectuent sans le vouloir, mais qu'en plus ils ne les remarquent pas, ils n'arrivent pas à leur conscience. La volonté d'instaurer les morts par un dialogue conduit donc les participants les plus investis à un état de concentration tel qu'il provoque des gestes involontaires que nous pouvons considérer comme des traits de ce cas transique qu'est le spiritisme.

Cependant, comment cette mode a-t-elle pu prendre forme, alors même que quelques années avant se tenait ce type de discours :

La croyance au monde surhumain des esprits et des fantômes se retrouve chez tous les peuples : née de l'aspiration impatiente qui nous porte sans cesse à nous échapper du réel pour aborder un univers merveilleux où le temps et l'espace n'existent plus, elle a été entretenue, de génération en génération, par l'ignorance des phénomènes naturels. Les sciences modernes lui ont porté un coup dont elle ne se relèvera plus, et ce qui était naguère une foi pour des esprits même éminents ne nous paraît plus qu'une crédulité à peine excusable chez les intelligences faibles ou ignorantes²⁰⁸.

La froide raison aurait anéanti toute croyance d'une existence des morts et par là même détruit toute possibilité de communication et toute transe comme moyen de communication avec les morts. Pourtant, si cette citation de 1850 peut faire croire à un anéantissement total de cette croyance au profit d'une conception officielle qui se veut dominante, elle est plutôt « dominatrice » « dans la mesure où elle écrase les autres et leur laisse peu de place » comme nous

²⁰⁷ CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 80.

²⁰⁸ Rédacteur du *Magasin pittoresque*, 1850 cité par CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 11.

le rappelle Vinciane Despret²⁰⁹. L'importance du phénomène spirite, mais aussi tout le mouvement romantique, démontrent que les morts conservent toujours une place importante au XIX^e siècle et que la communication n'est toujours pas rompue contrairement à ce que souhaite une partie de la société. Au contraire, la mode du spiritisme prend un tel essor, car depuis plusieurs décennies le mouvement romantique la nourrit. Les romantiques ont soif de spiritualité, de nature, de passion et fuient l'industrialisation, la froide raison, la restriction des émotions. Leurs œuvres fourmillent de personnages qui entrent en contact avec les morts, en tombent amoureux et les suivent dans des mondes éthérés. Le spiritisme apporte uniquement des moyens « concrets » d'accès aux morts. Ce qui n'est évidemment pas pour plaire à tout le monde, comme le prouve le propos de l'abbé Louis-Marie Pioger rapporté par Guillaume Cuchet :

Voyez les ravages que le spiritisme moderne fait dans les âmes. Une curiosité inquiète cherche, en dehors du christianisme, à sonder les mystères de l'autre vie [...]. Notre siècle marche en sens inverse du siècle dernier. Au temps de Voltaire, le matérialisme et tous les instincts mauvais avaient envahi la société [...]. Aujourd'hui nous tombons dans l'erreur contraire, le dix-neuvième siècle est trop spiritualiste. On cherche, avec l'anxiété de la fièvre, à scruter les mystères du tombeau ; on ne recule devant aucun moyen ; on veut à tout prix savoir ce qui se passe dans le royaume des ombres, et, au lieu de chercher la solution des plus graves questions dans le catholicisme, qui seul en a la clef [...], on préfère la chercher [...] dans ce qu'on appelle le spiritisme²¹⁰.

Tout le XIX^e siècle a revalorisé – à son extrême pour l'abbé – ce que le XVIII^e avait renié avec le règne de la raison. Spiritualité, fièvre, emballement, le « *too muchness* » de Gotman... ne sont plus des défauts pour les romantiques et les spirites. Or, cet enfièvrement, ce *too muchness* ne sont-ils pas autre chose que des traits transiques ? Nous les avons relevés comme tels précédemment, nous les retrouvons au XIX^e siècle, mais avec cette fois-ci une revalorisation par une partie de la communauté. Cette volonté d'échanger avec les morts est la conséquence d'une revalorisation de la spiritualité et de la passion par les romantiques, les concrétisations matérielles des spirites, mais aussi à un véritable besoin de retrouver ses morts.

Le deuil évolue²¹¹ et il devient de plus en plus difficile, par conséquent il prend de nouvelles formes et sera appelé de façon assez floue de « deuil romantique » ou « deuil victorien »²¹². Pour Cuchet, cette évolution du deuil est l'une des raisons de la naissance du spiritisme. Trois facteurs

²⁰⁹ DESPRET Vinciane, *op. cit.*, p. 12.

²¹⁰ PIOGER Louis-Marie (Abbé) cité par CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 278.

²¹¹ CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 312.

²¹² CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 338.

principaux permettent la venue du « deuil » romantique : 1) Une mortalité infantile et des adolescentes²¹³ toujours très importante au XIX^e siècle. À tout âge la mort reste très présente, « il en résultait concrètement que chacun, dès l'enfance, avait autour de soi des amis, des cousins, des connaissances de son âge qui étaient déjà morts et qui faisaient planer sur l'existence la menace permanente d'avoir soi-même à en sortir incessamment²¹⁴. » 2) La place de l'enfant²¹⁵ change dans les classes moyennes et la bourgeoisie urbaine. L'enfant devient de plus en plus important dans ces familles, un véritable lien se crée, sa perte en est donc d'autant plus douloureuse. 3) La religion²¹⁶ n'a plus la même importance, même si la « déchristianisation » est faite de flux et de reflux comme le rappelle l'auteur. Cette déchristianisation entraîne des conséquences sur le deuil : le contact avec les morts se perd. Grâce au spiritisme, les vivants conservent un lien avec les morts. Dans un monde se voulant « déchristianisé », mais n'acceptant pas que le néant succède à la vie, le spiritisme apparaît comme un nouveau type de lien avec les morts, considéré par certains comme ascientifique et dénoué de toute irrationalité.

Cependant, le spiritisme ne touche pas qu'une population d'endeuillés, arrêtant de l'employer une fois la douleur estompée. Au contraire, à la lecture d'*Au bonheur des morts* de Despret, nous pouvons émettre l'hypothèse que le spiritisme au XIX^e accorde une place aux morts afin de conserver le contact avec eux et cela au-delà du deuil. Cela explique qu'il existe différents types de spiritisme qui chacun instaure les morts à leur façon. Cuchet en découvre trois :

- Il est un mouvement petit-bourgeois anticlérical, anticatholique et qui veut « républicaniser » les morts. Ce spiritisme se présente comme une science et une philosophie qui réfute le surnaturel et la superstition²¹⁷.
- Il touche aussi un public plus populaire et ouvrier qui, quittant la campagne pour la ville, amène les morts avec eux grâce au spiritisme. L'Église exerce encore son influence dans les milieux populaires des campagnes et tente de prohiber le spiritisme²¹⁸. Cependant, l'exode rural et son influence de plus en plus faible dans les villes engendre un accès plus facile au spiritisme pour les milieux populaires habituellement sous son joug.
- Pour finir, il existe aussi un spiritisme « grand public, interclassiste, plus ou moins mondain, dans lequel la part des loisirs et de la mode était importante, même si elle n'était pas exclusive de préoccupations plus sérieuses²¹⁹. » Cette forme de spiritisme peut se pratiquer

²¹³ CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 338-342.

²¹⁴ CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 339.

²¹⁵ CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 342-344.

²¹⁶ CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 344-345.

²¹⁷ CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 258-259.

²¹⁸ CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 258.

²¹⁹ *Ibidem*.

chez soi et entre amis. Les pratiquants ne la perçoivent pas comme incompatible avec la religion, mais aussi nous retrouvons une forme de théâtralisation dans ce spiritualisme « ouvert pour tous » et qui contient sa part de spectacle et de spectaculaire.

Pour chacun de ces spiritismes, nous constatons que les adeptes ne sont pas nécessairement en deuil, mais tous préservent à leur manière et selon leurs valeurs la place des morts, allant de la scientification des esprits, à leur déplacement en ville ou à leur théâtralisation.

Cependant, la pensée dominatrice consistant à ne pas donner d'existence aux morts reprendre le dessus. La mode du spiritisme décroît et les morts vont perdre leur place pour rejoindre un néant qui n'accepte pas de leur donner un mode d'existence.

La théâtralisation du spiritisme entraîne en partie sa perte. La transe qui prouvait la venue des esprits devient suspecte, trop théâtrale, dans l'excès. Plusieurs cas d'escroquerie et de charlatanisme sont dénoncés. L'affaire des frères Ira et William Davenport discrédite fortement le spiritisme. Les deux frères américains effectuaient des tournées en Amérique et montraient leurs pouvoirs, notamment grâce à la présence de poignées de main effectuées par des défunts et d'une armoire magique qui devint rapidement célèbre. En 1864, ils entament une tournée européenne. Personnages déjà controversés aux États-Unis, leur venue en Grande-Bretagne ne convainc pas. En France, leurs tours seront mis aux jours apportant le discrédit sur le spiritisme dont la mode commençait déjà à fléchir²²⁰. La théâtralisation du spiritisme, ses aspects spectaculaires et ses supercheries discréditent cette pratique, qui contient une part de transe. Ces supercheries donnent raison à ceux qui se considèrent comme de « vrais hommes de raison », les modernes, et qui depuis plusieurs années ne voyaient en ces séances que duperie. De plus, la nouvelle génération étatique, plus rationnelle et anticléricale relègue le spiritisme au rang de la superstition, de l'imagination. Ceux qui y croient et se font avoir par ces médiums qui se disent possédés par les morts sont des crédules, des naïfs. Pourtant, si la mode du spiritisme cesse, celui-ci continue d'être pratiqué en Europe jusqu'à nos jours. Aussi, un philosophe comme Henri Bergson (1859-1941) tentera de défendre l'hypothèse d'un ailleurs après la mort, notamment lors de sa conférence sur « L'Âme et le corps »²²¹ donnée en 1912. Si le spiritisme s'essouffle à la fin du XIX^e siècle et qu'il est discrédité, une partie des Occidentaux et de ses intellectuels continuent de croire en et penser la survivance de l'âme après la mort.

Quant à l'Église, bien qu'elle possède de moins en moins de pouvoir, elle ignore puis condamne fermement cette mode. Pour la plupart des membres du clergé, le spiritisme se situe du

²²⁰ CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 390-394.

²²¹ BERGSON Henri, « L'Âme et le corps », *op. cit.*

côté du péché, du satanisme²²². Par conséquent, les trances de possession qui s'y rattachent ne peuvent être que condamnées.

L'Église qui rattache le spiritisme au démoniaque, mais surtout le pouvoir qui va le taxer de théâtralisation, de supercherie, de superstition, d'imagination, qualifie aussi de la sorte ses parts de transe. Pourtant, si la mode du spiritisme s'éteint, le lien avec les morts ne se rompt pas complètement. Malgré les diverses taxations, la transe qui permet une communication entre morts et vivants continue d'exister et sera notamment représentée dans les œuvres d'art. Une partie des œuvres que nous étudierons rendent justement compte de cette instauration des morts par les vivants et d'une communication possible grâce à la transe de « ceux qui restent ».

3. La grande hystérie chez Charcot

À la fin du XIX^e siècle, le docteur Charcot est reconnu dans le milieu médical pour ses diverses recherches et notamment pour celles portant sur l'hystérie. Sur ce point, l'aspect transique ne rejoint pas une découverte pensée comme scientifique tels que le furent le magnétisme et le spiritisme. Ici, l'aspect transique de l'hystérie relève de la science médicale et sera étudié comme maladie, symptôme d'anormalité donc. Le rapport entre science et transe n'apparaît donc pas de la même manière que dans les deux précédents points. Avec l'hystérie, la transe est directement reliée à la maladie qui devient l'un de ses traits caractéristiques. Cependant, il nous faut dégager plus en profondeur les traits transiques de l'hystérie et non pas uniquement les relier à ce qui semble une évidence : la maladie. Pour cela, il faut d'abord étudier l'hystérie par le prisme de son « inventeur » comme le souligne George Didi-Huberman dans son ouvrage *l'Invention de l'hystérie*²²³, le Dr Charcot. Mais en tant qu'« inventeur » de l'hystérie, son seul discours ne peut nous suffire. Il faut donc le regard d'autres chercheurs sur les travaux de Charcot ; pour cela nous nous appuyons principalement non seulement sur Georges Didi-Huberman, mais aussi sur John Waller qui consacre la fin de son œuvre sur les danseurs de Strasbourg à Charcot et à la force de suggestion.

L'hystérie en tant que maladie comporte des phases de « crise » que les descriptions de Charcot détaillent. Ces crises correspondent finalement à des moments de transe desquels s'extraient des traits définitoires, notamment en termes de mouvements et de corporéités. Si la maladie « hystérie » n'est pas transe, en revanche, les crises qu'elle induit s'apparentent clairement à une forme de transe voire peuvent être considérées comme des trances.

²²² CHARCOT Jean-Martin, RICHER Paul, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Macula, « Macula Scènes », 1984 « Chapitre XVII : l'Église catholique face au spiritisme ».

²²³ DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la salpêtrière*, Paris, Macula, « Scènes », 1982.

Charcot divise la grande hystérie en quatre périodes généralement précédées de signes précurseurs permettant aux malades de comprendre que la crise arrive. Ci-dessous se trouvent les caractéristiques de chaque période de la crise hystérique qui, en tant que facette de transe, amènent à mieux comprendre et définir ce phénomène.

- 1^{ère} période : La période épileptoïde (variété épileptoïde).

Comme son nom l'indique, cette première période ressemble à une crise d'épilepsie qui se divise en trois phases contenant chacune leurs propres caractéristiques. La première phase nommée « tonique » par Charcot débute par « quelques mouvements de circumduction des membres supérieurs et inférieurs » et se termine par une immobilisation tétanique du corps²²⁴. La deuxième phase, dénommée clonique, comporte de nombreuses grimaces. Pour finir, la première période se termine sur la phase de résolution dans laquelle les mouvements s'apaisent. Cependant, « la face demeure bouffie et souillée d'écume²²⁵ », nous renvoyant à l'image d'une bête comme enragée et donc un ou une malade qui n'a pas encore une forme totale « normale », c'est-à-dire perçue comme « humaine ». Les yeux sont aussi fermés et les muscles commencent à se relâcher, tandis que la respiration devient stertoreuse²²⁶.

De cette première période de la crise transique nous extrayons quelques traits définitoires et caractéristiques des corporéités des malades : circumductions, tétanie-paralysie, grimaces, face bouffie et souillée d'écume, yeux fermés et respiration stertoreuse²²⁷.



Fig.1 Illustration de RICHER Paul extraite des *Démoniaques dans l'art*.

²²⁴ CHARCOT Jean-Martin et RICHER Paul, *Les démoniaques dans l'art*, Paris, Macula, « Scènes », 1984, p. 94.

²²⁵ CHARCOT Jean-Martin et RICHER Paul, *op. cit.*, p. 95.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Fig.1 Illustration de Richer Paul extraite des *démoniaques dans l'art*, *op. cit.*, représentant une patiente en période épileptoïde, phase tonique.

https://fr.wikisource.org/wiki/Les_D%C3%A9moniaques_dans_l%E2%80%99art/Texte_entier [consulté le 24/07/2023].

- 2^{ème} période : La période des contorsions et des grands mouvements ou période clownesque (variété démoniaque).

Charcot divise cette période en deux phénomènes distincts : les contorsions²²⁸ et les grands mouvements. Les contorsions sont des attitudes étranges, imprévues et invraisemblables. Les grands mouvements se composent d'oscillations rapides et étendues à tout ou partie du tronc ou à des



Fig.2 Illustration de RICHER Paul extraite des *Démoniaques dans l'art*.

membres seulement, s'y ajoutent des mouvements acrobatiques (dont le fameux arc de cercle des hystériques) et des cris au timbre perçant, le malade peut aussi donner l'impression d'être enragé et de se battre contre lui-même ou contre un être imaginaire. D'une façon générale, une grande souplesse, une agilité et une importante force caractérisent ces mouvements, mais aussi « une dépense exagérée de force musculaire »²²⁹. L'excès se situe au cœur de cette période clownesque. La nomination même de cette période révèle un excès dans les attitudes : elles sont pitreries, ridicules, grotesques, dans le trop plein et rappellent en même temps le *too muchness* décrit par Gotman dans son étude sur les choréomanies.

- 3^{ème} période : La période des attitudes passionnelles (variété extatique).

Durant cette période²³⁰ le patient apparaît comme en pleine hallucination souvent composée de deux phases, l'une gaie, l'autre triste. La période gaie est exceptionnelle chez les hommes hystériques²³¹.



Fig.3 Illustration de RICHER Paul extraite des *Démoniaques dans l'art*.

²²⁸Fig.2 Illustration de Richer Paul extraite des *Démoniaques dans l'art*, *op. cit.*, représentant une patiente en période de contorsion, arc de cercle
https://fr.wikisource.org/wiki/Les_D%C3%A9moniaques_dans_l'E2%80%99art/Texte_entier [consulté le 24/07/2023].

²²⁹ CHARCOT Jean-Martin et RICHER Paul, *op. cit.*, p. 95-102.

²³⁰ Fig.3 Illustration de Richer Paul extraite des *Démoniaques dans l'art*, *op. cit.*, une patiente en période d'attitude passionnelle (attitude d'attente extatique).
https://fr.wikisource.org/wiki/Les_D%C3%A9moniaques_dans_l'E2%80%99art/Texte_entier [consulté le 24/07/2023].

²³¹ CHARCOT Jean-Martin et RICHER Paul, *op. cit.*, p. 102.

- 4^{ème} période : La période terminale (variété délirante)

Peu à peu le patient revient à lui, mais les corporéités demeurent et sont décrites comme « étranges » qui donnent aux patients des allures de possédés, « comment ne pas croire qu'un mauvais génie les torture »²³² ajoute Charcot. Ce retour à lui ne se fait pas soudainement, régulièrement le patient retourne dans un délire et vit des hallucinations qui s'accompagnent parfois de troubles du mouvement²³³.



Fig.4 Illustration de RICHER Paul extraite des *Démoniaques dans l'art*.

Ces corporéités seraient celles de personnes malades et renvoient à celles déjà observées chez les danseurs de Strasbourg (1518) ou encore chez les possédés de Loudun (début XVII^e), ce qui amène Charcot à affirmer que dans ces deux autres cas et comme dans tous les cas de chorémanie ou de possession, les personnes sont atteintes d'hystérie. *Les Démoniaques dans l'art* consacre une majeure partie à démontrer que les cas de possession, notamment ceux représentés dans des œuvres d'art, sont en réalité des crises de grande hystérie. Charcot constate de l'hystérie régulièrement et explique que l'on a défini les malades comme possédés à cause même de leurs expressions et attitudes provoquées par la crise de grande hystérie. Lui-même admet que durant la phase terminale, l'on pourrait croire la personne possédée et explique que lorsque la deuxième période prédomine, la grande crise d'hystérie est à variété démoniaque. Bien que Charcot rattache la transe à la maladie, le trait de la possession ne s'en éloigne jamais complètement. En tant que crise, l'hystérie rejoint donc les formes de transe et d'autant plus lorsqu'elle s'apparente à l'imaginaire de la possession démoniaque. Même si Charcot et ses collègues ne croient plus au surnaturel, ils continuent de rattacher la transe à cet aspect en parlant de « variété démoniaque ».

Les transes qualifiées de possession étaient parfois rattachées à une forme de théâtralisation. Ce fut le cas pour les possédés de Loudun, mais aussi pour les convulsionnaires de Saint-Médard (1730, non étudiés dans la présente thèse). Le trait transique de la théâtralisation se retrouve aussi dans les découvertes scientifiques : on a vu qu'on a accusé ainsi les crises des magnétisés comme les pratiques des spirites-médiums. Ne pourrait-il donc pas y avoir une forme de théâtralisation

²³² *Ibidem*.

²³³ Fig.3 Illustration de Richer Paul extraite des *Démoniaques dans l'art, op. cit.*, représentant une patiente dans la période terminale, contraction généralisée.

https://fr.wikisource.org/wiki/Les_D%C3%A9moniaques_dans_l%E2%80%99art/Texte_entier [consulté le 24/07/2023].

dans les trances hystériques des malades de Charcot ? Si les discours sur les trances des possédées de Loudun, des magnétisés et médiums réfèrent à une part de mise en scène, il en va certainement de même chez les hystériques du médecin. Remarquons que les séances publiques de Charcot, les fameuses leçons du mardi, sont déjà des mises en scène. Devant un public et grâce à l'hypnose, il fait entrer ses patientes dans des crises-trances. À chaque fois, les patientes réalisent la crise dans son entièreté, prenant en compte chacune des périodes qui deviennent tout d'un coup des actes divisés en scène (les différentes phases dans la première période, la distinction entre contorsions et grands mouvements dans la seconde). Les malades deviennent des actrices qui jamais ne trahissent leur metteur en scène le Dr Charcot. Georges Didi-Huberman le démontre dans *Invention de l'hystérie* où il explique :

Une réciproque du charme s'instaura : médecins insatiables des images de l'« Hystérie » - hystériques toutes consentantes, surenchérisant même en théâtralités des corps. C'est ainsi que la clinique de l'hystérie devint spectacle, invention de l'hystérie. Elle s'identifia même, subrepticement, à quelque chose comme un art. Tout proche du théâtre et de la peinture²³⁴.

Il devient possible de penser l'hôpital comme un théâtre avec ses metteurs en scène (les médecins) et ses actrices (les malades, ici hystériques). Dans le roman historique *Le Bal des folles* de Victoria Mas, la leçon du mardi est aussi décrite comme une mise en scène de Charcot avec son interprète principale : Louise, jeune hystérique. Telle une actrice, Louise entre « sur scène » :

[...] submergée par le trac dix minutes plus tôt, l'adolescente a changé de posture : c'est désormais les épaules en arrière, la poitrine gonflée et le menton relevé qu'elle s'avance vers un public qui n'attendait qu'elle. Elle n'a plus peur : c'est son moment de gloire et de reconnaissance. Pour elle, et pour son maître²³⁵.

Et plus loin :

- J'ai été bien, Madame Geneviève ?
- Comme d'habitude, Louise.
- Le docteur Charcot sera content de moi ?
- Il sera content de toi quand on t'aura soignée.

²³⁴ DIDI-HUBERMAN Georges, *op. cit.*, p. 5.

²³⁵ MAS Victoria, *Le Bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019 p. 12.

-J'les voyais me regarder, tous... J'vais être aussi connue qu'Augustine. Hein ?
-Repose-toi maintenant.
-J'vais être la nouvelle Augustine... Tout Paris va parler de moi...²³⁶

L'incipit du roman historique de Victoria Mas, même s'il ne s'agit que d'une fiction, retranscrit bien la dimension théâtrale de ces séances avec tout un champ lexical qui lui est rattaché. Ainsi, la jeune actrice-hystérique a le trac, puis est placée sur scène devant un public qui n'attend plus qu'elle. Une fois qu'elle s'y trouve, le rituel habituel se met en place, aidée par l'hypnose de Charcot au départ, la jeune femme obéit aux gestes que lui ordonne de faire le médecin, puis « on ne lui ordonne plus rien », les mouvements s'effectuent sans aide, elle connaît la chorégraphie, elle est comme ancrée dans son corps. De cela, elle attend gloire et reconnaissance, que l'on parle d'elle comme on le fit « d'Augustine ». Elle l'affirme qu'elle « veut être la nouvelle Augustine » comme une débutante pourrait l'exprimer en pensant à l'artiste qu'elle idolâtre. Le roman historique reflète bien une part du discours de Didi-Huberman : à la Salpêtrière, chacun joue son rôle et les crises d'hystérie sont esthétisées, transformées en œuvre d'art. Elle se cristallise au moment fatidique : la crise ou épisode de transe par excellence. Malade, fou, théoriquement en plein dans son délire, chacun joue son rôle entièrement, pleinement... un théâtre de la cruauté avant l'heure à en lire Didi-Huberman.

Une actrice n'ira jamais aussi « loin » et « profond » qu'une hystérique, dans quelque peau de rôle que ce soit. Le sang viendra de lui-même (une plaie s'ouvrira en dedans du corps !) aux mains d'une hystérique « jouant » telle sainte touchée des stigmates. Mais une hystérique, parce qu'un seul rôle ne lui suffit pas tout à fait, voudra tout jouer, ou trop. Et donc ne sera plus jamais crédible²³⁷.

C'est peut-être là la différence entre la transe et le simple jeu des acteurs et des actrices. La part de théâtralité dans la transe pousse à aller jusqu'au bout des choses, des *actes*. Dans son théâtre de la cruauté,²³⁸ Artaud veut que les acteurs se brûlent, entrent en transe, frôlent ou tombent dans la folie. Par leur transe-crise, les hystériques atteignent cet état de jeu. Elles peuvent tout incarner, tout faire si Charcot le souhaite. Sur les iconographies, les différentes malades passent d'attitudes passionnelles, extatiques, d'un délire de religiosité aux expressions grimaçantes, aux contorsions, à la prise démoniaque. Comment cela se peut-il ? La force de suggestion est telle que le corps

²³⁶ MAS Victoria *op. cit.*, p. 16.

²³⁷ MAS Victoria *op. cit.*, p. 163.

²³⁸ ARTAUD Antonin, *Le Théâtre de la cruauté* in, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985.

s'exécute, ainsi « Augustine feignait « pour de vrai ». Un paradoxe de comédienne qui la démembreait presque²³⁹ ». Mais, autrement que de la théâtralisation, ne serait-il pas possible de considérer que les hystériques de Charcot performant leur crise ? De la même manière que Sophie Houdard²⁴⁰ envisage les exorcismes des possédées de Loudun comme une performance, il serait possible d'en faire de même avec les patientes de Charcot. La performance relative à la crise apparaît donc comme un trait transique.



Fig. 5 BROUILLET André, *Une Leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887.

Le fameux tableau *Une Leçon clinique à la Salpêtrière*²⁴¹ d'André Brouillet (1887) illustre bien ce discours de la théâtralisation, mais peut-être plus encore de performance des crises d'hystérie. Sur le tableau, on constate que la patiente est accompagnée d'infirmières (derrière elle) qui semblent l'avoir amenée sur scène, à côté du docteur Charcot qui assure la bonne tenue chorégraphique de la crise. Elle se trouve bien aussi face à ce public de scientifiques qui l'observe. Quant au tableau en face d'elle, il illustre une hystérique qui effectue la posture du pont, donc en pleine crise. En quelque sorte, c'est comme si on donnait une partition chorégraphique à la patiente qui doit suivre tel et tel mouvements « hystériques » pour illustrer la crise. Tout comme les dessins de Paul Richer, dans *Les Démoniaques dans l'art*, illustrent les différentes périodes de la crise en donnant une espèce

²³⁹ MAS Victoria *op. cit.*, p. 164.

²⁴⁰ HOUDARD Sophie, *op. cit.*

²⁴¹ BROUILLET André, *Une Leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Une_le%C3%A7on_clinique_%C3%A0_la_Salp%C3%AAtre [consulté le 26/07/2023].

de partition chorégraphique qui devrait être suivie et performée. Nous notons, en même temps, le pouvoir de suggestion de ce tableau. La patiente reproduit ce qu'elle voit et ce qu'elle devrait faire étant donné qu'elle est diagnostiquée comme hystérique par Charcot.

Cette force de suggestion, l'historien John Waller l'étudie dans *Les danseurs fous de Strasbourg*. S'il travaille principalement sur l'événement strasbourgeois de 1518, il n'en mentionne pas moins d'autres cas de trances induits par la force de suggestion dont celui des crises de grande hystérie, qu'il explique de la sorte :

Afin de s'attirer la chaleureuse approbation du maître, ses patientes reproduisaient involontairement les attitudes qui lui faisaient plaisir. Peu de femmes étaient conscientes qu'elles étaient en train de rouler le pauvre Charcot. Même sous l'effet de l'hypnose, elles agissaient de la manière dont leur cerveau savait qu'il l'espérait²⁴².

Par la force de la suggestion, elles incarnent une maladie inventée par Charcot : l'hystérie et sa grande crise. En 1982, Didi-Huberman montre que l'hystérie est une invention de Charcot. En 1862, un rapport sur les internées de la Salpêtrière ne mentionne nullement l'hystérie, Charcot (et l'hystérie) n'arriveront que quelque temps après ce rapport²⁴³. En affirmant que les internées exécutent leur transe selon la suggestion de Charcot, John Waller va dans le même sens que Didi-Huberman. Lui-même reprend des témoignages indiquant que la grande hystérie comme dévoilée par Charcot ne se trouve qu'à la Salpêtrière. Un tel théâtre des hystériques ne peut se trouver que dans ce lieu, ce qui réconforte l'idée qu'il s'agit bien d'une théâtralisation ou d'une performance (en suivant Sophie Houdard) qui permet d'inventer l'hystérie et cela grâce à la force de suggestion de Charcot et au « jeu » des hystériques qui cristallise tous les désirs du médecin lors de leur crise-transe.

La transe-crise de ces dernières ne s'apparente plus seulement à une maladie ayant des airs de possession démoniaque, elle devient aussi théâtre, une performance qui rend compte des projections de Charcot. Les projections de Charcot prennent tant d'importance que tout devient hystérie pour lui et ses collègues : épidémies de Strasbourg, possédées de Loudun, extases religieuses, convulsionnaires de Saint-Médard, spirites, danseurs folkloriques, etc.²⁴⁴. Il les considère ainsi, car les corporéités hystériques qu'il a lui-même mises en scène vont se retrouver dans d'autres circonstances, d'autres époques et histoires et l'amènent à conclure que toutes ces personnes

²⁴² WALLER John, *op. cit.*, p. 197.

²⁴³ DIDI-HUBERMAN Georges, *op. cit.*, p. 18.

²⁴⁴ Cf. GOTMAN Kéline, Chap. 6 « Médecine rétrospective : Hysteria's Archival Drag » in *Choreomania, op. cit.*

souffrent de la même maladie. À la lecture de Charcot, tous nos éclats de transe présentés dans le premier chapitre deviennent le résultat de l'hystérie à en suivre Kéline Gotman²⁴⁵.

Nous concluons sur un dernier trait que nous n'avons pas encore évoqué en tant que tel et qui apparaît pourtant comme primordial : celui de la sexualité et quelque part, celle du genre féminin, puisque la majorité des hystériques sont des femmes. L'hystérie, c'est le petit animal – l'utérus – qui se déplace anormalement dans la matrice féminine et qui provoque spasmes, convulsions, tétanies qui eux-mêmes ne sont pas sans rappeler l'orgasme. Cependant, c'est particulièrement la phase passionnelle qui renvoie à l'aspect sexuel de la crise hystérique. En voici l'une des descriptions de Richer, assistant et dessinateur de Charcot, cité par Didi-Huberman :

Il cède, X... se couche en se portant sur le côté gauche du lit et montrant la place libre qu'elle lui fait dans le lit. Elle ferme les yeux, la physionomie dénote de la possession, le désir assouvi ; les bras sont croisés, comme si elle pressait sur son sein l'amant de ses rêves. Quelquefois, on observe de légers mouvements de bercement ; d'autres fois, elle presse l'oreiller. Puis, petites plaintes, sourires, mouvement du bassin ; paroles de désir ou d'encouragement²⁴⁶.

Nous ne saurons jamais si ces hystériques pouvaient jouir ou prenaient un plaisir sexuel durant leur crise. En revanche, il est certain que le trait du sexe, mais surtout d'une sexualité « libérée », « dépravée » se rattache aux crises hystériques et notamment à la phase passionnelle et extatique, tant et si bien que Charcot et ses pairs rattacheront l'extase religieuse à une extase érotique incluse dans la crise d'hystérie²⁴⁷. La sexualité de l'hystérique sera aussi mise en scène. L'exemple que nous donne Didi-Huberman avec une photographie d'Augustine en pleine crise de tétanisme (planche XVI²⁴⁸) et le dessin qu'en fait Richer²⁴⁹ montrent bien cette théâtralisation/performance sexualisée des corps hystériques, comme si les conclusions – certainement fantasmées – autour de l'hypersexualité des hystériques ne suffisaient pas. En effet, le dessin de Richer se réapproprie la photographie en découvrant et en sexualisant encore plus Augustine. Cela ne fait pas de doute : la mise à nu des jambes, le dévoilement de la poitrine, cette chevelure qui déborde²⁵⁰, renvoient bien à la dimension sexuelle de la crise d'hystérie.

²⁴⁵ GOTMAN Kéline, *op. cit.*, p. 99.

²⁴⁶ RICHER Paul cité par DIDI-HUBERMAN Georges, *op. cit.*, p. 146-147.

²⁴⁷ DIDI-HUBERMAN Georges, *op. cit.*, p. 148.

²⁴⁸ Photographie d'Augustine de Régnard dans *Iconographie*, Tome II, reprise par DIDI-HUBERMAN Georges, *op. cit.*, figure 49, p. 120.

²⁴⁹ Planche de Paul RICHER, « phase d'immobilité tonique ou tétanisme », *Études cliniques*, 1881, reprise par DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, figure 50, p. 121.

²⁵⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, *op. cit.*, figure 50 p. 124.

Si la maladie apparaît comme le premier trait transique de l'hystérie, ils n'en demeurent pas moins d'autres comme la théâtralisation, la performance et celui de la sexualité, principalement reliés au genre féminin.

IV. Cultiver la transe en Occident

Cultiver les trances revient ici à l'accepter au sein de rituels, l'intégrer dans une société. Dans 90% des sociétés, la transe se cultive, elle s'institutionnalise. Les éclats de transe en Occident témoignent de sa présence en Europe, notamment en France, et en même temps d'une multitude d'appréhensions à son encontre qui l'empêchent d'être cultivée et intégrée. Pourtant, il ne faut pas imaginer que l'Europe ne possède pas sa part de trances cultivées. Quelles sont-elles ? Comment sont-elles perçues ? Quels traits définitoires pouvons-nous en extraire pour mieux comprendre et dessiner les contours de ce mot fourre-tout qu'est la transe ? Pour cela, nous étudierons deux nouvelles formes de transe européennes : le tarentisme et le *duende*.

1. Le tarentisme : enquête sur la transe des années soixante au cœur des Pouilles

En suivant les ouvrages de De Martino²⁵¹ et de Dell'Umbria²⁵² sur le tarentisme²⁵³, nous apprenons que ses premières traces datent de 1362 et qu'il apparaît comme un rituel musical permettant d'évacuer le venin de la tarentule par l'action de la musique²⁵⁴. Au fil des siècles, le tarentisme a connu des évolutions et n'est plus pratiqué aux mêmes endroits et par les mêmes sociétés. Ce rituel, notamment utilisé par des femmes y compris des nobles, va peu à peu se concentrer dans les Pouilles chez une population dont la situation économique, sociale et culturelle relève de la misère. C'est dans ce contexte de la fin des années cinquante que nous décidons de nous arrêter afin de déterminer les traits transiques du tarentisme tout en ayant conscience que cette période n'est qu'un échantillon qui ne peut rendre compte du phénomène à travers les siècles. Nous y découvrons que les principales victimes sont des femmes. Le trait transique du genre féminin réapparaît. Ces femmes affirment que la morsure provient d'une tarentule, même si certains récits mentionnent aussi la piqure d'un scorpion²⁵⁵. Une fois mordues ou piquées, elles doivent

²⁵¹ DE MARTINO Ernesto, *La Terre du remords*, Paris, Gallimard, 1966.

²⁵² DELL'UMBRIA Alèssi, *Tarantella ! Possession et dépossession dans l'ex-royaume de Naples*, Paris, L'œil d'or, « Essais et entretiens », 2015.

²⁵³ À noter que nous décidons d'effectuer une différence entre le tarentisme (ou tarentulisme) et la danse nommée tarentelle. Bien que les deux soient étroitement liés, c'est bien le tarentisme que nous étudierons ici, la tarentelle ne sera évoquée que succinctement.

²⁵⁴ DELL'UMBRIA Alèssi, *op. cit.*, p. 19.

²⁵⁵ DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*, p. 99.

expulser le venin par la danse. Mais pour cela, il faut trouver le caractère de l'araignée : amoureuse, agressive, voleuse, dormeuse,²⁵⁶ etc. La musique diffère selon son caractère et l'araignée ne se met à danser que si l'air correspond à son caractère. Les musiques tout comme les danses changent donc selon la tarentule, mais il faut trouver la bonne, car sans danse, le venin ne peut être expulsé. La mordue pourrait en mourir. De Martino explique :

En effet, pour faire « crever » ou « écraser » la tarentule, il faut avant tout mimer la danse de la petite araignée, c'est-à-dire la tarentelle, ce qui signifie qu'il faut danser avec l'araignée, devenir même l'araignée qui danse suivant une irrésistible identification²⁵⁷.

De Martino utilise le verbe « mimer » en début de phrase ce qui sous-entend une forme de théâtralité : l'araignée serait un personnage que l'on incarne ou tout au moins qu'on imite en mettant en place un processus identificatoire par l'instauration de la musique, de la danse et des rubans colorés qu'elle préfère et qui lui correspondent durant le rituel. Néanmoins, la fin de la phrase dévoile qu'il s'agit bien plus qu'un mime et d'une théâtralisation, mais bien de « devenir même l'araignée » ce qui nous engage à faire un aparté avec Deleuze et Guattari et leur chapitre d'ouvrage « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... »²⁵⁸. En suivant leur théorie pour expliquer la citation de De Martino, nous ne pouvons dire que la mordue imite ou mime l'araignée, puisqu'elle est dans un devenir-araignée et que le « devenir n'est jamais imité²⁵⁹ ». Il s'agit d'un processus interne qui fait que la mordue devient araignée et en même temps que l'araignée devient elle-même autre : « la victime, le patient, le malade ne devient araignée dansante que dans la mesure où l'araignée pour son compte est supposée devenir pure silhouette, pure couleur et pur son sur lesquels l'autre danse²⁶⁰ ». Contrairement à ce que pourrait laisser penser le début de phrase de De Martino, il n'y a pas d'imitation, mais bien une présence de l'araignée dans le corps expressif de la mordue, auquel renvoient bien « l'irrésistible identification » et surtout le « devenir même l'araignée » qui rend possible de penser la possession. Ce devenir-autre soulève l'hypothèse suivante : la transe, ici de possession, n'est-elle pas un moyen pour permettre ces différents « devenirs » ? N'est-il pas possible de considérer la transe de possession comme un devenir-le-possédant et devenir-le-possédé ? Nous soulevons uniquement la question et retournons aux traits transiques du tarentisme dont le premier serait la possession sans oublier une part de théâtralisation,

²⁵⁶ DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*, p. 62.

²⁵⁷ DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*, p. 63.

²⁵⁸ DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *Mille Plateaux ; Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Édition de Minit, « Critique », 2001.

²⁵⁹ DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *op. cit.*, p. 375.

²⁶⁰ *Ibidem.*

qui bien que discutable, n'en demeure pas moins présente dans le discours demartinien tout comme dans une large partie des ouvrages anthropologiques sur les rituels de transe de possession.

Cette transe de possession est aussi la preuve de la morsure : à cause d'elle, le corps s'anime différemment, puisque dans le devenir-autre. Parallèlement à cette transe qui prouve la morsure et l'intoxication, la transe entraîne aussi l'expulsion du venin. La transe devient donc le symptôme et le moyen de guérison de cette morsure. Elle est la maladie, l'ombre mortelle qui plane sur la mordue tout en étant le remède. Elle est exactement un *pharmakon*.

Pourtant, d'un point de vue « scientifique », « médical », « raisonnable », il n'y a aucun risque physiologique que la personne meure de cette morsure. Le venin de la tarentule est inoffensif. De son nom scientifique, la *Lycosa tarentula* possède des crochets puissants qui contiennent du venin... « mais ses victimes ne sont que des mouches²⁶¹ ». Impossible donc que sa morsure impacte directement la structure (le corps) de la personne tout au plus, on constate « des effets locaux désagréables, mais sans incidences sur l'état général de la victime : les tissus sont congestionnés, voire légèrement nécrosés sur une surface de quelques centimètres carrés²⁶² ». En revanche, une autre araignée dans la région se révèle bien plus dangereuse : la *Lactrodectus tredecimguttatus*²⁶³ autrement nommée veuve noire, dont les symptômes de la morsure sont les suivants :

Dépression marquée avec sensation morbide, suivie d'une période de troubles et d'agitation intense, accompagnée d'épisodes d'anxiété et, parfois, d'hallucinations ; violentes douleurs au niveau du tronc et des jambes, rendant difficiles la station debout et la respiration ; la victime transpire abondamment et ses membres inférieurs souffrent de rigidité musculaire accompagnée de spasmes et tremblements ; au paroxysme de la crise, le visage est congestionné et enflé, la victime est sujette à des nausées et des vomissements et parfois à de l'incontinence urinaire ; un état d'excitation sexuelle a été constaté sur certaines victimes et quelques cas mortels ont été attestés²⁶⁴.

L'état dans lequel plonge la morsure de cette araignée ressemble à une transe agonistique puisque dans la violence des symptômes certains individus peuvent penser mourir, frôlent la mort voire – dans quelques cas – en meurent. De plus, l'imaginaire européen considère la veuve noire comme l'araignée la plus dangereuse au monde pour l'homme, sa pique apparaît comme mortelle, bien que cela ne soit pas le cas dans les faits. Ainsi, quand la morsure, par ses symptômes, amène le mordu dans un état de transe, celui-ci peut sembler agonistique pour la victime qui paraître en

²⁶¹ DELL'UMBRIA Alèssi, *op. cit.*, p. 26.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibidem*.

train de passer de la vie à la mort. Il est alors intéressant de relier les symptômes de la morsure de la veuve noire à ceux engendrés et rendus visibles dans le cas du tarentisme :

La chute sur le sol, la sensation de harcèlement, l'angoisse, l'état d'agitation psychomotrice avec obnubilation du sensorium, la difficulté à se tenir debout, les douleurs à l'estomac, la nausée et les vomissements, les diverses paresthésies et les douleurs musculaires, l'excitation de l'appétit sexuel apparaissaient au moment de la crise de tarentisme [...] ²⁶⁵.

Le tarentisme effectue donc un transfert entre les risques mortels²⁶⁶ d'une réelle morsure de veuve noire et ceux « fictifs » d'une « fausse » morsure de tarentule, puisque les « fausses » morsures d'une espèce inoffensive entraînent les « vrais » symptômes d'une morsure d'une espèce mortelle. Même si d'un point de vue « raisonnable », la tarentulée ne peut pas mourir d'une intoxication, le risque d'en décéder demeure présent dans l'esprit des mordues. Il faut donc soigner « le mal par le mal » et faire venir l'araignée par la transe de possession afin d'expulser le venin et ses aspects agonistiques. La transe des tarentulées présente une dualité dans ses traits : elle renvoie aux symptômes, parfois agonistiques, de la morsure tout en permettant d'expulser le venin par la danse et devient donc thérapeutique. Dès lors, comment se présente cette thérapie par la danse ?

La musique et la danse font partie du rituel. L'araignée, selon son type, choisit la musique qui lui convient. Il en existe donc différents types, mais cette diversité n'empêche pas la récurrence de certains instruments. Un tambourin marque le rythme (de 4/4 durant leur enquête²⁶⁷) tandis qu'un violon effectue la mélodie²⁶⁸ dans une majorité des cas étudiés par De Martino. Néanmoins, il arrive aussi que la section rythmique ne soit pas jouée par un tambourin, mais par un accordéon ou une guitare et le tarentisme plus ancien comportait une plus grande diversité d'instruments.²⁶⁹ Quant aux tonalités, les ethnologues enregistrent celles de *la* et de *ré Majeur*, de *si* et de *la mineur*. D'après les musiciens, elles simulent les tarentulées à danser contrairement aux autres tonalités²⁷⁰. Il est aussi noté qu'a lieu une « répétition rythmique obsédante », « des variantes mélodiques de caractère rhapsodique », « un rythme isométrique diversement accentué » et « une ambiance mélodique généralement tonale quoique révélant parfois son origine modale de caractère vocal »²⁷¹.

²⁶⁵ DE MARTINO Alèssi, *op. cit.*, p. 50.

²⁶⁶ Comme nous l'avons déjà évoqué quelques lignes plus haut, il y a, en réalité, peu de mort par morsure de veuve noire, car malgré la puissance de son poison, ses crochets sont généralement trop petits pour atteindre durablement l'humain. La morsure de veuve noire mortelle si un anti-venin n'est pas administré dans les minutes qui suivent la morsure, relève de l'imaginaire. En revanche, sa morsure demeure douloureuse et peut entraîner les symptômes mentionnés par Dell'Umbria, elle ne doit pas être prise à la légère, notamment chez les personnes fragiles.

²⁶⁷ DE MARTINO Alèssi, *op. cit.*, p. 362.

²⁶⁸ DE MARTINO Alèssi, *op. cit.*, p. 69.

²⁶⁹ DE MARTINO Alèssi, *op. cit.*, p. 361.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*, p. 360.

De Martino ajoute que la structure musicale de la *pizzica tarantella* n'est pas sans rappeler celle de musique « primitive » (type d'Afrique occidentale d'après lui) et celle du jazz. Ce qui évoque les cas de dansomanie du début XX^e siècle. De Martino note aussi que la tarentulée peut-être hypnotisée par l'un des musiciens et s'arrête longuement devant lui pour le fixer²⁷². Ces traits musicaux plongent la mordue dans une transe qui anime son corps et expulse le venin. Pourtant, si la musique induit la transe des tarentulées, celle-ci peut se faire sans musique. En effet, au moment de l'enquête, les musiciens se font de plus en plus rares et de plus en plus chers obligeant les mordues à danser et expulser le venin sans eux, essayant d'accompagner leur danse par leur propre chant²⁷³. L'importance décroissante de la musique en termes de nombre d'instruments, de variétés et de musiciens, n'empêchent pour autant pas la transe d'arriver. Si elle apparaissait comme une condition *sine qua non* pour permettre cet état, l'écologie des Pouilles pousse les tarentulées à y entrer avec une utilisation appauvrie de la musique qui se réduit dans certains cas au simple chant de la mordue. Ce phénomène entre en adéquation avec la théorie de Rouget²⁷⁴ qui, dans *La Musique et la transe*, énonce que la mise en mouvement involontaire (la transe) par la musique apparaît comme le résultat d'une force de suggestion culturelle et non comme un principe physiologique. La présence amoindrie de la musique pour des raisons matérielles ne peut donc empêcher la transe si la culture du tarentisme s'adapte et accepte cet appauvrissement. Ainsi, malgré l'amoindrissement, voire l'absence de musique, l'état de transe demeure toujours présent.

Le livre de De Martino comporte plusieurs descriptions²⁷⁵ des chorégraphies effectuées par les tarentulées. Elles vont régulièrement au sol et rampent par moment sur le dos²⁷⁶. La mère d'une tarentulée explique que plus l'araignée est vieux plus la danse se fait au sol²⁷⁷. Quant à la fin de la danse, elle se termine toujours par une chute²⁷⁸. Entre-temps, la tarentulée peut sauter, danser de façon frénétique ou encore hocher de la tête uniquement, rester obnubilée par l'un des musiciens... selon son tempérament. Chacune des « chorégraphies » se divise en phases qui constituent un cycle

²⁷² DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*, p. 69.

²⁷³ DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*, p. 113-144.

²⁷⁴ ROUGET Gilbert, *op. cit.*

²⁷⁵ Fig.6 Image d'une tarentulée durant sa transe décrite par DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*, comme une danse chorégraphiée qui a lieu chez elle, domaine public.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luigi Stifani, Salvatora Marzo, Pasquale Zizzani.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luigi_Stifani,_Salvatora_Marzo,_Pasquale_Zizzani.jpg) [consulté le 11/08/2022].

²⁷⁶ DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*, p. 2 et 68.

²⁷⁷ DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*, p. 99.

²⁷⁸ DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*, p. 68.

complet. Ce cycle complet sera exécuté de la même façon plusieurs fois. La danse des tarentulées, lorsqu'elle se déroule chez elles, est décrite par l'ethnologue comme « chorégraphiée » et organisée. Ce qui n'est plus le cas lorsqu'elles vont dans la chapelle de Saint Paul à Galatina pour le pèlerinage. Martino parle de « désordre », de « chaos », « d'enchevêtrement de crises individuelles sans horizon » et il n'y a « ni musique, ni rubans de couleur, ni l'atmosphère recueillie du foyer »²⁷⁹.



Fig. 6 ANONYME, photographie d'une tarentulée en transe accompagnée de musiciens.

Le tarentisme comporte donc plusieurs facettes dansantes : celle

« intime », qui s'effectue au sein du foyer, de manière chorégraphiée pour l'auteur puisque se divisant en un cycle de différentes phases qui se répètent jusqu'à l'expulsion du venin, mais dont les aspects diffèrent selon le caractère de l'araignée ; et celle au cœur de la chapelle à Galatina où il n'y a plus de forme chorégraphiée, au sens d'une danse écrite, qui serait « pensée » puisque répétant les mêmes phases et motifs, mais uniquement une forme de chaos, d'anarchie des corps. Ces derniers comportements, considérés comme peu catholiques, seront restreints par des bulletins du sanctuaire en 1966, puis en 1972 et 1973²⁸⁰. Notons que nous effectuons bien une différence entre les danses provoquées par le tarentisme et la tarentelle, bien que les deux soient intimement reliées. Cette dernière s'assimile au tarentisme en affirmant que la danse permet d'expulser le venin d'un arachnide. Elle se présente sous « le schéma de ces danses, que la tradition a fixé par l'usage répétitif des modes et des gestes, sans aucune règle écrite, mais par observation et mimétisme, autorise en même temps une série presque infinie de possibilités et de variantes dans l'exécution des figures²⁸¹. » Il y a donc un *continuum* entre les danses du tarentisme qui se font au sein des foyers et cette danse publique, toutes deux cherchent à expulser le venin par la danse, toutes ont une forme chorégraphiée qui laisse une place à l'improvisation. Néanmoins, tarentisme et tarentelle se distinguent. La danse « chorégraphiée » du tarentisme se fait dans un foyer, celle « anarchique » se

²⁷⁹ DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*, p. 121.

²⁸⁰ DELL'UMBRIA Alèssi, *op. cit.*, p. 144.

²⁸¹ DELL'UMBRIA Alèssi, *op. cit.*, p. 124.

fait en public, à l'extérieur. La tarentelle peut s'apprendre dans des cours, elle est institutionnalisée, alors même que les danses du tarentisme vont s'éteindre avec la pratique et les différentes prohibitions allant à son encontre. Tandis que la tarentelle se danse dans plusieurs régions d'Italie et s'apprend dans des écoles²⁸², la danse publique et chaotique du tarentisme va disparaître par les différentes restrictions qui l'entourent. Alors même que la danse du tarentisme était un besoin vital, il y avait urgence d'expulser le poison, la tarentelle reprend cette idée, mais sans y croire : on peut danser la tarentelle sans être mordue ; on reprend juste un code, une histoire, on fait semblant, on théâtralise. Ceux qui dansent la tarentelle n'ont aucun enjeu vital. Les deux grandes différences entre tarentisme et tarentelle à la fin du XX^e siècle sont donc : l'absence de corps chaotique et anarchique, malgré la présence d'improvisation ; l'absence d'un enjeu vital de la danse. À la fin du XX^e siècle comme aujourd'hui, les danseurs de tarentelle font semblant de croire en la morsure (sont-ils même tous au courant de cette histoire de morsure ?), mais elle ne dupe personne. Celles qui la dansent sont assez civilisées, modernes pour ne pas être crédules : elles savent que la tarentelle n'a pas de venin mortel, mais surtout que celle-ci est fictive et qu'elle n'est qu'une excuse pour danser. En bref, nous émettons l'hypothèse (qui serait à approfondir) que la tarentelle est une forme civilisée du tarentisme, en lui enlevant son aspect de « superstition », ses corps anarchiques et ses aspects trop transiques.



Fig.7 LUFACIANO, *Italianos bailando su tradicional baila, (La Tarantella)*, 2014.

Cette théorie prend en compte le fait que les tarentulées sont issues des Pouilles, une région extrêmement pauvre à l'époque de l'enquête de De Martino. Les Pouilles comme le Sud de l'Italie furent même considérés, au XVI^e et XVII^e siècles comme une

²⁸² L'iconographie autour de la tarentelle renvoie à une joie, une maîtrise de la danse comme sur la photographie ci-dessous datant de 2014. Nous n'avons pas retrouvé de photographie ou de dessin retranscrivant une tarentelle à l'époque de De Martino, en revanche, les iconographies des tarentelles de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours n'ont rien à voir avec les photographies prises durant l'enquête de l'ethnographe et son équipe. Les aspects transiques de la tarentelle sont absents ou alors peuvent être perçus comme joyeux, alors que dans les photographies de l'enquête l'aspect morbide surplombe les transes de tarentisme.

Fig.7 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Italianos_bailando_su_tradicional_baila_\(La_Tarantella\)-_2014-03-28_01-53.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Italianos_bailando_su_tradicional_baila_(La_Tarantella)-_2014-03-28_01-53.jpg) [consulté le 24/07/2023], photographie représentant une tarentelle.

Inde qu'il fallait civiliser, christianiser. Des missionnaires y étaient envoyés²⁸³. Le sceau de l'a-modernité et du primitivisme marque les habitants de cette région et cela perdure lors de l'enquête de De Martino. Quant à Dell'Umbria, elle sous-entend que l'enquête demartinienne se déroule « chez les primitifs²⁸⁴ ». Ce qui, outre l'utilisation assez choquante de ce terme pour un livre paru en 2015, reflète bien l'idée que ces personnes sont encore perçues comme des « primitifs » y compris au XXI^e siècle alors que ce mot s'utilise – normalement – avec précaution. Les Pouilles demeurent une région isolée et miséreuse, bien loin de l'attrait touristique qu'on lui connaît aujourd'hui. Les missionnaires ne sont pas les seuls à avoir voulu civiliser les personnes du Sud. Il en allait de même avec des scientifiques qui voyaient dans le tarentisme une maladie mentale²⁸⁵ qu'il fallait naturellement combattre. Par une diversité de procédés relatifs aux imaginaires de chaque époque, le tarentisme a été combattu : il fallait lui enlever ses parts transiques de paganisme, de démoniaque, de maladie, de primitivité. Il fallait l'anéantir ou tout au moins le civiliser, c'est-à-dire le faire adhérer aux valeurs principales de la société dominante et dominatrice. C'est en cela que la tarentelle de la fin du XX^e et du XXI^e siècles peut être perçue comme la danse civilisée du tarentisme à laquelle on a enlevé ses parts trop transiques de maladie-folie, de possession, de démoniaque. Par sa revalorisation dans les années soixante-dix jusqu'à nos jours²⁸⁶, la tarentelle (qui regroupe en réalité une diversité de danses régionales) fait place à un certain folklore, laisse part à la « tradition », à une certaine « a-modernité » par ses références rurales, mais ce qu'on nous montre est une danse aseptisée du danger de la transe et de ses a-modernismes. Cela ne veut pas dire qu'on ne pourrait pas retrouver des traits transiques dans cette danse (ou plutôt dans ces danses) au travers de ces pratiques, mais que ceux-ci ne seraient pas les mêmes que ceux associés au tarentisme. Du moins à partir de l'enquête demartinienne, peut-être que fut un temps tarentisme et tarentelles ne formaient qu'un dans leur désir d'expulser un venin par une danse qui les plonge en transe.

Selon l'époque et ceux qui étudient le tarentisme, celui-ci est perçu de diverses manières : rituel païen refoulant le christianisme et donnant l'idée de l'intégrer par la mention de Saint Paul et les pèlerinages, notamment à Galatina ; maladie psychologique, ce sont des hystériques qui effectuent le fameux arc²⁸⁷ et qui prétendent être mordues par la tarentule au niveau du sexe²⁸⁸ ;

²⁸³ DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*, p. 18.

²⁸⁴ DELL'UMBRIA Alèssi, *op. cit.*, p. 97. Il écrit plus exactement : « Il faut encore rappeler que, chez les primitifs, la guérison ne concerne pas le seul individu « malade », mais tout le corps social qu'il s'agit de rééquilibrer. »

²⁸⁵ DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*, « Appendices : I. Considérations neuropsychiatriques sur le tarentisme ; II. Problèmes de psychologie dans l'étude du tarentisme », pp. 311-354.

²⁸⁶ CONTE Tullia, « Tarentelle, les danses traditionnelles italiennes » in *Sudanzare*.

<https://sudanzare.com/danses-traditionnelles-du-sud-pizzica-tammurriata-tarentelle/> [consulté le 11/08/2022]

²⁸⁷ CONTE Tullia, *op. cit.*, p. 79.

²⁸⁸ « Mon Saint Paul des Tarentides

Qui pique les filles dans leur parties intimes

Mon Saint Paul des serpents

Qui pique les garçons dans les testicules

mais aussi théâtre ou carnaval des femmes (*carnavalletto delle donne*) au XVI^e et XVII^e siècles²⁸⁹ durant lequel elles pouvaient faire ce qui leur était interdit à l'ordinaire²⁹⁰. Pour Dell'Umbria, il reste encore des traces de cette théâtralisation²⁹¹ lors de l'enquête demartienne. De plus, durant l'enquête, il reste quelque chose de ce défolement féminin et carnavalesque, au sens d'un renversement des rôles. Les tarentulées sont des miséreuses qui n'ont connu rien d'autre que leur village, lorsqu'elles en changent, c'est souvent pour rejoindre un mari qu'elles n'ont pas choisi. Être mordue par une tarentule et entrer en transe, c'est prendre quelques vacances comme le dirait Catherine Clément²⁹². Pendant cette transe, les femmes font ce qu'elles désirent ou plutôt les arachnides – en les possédant – effectuent leurs désirs. Ce n'est pas pour rien qu'ils existent une diversité d'araignées : chacune correspond aux besoins de la personne qu'elle mord. Le cas de la tarentulée Maria de Nardò illustre ce besoin de défolement permis par la transe : après un premier chagrin d'amour (le fiancé a rompu sous la pression de sa mère qui trouvait Maria trop pauvre), la jeune femme se retrouve mordue par une araignée qui la contraint à danser et à effectuer de nombreux pèlerinages. Quelque temps après, elle se retrouve piégée et mariée de force : une deuxième tarentule la mord, la contraignant à danser. De plus, une fois mordue, il faut danser tous les ans à la même période pour expulser le venin, mais aussi rendre grâce à l'araignée et à Saint Paul, protecteur des tarentulés²⁹³. En s'intégrant dans les sociétés des Pouilles, en faisant partie de leur culture tout en y étant cultivées, les crises de tarentisme deviennent un droit au défolement par divers cris, grimaces, spasmes et autres corporéités normalement interdites à ces femmes qui n'ont que très peu de liberté dans leur vie ordinaire. Si la morsure et le poison sont « imaginaires », ils n'en demeurent pas moins que la transe leur permet d'évacuer une partie des douleurs qui les empoisonnent dans la vie de tous les jours. Dans cette interprétation, le venin à évacuer ne serait pas tant celui de la tarentule que celui des obligations et malheurs quotidiens qui emplissent les corps et les esprits de ces femmes. S'il s'agit de vacances, « des transes bienheureuses²⁹⁴ » pour Clément, nous émettons un doute face aux photographies de l'enquête ethnologique. Ces vacances ne sont pas sans le signe de la morbidité : si le poison²⁹⁵ n'est pas expulsé, on va en mourir.

Testicules ? « *Balloni* », dit le texte [de De Martino]. On traduit proprement quand on est savant, mais on comprend que la tarentule mord la vulve et les couilles. L'araignée veut du sexe, d'où la transe et la danse », Clément, *op. cit.*, p. 102.

²⁸⁹ DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*, p. 189.

²⁹⁰ Voir aussi à ce sujet le point « Il carnavalletto delle donne », DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*

²⁹¹ DELL'UMBRIA Alèssi, *op. cit.*, p. 96.

²⁹² CLÉMENT Catherine, *op. cit.*

²⁹³ DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*, p. 76-77.

²⁹⁴ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 99.

²⁹⁵ La question n'est pas de savoir si le poison est « réel » « imaginaire » ou « symbolique », mais plutôt d'accepter que le poison est son propre mode d'existence pour reprendre le terme de Bruno Latour.

Le tarentisme des années soixante-dix, mais également des siècles précédents, demeure intimement relié au genre féminin : les femmes sont plus souvent mordues par des tarentelles que les hommes. Les traits transiques du tarentisme restent attachés au féminin, mais aussi à la maladie, la guérison et la danse allant avec. Cette dernière prend parfois des formes pensées comme théâtralisées, mais, à nouveau, nous pourrions y voir une forme de performance, d'autant plus avec l'idée de « devenir-autre » de Deleuze et Guattari qui implique une non-imitation de l'araignée, mais véritablement se sentir devenir-araignée. Il demeure aussi l'idée de « vacances », d'évasion du quotidien par le biais de cet état. Nous pouvons aussi penser que ces femmes, par ces trances annuelles, reprennent du pouvoir, puisqu'elles ont, pendant ce temps, le droit de faire ce qu'elles désirent. Le tarentisme pourrait s'envisager comme un contre-pouvoir momentané exercé par les femmes. De plus, l'appellation de « *carnavalletto delle donne* » sous-entend qu'elles font « semblant », qu'elles ont fait trop, qu'elles se donnent en spectacle. Pourtant, derrière, il y a bien aussi le concept de carnaval et la notion de renversement du pouvoir qui lui est lié.

2. Le *duende* espagnol

Le *duende* espagnol se présente comme un indéfinissable qui surgit dans des formes artistiques (principalement la poésie, la musique et la danse), mais aussi dans des formes plus sombres comme la corrida et la guerre²⁹⁶. Federico Garcia Lorca, lors de sa conférence à Buenos Aires en 1933 en parle comme « ce pouvoir mystérieux que tout le monde sent, mais qu'aucun philosophe n'explique²⁹⁷ ». Tristan Ranx, qui traduit Lorca, affirme que « lorsqu'on veut enfermer le duende dans une définition, on invente le code pénal ». Dans son article « Le duende, une primitive et profonde catharsis », Paco de la Rosa reprend au compte du *duende* la citation de Saint Augustin : « Si l'on ne me demande pas ce que c'est, je le sais. Si l'on me demande, je ne le sais plus²⁹⁸ ». Le propre du *duende* serait donc son caractère indéfinissable et qui perdrait de son essence lorsqu'on le définit. Tout au long de sa thèse²⁹⁹, Anne-Sophie Riegler va pourtant tenter de définir cette indéfinissable, cet in-conceptuel valorisé comme tel³⁰⁰ et révèle en même temps que si ce terme était employé à l'époque de Lorca, il l'est beaucoup moins aujourd'hui ou est repris par des

²⁹⁶ LORCA Federico Garcia, *Le Jeu et la théorie du duende*, texte PDF, préface, adaptation et traduction de RANX Tristan, 2016.

²⁹⁷ LORCA Federico Garcia, *op. cit.*, p. 6.

²⁹⁸ Saint Augustin cité par DE LA ROSA Paco ; « Le Duende, une primitive et profonde catharsis », *La Pensée du midi*, n°22, Paris, Actes Sud, 2007, p. 86.

<https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2007-3-page-86.htm> [consulté le 12/09/2022].

²⁹⁹ Je remercie chaleureusement Anne-Sophie Riegler de m'avoir transmis sa thèse sans laquelle mon modeste travail sur le *duende* n'aurait pas eu la même forme.

³⁰⁰ RIEGLER Anne-Sophie, *Les Enjeux d'une esthétique du flamenco. Étude analytique et critique du duende*, sous la direction de Francis Wolff et Jean-François Carcelen, ENS, Paris, 2018, p. 368.

personnes non-espagnoles³⁰¹. Le travail de la chercheuse, le texte de Lorca et son introduction par Ranx et brièvement les écrits de Paco de la Rosa serviront à l'élaboration de ce chapitre, toujours dans l'optique de dégager les traits transiques du *duende*.

Paco de la Rosa présente les *duende* dans la tradition comme des esprits malins occupant certaines maisons et effraient ses habitants. Ils leur arrivent de tromper les mortels en les faisant entrer dans leurs danses pour les entraîner jusqu'à leur royaume avant de disparaître à l'aube³⁰². Cependant, si nous retrouvons le *duende* comme lutin qui trompe les hommes, ce n'est pas vraiment de celui-ci dont il est question ici.

Le *duende* s'emploie plus généralement dans un contexte artistique où il apparaît comme un point émotionnel crucial, intense et déchirant de l'artiste qui touche profondément le spectateur. Cette force émotionnelle est régulièrement rattachée à un aspect morbide nécessaire à la création et à cet état de création. Tristan Ranx explique :

Car il n'y a pas d'art sans mort. Il n'y a pas de Goya sans cadavres ni de Manrique sans désespoir, ni de Quijote sans folie. Pour Lorca, il existe trois forces à l'origine de la créativité, celle de l'ange, qui naît de la lumière, mystique et extatique ; celle de la muse qui naît de la forme, païenne et sensuelle ; et celle du duende de qui naît de la mort, primordiale et orgiaque³⁰³.

Une force mortelle imprègne le *duende* et les artistes qu'il pénètre, ce que reprend Lorca en disant « le *duende* ne viendra pas s'il ne voit pas la possibilité de la mort », c'est-à-dire que le *duende* ne peut pénétrer l'artiste que si celui-ci va au-delà des limites, dans ce contexte les limites de la vie. Pour être pris par le *duende* et trouver une sorte de concrétisation artistique, puisque « tu peux bien avoir une voix, du style, mais tu ne réussiras jamais, si tu n'as pas de *duende*³⁰⁴ », il faut toucher la mort du bout des doigts, en somme se consumer, se brûler, rappelant cette citation d'Edgar Neville reprise par Riegler :

Le meilleur chanteur est celui [qui] se brûle dans cette transe suprême de son chant, et rompt ses artères en cherchant la forte voix qui dise exactement la peine de son âme, et qui en terminant la copla tombe mort sur le sol, alors que le chant reste vibrant dans l'air en apesanteur parce que c'était son âme³⁰⁵.

³⁰¹ RIEGLER Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 331.

³⁰² DE LA ROSA Paco, *op. cit.*, p. 87.

³⁰³ RANX Tristan, préface de Jeu et de la théorie du duende, *op. cit.*, p. 1.

³⁰⁴ TORRE Manuel cité par Lorca, *op. cit.*, p. 4.

³⁰⁵ NEVILLE Edgar cité par RIEGLER Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 301.

Il y a donc véritablement l'idée d'aller au-delà de ses limites, de les franchir et d'en mourir par la transe. Dans ce contexte, la mort apparaît comme la dernière limite à franchir, celle qui fera de l'homme un véritable artiste : celui qui fait de l'art par son âme et non pas uniquement par son corps, si bien que l'âme prend une telle ampleur qu'elle semble en déchirer le corps pour le laisser mort. Du moins symboliquement, car comme le rappelle Anne-Sophie Riegler, il n'y a pas de mort biologique sur scène et elle préfère parler de mort symbolique ou encore de possibilité et de risque de mort³⁰⁶. Cet aspect morbide apparaît comme l'un des traits transiques du *duende*. Lorsque celui-ci arrive, il renvoie à l'état agonistique, à ce passage entre la vie et la mort, de la transe telle que définie au Moyen-Âge.

Ces références à la mort dans le *duende* ne sont pas sans lien avec l'intensité des émotions vécues par l'artiste et son public. Cette intensité est telle qu'on croit en mourir. Elle est certainement liée à un effet cathartique du *duende*, comme une purge³⁰⁷ des émotions les plus profondes, les plus enfuies, celles qui se cachent dans les entrailles ou plutôt dans les pieds, puisque pour Lorca c'est dans les pieds³⁰⁸ que se situe le *duende*. Il est donc une expression des émotions comme catharsis, qui ne peut se vivre qu'avec intensité, une puissance telle que le risque de mort plane. L'importance cathartique importe tant que Paco de la Rosa va jusqu'à conclure son article « en disant simplement qu'il est [le duende], ni plus ni moins, la plus primitive et *jonda*³⁰⁹ des catharsis ». Dans les précédentes facettes de transe, nous avons déjà constaté les traits transiques des vacances et du défoulement. Les vacances permettent de se libérer des émotions en les maintenant de côté ; le défoulement, lui, se débarrasse de quelques émotions en effectuant une action, il n'est pas nécessairement violent, le sport peut servir de défouloir ; en revanche dans la catharsis, on se purge de ses émotions, il y a véritablement l'idée de plonger au plus profond de ses entrailles pour extirper ce qui est pourri. La catharsis demande force, puissance et une certaine brutalité : on ne se libère pas des émotions les plus dures sans se faire un minimum violence. Nous pouvons donc affirmer ici que l'intensité émotionnelle allant de pair avec la catharsis apparaît grâce au *duende* comme deux traits définitoires de la transe.

La violence cathartique, la puissance émotionnelle, mais aussi le côtoiement avec la mort des artistes et du public pris par le *duende* engendrent certainement une assimilation à la folie. En

³⁰⁶ RIEGLER Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 303.

³⁰⁷ « Enfin, l'intensité flamenca produirait un effet qui la rend comparable à la tragédie aristotélicienne : la catharsis au sens de la purge émotionnelle et/ou morale de l'artiste et/ou du spectateur. », Riegler, *op. cit.*, p. 271.

³⁰⁸ LORCA Federico García, *op. cit.*, p. 5.

³⁰⁹ « Façon gitane de dénommer le chant profond, dans le sens de "authentique" par opposition au chant dénaturé. », note de bas de page de DE LA ROSA Paco, *op. cit.*, p. 92.

effet, n'est-il pas déraisonnable de se mettre à crier, à pleurer, déchirer ses vêtements, etc., en public ? Pourtant, cette « folie » apparente est des plus encadrées comme le rappelle Riegler :

Si folie il y a, ce n'est jamais que sous la forme d'un jeu, d'un « côtoisement de la folie », car la transe a lieu sous le regard bienveillant, avec la participation et dans les règles de la communauté, ce qui autorise à affirmer qu'il s'agit d'une manière correcte d'être fou³¹⁰.

Tout comme il y avait risque, possibilité ou symbolique de mort, il y a risque de folie ou tout du moins une symbolique de la folie. « Ça fait mort », « Ça fait folie », mais en réalité l'encadrement rituel de ces performances limite tout risque de mort comme de folie. Cet encadrement primordial est possible grâce au regard bienveillant, à la participation et aux règles de la communauté : parce que la communauté autorise et cultive le *duende*, celui-ci ne peut faire tomber l'individu dans la folie. De plus, si le trait transique de la folie demeure invoqué, la culture dans laquelle se pratique cette facette de transe ne considère pas cela comme folie, mais uniquement son côtoisement.

La précédente citation de Riegler met aussi en avant son rattachement à la transe. Dès lors, comment la philosophe envisage-t-elle et qualifie-t-elle la transe propre au *duende* ? Elle se fonde principalement sur Gilbert Rouget et sa distinction entre la transe émotionnelle qui serait une transe profane « entendue comme donnant lieu à un sentiment de communion³¹¹ » et la transe communiale qui serait religieuse³¹². Néanmoins, pour Riegler le flamenco, dans lequel le *duende* se présente, porte en lui une part de sacré. Le concept de *duende* permet de le situer dans une mitoyenneté entre ces deux types de transe, en faisant ainsi « de ce point de vue une transe émotionnelle de type mystique³¹³ », bien que selon le contexte, la transe du *duende* peut basculer du côté émotionnel ou communial. Elle ajoute :

Voilà pourquoi, sans doute, quand on parle du *duende*, on pense ne pas pouvoir l'expliquer : son nom connote le mystère. Si on pense au contraire pouvoir l'expliquer, peut-être serait-il pertinent de changer de désignation afin d'éviter toute confusion³¹⁴.

L'indéfinissable attaché au *duende* aurait pour origine son aspect mystique, faisant de lui un nouveau trait transique du *duende*.

³¹⁰ RIEGLER Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 440.

³¹¹ RIEGLER Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 449.

³¹² RIEGLER Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 427-428.

³¹³ RIEGLER Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 429.

³¹⁴ *Ibidem*.

Pourtant, l'aspect mystique de la transe n'est pas celui auquel nous aurions pensé au début de notre étude sur le *duende*. Il est aussi un petit lutin qui trompe les hommes et qui semble quelque part les posséder en les faisant danser et marcher toute la nuit. Ne resterait-il pas un peu de cette transe de possession lorsque les hommes sont animés par le *duende* durant une performance ? Ne reste-t-il pas un peu de lutins dans le *duende* ? Bref du *duende* dans le *duende* ? La transe de possession était donc celle à laquelle nous pensions pour qualifier le *duende* : si les anges et les muses inspirent les hommes, influent en eux une part de leur magie, ne pourraient-ils pas aller de même avec le *duende*, d'autant plus que, comme le rappelle Riegler il « est l'héritier direct du djinn des traditions populaires pré-islamiques, ce « génie » capable de provoquer des états d'ivresse comparables à ceux propres à la mania téléstique des Grecs³¹⁵ ». Pourtant, la philosophe reste prudente : le *duende* n'a pas de figure propre, il peut être un « démon particulier » comme « une puissance générique » ; on ne sait « si l'usage du terme de possession est littéral, métaphorique ou poétique » ; et la classification de Rouget laisse à penser que le *duende* du flamenco se situe au croisement de plusieurs catégories de transe³¹⁶. S'il est possible d'envisager la possession comme trait transique du *duende*, cela n'apparaît pas comme le trait définitoire le plus adapté dans le discours de Riegler. Il en va de même dans les autres discours étudiés.

En revanche, la façon dont il se transmet de corps en corps nous amène à la piste d'une transe comme contagieuse. En effet, il n'y a pas seulement le performeur qui entre en transe, le public aussi. Ainsi, dans les textes de Lorca, les auditeurs de la Niña de los peines en viennent à en déchirer leur vêtement face à la chanteuse en transe³¹⁷. La transe est donc communicative, contagieuse et tend à se transformer en transe collective. Cette réception de la transe par le spectateur paraît comme d'autant plus possible, que le spectateur par sa forme passive se place en récepteur détendu, « il peut laisser monter l'émotion en lui de façon quasi illimitée³¹⁸ ». Par sa place même, le spectateur devient le parfait réceptacle de la transe. Alors même que les performeurs doivent se concentrer et garder une part de contrôle pour assurer le spectacle, rendant l'arrivée de la transe et du *duende* moins favorable et facile. Ils agissent plus comme les émetteurs³¹⁹ d'une intense émotion pouvant provoquer *duende* et transe chez le spectateur. Néanmoins, cela ne veut pas dire que le performeur ne ressent pas d'émotion, au contraire « les plus grandes émotions sont souvent vécues dans le silence³²⁰ », mais la manière retenue et encadrée de son émotion ne la rend pas aussi visible que chez le spectateur. À noter que l'expression des émotions du spectateur à coup

³¹⁵ RIEGLER Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 390.

³¹⁶ RIEGLER Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 390-391.

³¹⁷ LORCA Federico García, *op. cit.*, p. 7.

³¹⁸ RIEGLER Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 405.

³¹⁹ *Ibidem.*

³²⁰ *Ibidem.*

de déchirement, de chemise, de chaises et de bouteilles cassées, etc., relève du fantasme littéraire³²¹. Nous relevons donc que la force émotionnelle qui caractérise en partie le *duende* du performeur se transmet aux spectateurs, nous amenant à l'idée de la part contagieuse comme un trait définitoire.

Nous avons pu constater que c'est une forte émotion qui déclenche le *duende* et sa part transique, mais comment atteindre cette forte émotion ? Comment la déclencher ? Riegler³²², en reprenant Rouget, explique l'importance de la culture de l'émotion doublée d'une forte part culturelle de ce déclenchement. Autrement dit : 1) si artistes ou public restent froids face à une œuvre ou une performance, que celle-ci ne déclenche rien en eux, la transe n'arrivera pas ; 2) notre culture nous apprend à déclencher la transe par suite d'un certain motif³²³. Or, selon le vécu de chaque individu, la montée de l'émotion comme la résonance culturelle ne sera pas la même. Cependant, « les témoignages recueillis, les analyses de spécialités et les cas examinés » par la philosophe, « tout converge vers un modèle qui implique la présence de la mort au cours de la performance »³²⁴ comme résonance dans le cadre du flamenco. À cela, Riegler estime qu'« on peut dégager au moins quatre conditions prototypiques de la culture émotionnelle et de la résonance culturelle qui caractérisent le flamenco³²⁵ » : un espace comme réduit, un temps dilaté, les émotions tristes (la présence de la mort au cours de la performance peut faire surgir ce type d'émotion), la présence gitane³²⁶. Sans aller plus loin sur ces quatre conditions, nous indiquons qu'elles peuvent entrer en contact avec d'autres facettes de la transe. Nous notons aussi que l'aspect musical n'est pas pris en compte comme déclencheur transique. Cela n'inclut pas pour autant que la musique ne peut pas déclencher une transe, mais que ce qui musicalement engendrera une transe chez l'un ne le fera pas chez l'autre et inversement. Le déclenchement de la transe par la musique ne s'effectue pas pour des raisons physiologiques, biologiques, mais par l'émotion qu'elle procure doublée d'une résonance culturelle. Dans ce contexte, il est impossible de déclarer que telle ou telle caractéristique musicale déclenche la transe. Quant aux corporéités qu'engendrent le *duende*, l'hétérogénéité du phénomène nous empêche d'en relever une, car « le *duende* ne se répète pas, jamais, comme les vagues de l'océan ne sont jamais les mêmes dans la tempête³²⁷ ». Il ne peut donc, théoriquement, répéter les mêmes corporéités ou gestualités à chaque fois qu'il arrive, puisqu'il ne se présente pas deux fois de la même façon. Au contraire, l'une de ses caractéristiques est justement

³²¹ *Ibidem*.

³²² RIEGLER Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 439.

³²³ Nous avons pu expérimenter ce phénomène lors de l'atelier de Transe Cognitive Auto-Induite, cf. « IV. Autour de la Transe Cognitive Auto-Induite », in Chap. 2. « Les trances du point de vue de leurs études scientifiques et de leurs expériences », Partie 1.

³²⁴ RIEGLER Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 440

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ RIEGLER Anne-Sophie, *op. cit.*, p. 441-449.

³²⁷ LORCA Federico Garcia, *op. cit.*, p. 11.

de casser avec la tradition, les répétitions, il injecte du « sang neuf et de l'intelligence à des corps inertes et dénués d'expression³²⁸ ». En revanche, Riegler indique que « la démesure se situe dans la tendance à l'hyper-expressivité du haut du corps, alors que la mesure se situe dans la tendance au contrôle du bas du corps », dès lors serait-il possible que les incorporités transiques dues au *duende* soient rendues visible par le haut du corps de l'interprète ? Les informations dont nous disposons restent trop maigres pour que nous puissions l'affirmer. En revanche, la démesure dont elle parle peut être considérée comme un trait transique. Si toute démesure ne renvoie pas nécessairement à un état de transe, la démesure semble souvent en faire partie et rejoint le champ lexical transique de l'ordre de l'excès ou encore du *too muchness*.

Cette facette de la transe nous donne à voir plusieurs traits définitoires : la symbolique de la mort, le risque ou la possibilité de la mort ; l'intensité émotionnelle ; l'aspect cathartique ; son mysticisme que Riegler relie aux transes émotionnelles et de communion ; son aspect contagieux, malgré le fait qu'elle nécessite un déclencheur émotionnel et culturel. Si nous n'avons pas retenu la folie et la possession comme traits transiques du *duende* grâce aux arguments d'Anne-Sophie Riegler, nous constatons néanmoins que certains discours pourraient les y intégrer étant donné la proximité qu'ils entretiennent avec le *duende*.

Pour conclure ce chapitre, nous avons relevé une multitude de traits transiques qui prennent des formes et des aspects divers. Cependant, au travers d'eux, nous constatons douze dimensions qui reviennent (et que nous soulignons ici) : *le hors-contrôle* avec tout autant ces danseurs strasbourgeois qui ne peuvent s'arrêter de danser, tout comme les valseuses et les dansomaniaques du début XX^e ou encore les possédés de Loudun qui franchissent un bon nombre de limites liées à leur statut de femme et d'autant plus de religieuses, les hystériques avec leurs crises, le *duende* qui entraîne tant l'artiste que le public ; *la mort* qui sous-tend plusieurs phénomènes de transes, mais principalement celui de Strasbourg et du spiritisme ; *la sexualité* notamment avec cette nonne qui se met un crucifix dans le vagin, ces valseuses qui semblent jouir au travers de la danse selon certains discours, les hystériques avec tout l'imaginaire selon lequel elles seraient avides de relations sexuelles ; *le primitivisme* auquel les tarentulées des Pouilles sont reliées, mais, en quelque sorte aussi, les hystériques, les dansomaniaques du début XX^e ; *la folie* toujours avec les hystériques, mais aussi avec tous ces danseurs et danseuses (Strasbourg, la valse...) ; *le démoniaque* avec Loudun, mais aussi Strasbourg, les hystériques... ; *la maladie* toujours avec Strasbourg et les hystériques, mais il y a aussi de cela dans la valse, le tarentisme ; *les drogues* des raves parties ; l'imagination trop grande de ces femmes qui valsent ou encore des danseurs strasbourgeois ; *la théâtralisation* avec laquelle on taxe

³²⁸ LORCA Federico Garcia, *op. cit.*, p. 8.

une majorité de ces phénomènes, même si nous avons vu que plutôt que de théâtralisation il pourrait s'agir de performances ; *la transformation* avec l'idée de devenir-autre que l'autre principalement dans le tarentisme, mais qui, si nous approfondissions plus, se dévoilerait aussi dans d'autres cas comme celui des possédés ou des hystériques ; de *l'imagination* qui mènerait ces personnes (trop faibles) à la transe dans laquelle elles peuvent croire dans des chimères, cela se trouve chez les spirites comme chez tant d'autres ; *la connaissance*, car si certains voient toutes ces trances comme des faiblesses liés bien souvent à l'imagination, à la maladie... d'autres y voient des moyens d'accéder à des connaissances, de guérir, soigner par le biais de ces trances (par exemple avec le magnétisme) ; *le contre-pouvoir* avec ces valse assimilées à la Révolution française, ces danseurs de Strasbourg qui opèrent une véritablement rébellion, notamment dans le roman historique de Jean Teulé. Pour chaque dimension, nous ne donnons aussi que quelques exemples, mais nous voyons déjà qu'en une dizaine de phénomènes, nous relevons une multitude de traits et plus d'une dizaine de dimensions transiques qui s'entrecroisent.

Ces traits et dimensions transiques ont été relevés tout au long de ce chapitre afin de nous aider à chercher des trances dans des ballets des Parties 2 et 3. Cependant, nous remarquons déjà que, et notamment par le biais de la valse et de la dansomanie du début XX^e siècle, certains essaient de les effacer. Ainsi, valse et autres danses sont codifiées, stylisées, académisées pour les rendre plus « respectables » et dans des normes « a-transique ». Cela aussi se retrouvera dans les analyses d'œuvres, puisque nous verrons que si certains traits transiques émergent, ils sont très rapidement recouverts et effacés par certains codes « a-transiques », ayant pour conséquence d'invisibiliser leurs trances.

Chapitre 2 : Les trances du point de vue de leurs études scientifiques et de leurs expériences

Après les facettes historiques et la brève historiographie du premier chapitre duquel découle des traits définitoires de la transe, nous nous attardons sur des textes scientifiques et témoignages d'expérience qui l'entourent, toujours dans le but d'y déceler des traits définitoires qui permettront de sortir la transe de son embroussaillement général. Pour cela, le chapitre se divise en quatre points : l'un analyse la transe et ses transeurs observés par trois anthropologues ; le second se concentre sur le chamanisme, nous ne consacrons pas une telle partie à la possession pour éviter des redondances avec le point précédent et le premier chapitre ; le troisième sur une littérature scientifique qui replace la transe en Occident ; puis nous écrivons sur notre propre expérience de transe cognitive auto-induite (TCAI), toujours dans cette idée de donner à voir quelques facettes de cet état pour mieux le définir et comprendre.

I. Définir la transe par un regard anthropologique

Afin de mieux cerner l'objet transe, nous décidons de nous appuyer sur quelques grands ouvrages d'anthropologie qui portent sur ce sujet. Nous relevons dans chacun d'entre eux quelques traits définitoires, quelques distinctions qui permettent pour leur auteur – Gilbert Rouget, Georges Lapassade, Bertrand Hell – de définir la transe, mais aussi de comprendre quelles sont les personnes qui la pratiquent.

1. Gilbert Rouget : une catégorisation des trances

La Musique et la transe de Gilbert Rouget, l'une des œuvres piliers lors d'un travail sur le sujet de la transe, explique différents types de trances appartenant aux quatre coins du monde et ses rapports à la musique en se fondant sur des travaux anthropologiques reconnus. L'ouvrage ne traite pas uniquement du rapport entre la musique et la transe, mais aussi de la transe de façon plus générale dans diverses sociétés. L'œuvre de Rouget contient quantité d'informations permettant de l'éclaircir et de lui donner des traits définitoires. Pour cela, nous nous attardons d'abord sur sa définition générale de la transe, puis sur la distinction qu'il effectue entre transe et extase, et enfin sur celle entre possession et chamanisme. Nous nous arrêtons après sur les quatre manies de Platon

et pour finir sur les rapports entre transe et musique, notamment dans le monde occidental avec l'opéra.

Les deux citations suivantes que Rouget donne de la transe aide à mieux la définir :

La transe apparaît donc toujours, d'une manière ou d'une autre, comme une libération résultant de l'intensification d'une disposition mentale ou physique, bref comme une exaltation – automutilatrice parfois – du moi³²⁹.

Cette première citation permet d'envisager la transe comme une libération qui ne s'effectue pas toujours dans la douceur, elle émerge parfois dans la violence et la brutalité puisque qualifiée « d'automutilatrice », mais notons que cette violence n'est pas un trait récurrent. Cette référence à une transe apparaissant comme une libération rappelle les notions de catharsis, de vacances et de défoulement. Gilbert Rouget continue sa définition de la façon suivante :

La personne en transe se reconnaît donc à ce que : 1) elle n'est pas dans son état habituel ; 2) sa relation avec le monde qui l'entoure est perturbée ; 3) elle est en proie à certains troubles neurophysiologiques ; 4) ses facultés sont – réellement ou imaginaires – accrues ; 5) cet accroissement se manifeste par des actions observables du dehors. Le « tableau » peut être plus ou moins complet selon les cas³³⁰.

Les trois premiers points décrivent la transe comme une anormalité, une différence, tant au sein même de la personne qu'à celui de sa relation au monde. Les deux derniers points renvoient à une augmentation de la force d'un point de vue physique ou psychique pour la personne que l'observateur peut remarquer ou non. De même, cette augmentation de la force peut permettre l'aspect libérateur de la transe. Cette augmentation de la force se retrouve régulièrement dans la littérature scientifique sur la transe.

Rouget définit également la transe en la mettant en rapport avec l'extase et en observant les différences à l'intérieur même des trances notamment avec son opposition chamanisme/possession. Il effectue un travail de structuraliste repris dans le tableau suivant³³¹ :

³²⁹ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 57.

³³⁰ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 58.

³³¹ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 52.

Extase	Transe
Immobilité	Mouvement
Silence	Bruit
Solitude	Société
Sans crise	Surstimulation sensorielle
Souvenir	Amnésie
Hallucination	Pas d'hallucination

Ce tableau montre ce que serait une transe à la forme « pleine » grâce à six traits définitoires uniquement. Pour constater une transe il faut donc qu'il y ait : mouvement, bruit, société (la transe a lieu en public ce qui évoque ses formes théâtralisées constatées précédemment), surstimulation sensorielle, amnésie et pas d'hallucination. Ce dernier point ne concorde pas avec les cas de Strasbourg, Loudun ou encore de la Salpêtrière, mais peut correspondre aux diverses fêtes qui entraînent des transes. Sans forcément les nommer comme Rouget, nous constatons que ses six traits définitoires se retrouvent dans les phénomènes historiques de transe précédemment étudiés, bien qu'ils ne se présentent pas tous à chaque fois. Cela serait normal, puisque Rouget l'admet lui-même, il est rare que les six traits définitoires d'une transe comme d'une extase soient tous réunis lorsqu'une personne vit cet état de conscience. Il est donc rare de trouver des formes de transe ou d'extase « pleines », soit qui comportent les six éléments énoncés. Dans la pratique, les cases entre extase et transe se fondent, par exemple il devient possible de trouver des hallucinations – trait extatique – dans la transe. Si la différence entre transe et extase s'avère tranchée dans un premier temps, les mélanges qui s'opèrent permettent de les considérer « comme un *continuum* dont elles forment chacune un pôle, ceux-ci étant reliés par une série ininterrompue d'états intermédiaires, de sorte qu'il est difficile parfois de décider si l'on se trouve en présence d'une extase ou d'une transe³³² ». Nous retrouvons ce *continuum* chez des chercheurs qui considèrent l'extase comme une forme de transe.

Cette distinction entre transe et extase nous évoque justement celle entre possession et chamanisme. On considère régulièrement la possession comme une forme de transe et le chamanisme comme une forme d'extase³³³. Quant à Rouget, il envisage chamanisme et possession comme des transes. L'opposition³³⁴ qu'il opère entre ces deux types est aussi contestée, notamment par Bertrand Hell. Cependant, le discours de Rouget enjoint à prendre en compte des traits globaux,

³³² ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 53.

³³³ Nous pensons notamment au cours sur la transe de Mme Christine Douxami que nous avons suivi à l'université de Besançon en 2015, master 1 Arts de la scène.

³³⁴ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 64.

définitoires et distinctifs du chamanisme et de la possession qui nous permettent une meilleure visualisation de ces deux transes. Les traits caractéristiques que donne l'ethnomusicien à chacune de ces transes pourraient donner ce tableau :

Chamanisme	Possession
Visiteur – mouvement ascendant > entre en transe parce qu'il change de monde	Visité – mouvement descendant > entre en transe parce qu'il change de personnalité
Maîtrise	Manque de maîtrise
Musiquant	Musiquée

Tableau n°2 : Synthèse des traits caractéristiques du chamanisme et de la possession selon Rouget

Dans la possession, les esprits décident d'habiter le corps d'un humain, ils effectuent le voyage. Les possédés sont donc visités par les esprits qui effectuent un mouvement que nous qualifions de descendant pour entrer dans le corps humain. Dans le chamanisme, l'âme du chamane s'en va pour aller dans le monde des esprits, il effectue le voyage. Les chamanes sont en quelque sorte des visiteurs du monde des esprits, ils effectuent un mouvement ascendant en sortant leur âme de leur corps pour y aller. Ainsi « dans ce qu'il est convenu d'appeler en général possession [...] ce ne sont pas les hommes qui se rendent chez les habitants du monde invisible, mais au contraire ceux-ci qui viennent chez eux. »³³⁵. De là découle l'idée pour Rouget que les chamanes maîtrisent bien mieux leurs voyages et transes que les possédés. Le chamane demeure son propre maître contrairement aux possédés qui par définition ne sont plus eux-mêmes. D'un côté, il y a le changement de monde³³⁶, impliquant d'avoir le corps toujours présent, mais vide puisque l'âme se situe dans un *ailleurs* ; de l'autre il y a un changement d'identité³³⁷, le corps demeure présent avec un esprit en son sein, en revanche l'âme humaine disparaît. L'absence de cette âme occasionne une perte de maîtrise du corps par son humain de référence : celui-ci ne le gouverne plus, un autre s'en charge. Ainsi « le chamane est également maître de sa transe, et c'est ce qui contribue à la différencier du possédé qui lui [...] ne fait en général que la subir³³⁸. » Cette maîtrise ou non de la transe se retrouve aussi dans l'instrumentalisation de la musique. Le chamane sera musiquant, c'est-à-dire qu'il émet par le moyen de chant, tambour les rythmes et les notes qui le font entrer en transe. Les possédés sont eux musiqués, des musiciens jouent de la musique pour l'occasion et

³³⁵ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 67.

³³⁶ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 74.

³³⁷ *Ibidem.*

³³⁸ *Ibidem.*

doivent trouver celle qui fera venir l'esprit et donc entrer le possédé en transe³³⁹. Une fois la musique trouvée, l'esprit se meut et danse au travers du corps du possédé. Pour Rouget, le possédé subit donc la musique, tandis que le chamane va l'agir. De façon plus générale, le possédé subit la transe contrairement au chamane qui la maîtrise, qui l'agit. C'est pour lui, la principale distinction entre ces types. Cependant, tout comme pour la transe et l'extase, existe-t-il des points de friction/fusion entre chamanisme et possession ? Rouget prend l'exemple des futurs chamanes, en leurs débuts, ils font eux aussi partie de la catégorie des possédés, mais ils « la dépassent en devenant maître des esprits qui les tourmentent (Delaby : 28)³⁴⁰ ». Pourtant, cet exemple ne nous convainc pas. Il démontre que les chamanes débutants entrent en transe de possession et non pas chamanique, ce qui renvoie à un point de friction entre une culture chamanique et une culture de possession (le chamane vit une possession), mais non pas entre la pratique des deux types de transe qui reste distincte. De même, quand Rouget évoque les Toungouses de Sibérie qui pratiquent le chamanisme tandis que certains membres vivent des trances de possession, il distingue bien les deux en affirmant que ces personnes possédées ne sont pas dénommées chamanes dans cette culture³⁴¹. Quant aux esprits auxiliaires qui accompagnent le chamane durant sa transe, ce dernier va les incarner en leur donnant une forme par son corps pour montrer leurs présences au public. Cependant, pour l'ethnomusicien, il n'est pas possédé par eux, car le chamane demeure maître de ses auxiliaires³⁴². Ces deux exemples donnent l'impression que, contrairement à l'opposition transe/extase qui s'envisageait finalement comme un *continuum*, Rouget distingue très clairement la transe de possession de celle chamanique sans que les deux puissent se rejoindre. Pourtant, il affirme le contraire en écrivant que « des formes hybrides se constituent, des contacts se nouent et se dénouent, donnant naissance à des mélanges qui ne cessent de se faire et de se défaire³⁴³. Ainsi cette distinction permet de comprendre les traits caractéristiques de chacune de ces trances et de les repérer facilement dans leurs formes « pleines ». Pour autant, nous constatons – et Rouget lui-même le confirme en parlant d'hybridité des trances – que dans certains cas leurs traits se mélangent si bien que certaines trances chamaniques peuvent avoir un aspect de possession et inversement. Les traits propres à chacune de ces trances sont donc à prendre en compte comme une généralité qui, comme toute généralité, connaît des déplacements et des contre-exemples.

Ces brèves définitions de la transe, de son opposition avec l'extase, de sa distinction entre la possession et le chamanisme, nous permettent déjà de mieux cerner ce phénomène grâce à une analyse anthropologique et scientifique. Si les formes que Rouget essaie de fixer finalement

³³⁹ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 242-243.

³⁴⁰ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 72.

³⁴¹ *Ibidem.*

³⁴² *Ibidem.*

³⁴³ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 74.

s'hybrident, elles n'en donnent pas moins quelques traits définitoires et caractéristiques qui aideront à mieux les appréhender dans les analyses des ballets classiques. Continuons de la sorte en passant par le rapprochement que Rouget opère avec les *manias* de Platon.

Gilbert Rouget se fonde sur une théorie de Platon qui distingue quatre types de *manias*. Sans s'attarder sur les transes propres à l'époque de Platon, la façon dont Rouget les reprend pour les analyser nous intéresse pour en tirer quelques traits définitoires propres à chacune. Platon ne parle pas de transe, mais de *mania*, et Rouget reprend le terme et en fait un synonyme du mot transe. Il explique :

Que le mot *mania* ait désigné chez les Grecs de l'Antiquité ce que nous avons appelé « transe » tout au long des pages qui précèdent, c'est ce qui se dégagera petit à petit de ce qui va suivre. Considérons dès maintenant ceci comme acquis et commençons par nous demander quelle conception de la *mania* se faisait Platon. Mais avant d'y venir, précisons un point. Bien que, on vient de le dire, le mot *mania* puisse être considéré, dans la perspective qui nous occupe ici, comme l'équivalent exact de « transe », nous le traduirons, suivant le contexte, soit par « folie », soit par « délire ». Que le lecteur ne voie là nulle inconséquence. « Folie » et « délire » traduisent en effet mieux que « transe » ce qu'était la *mania* pour les Grecs, et c'est leur point de vue qui nous importe pour le moment. Mais notons-le, si « folie » (ou en anglais « madness ») est de nos jours, avec « délire », la traduction la plus fréquent du mot *mania*, il n'en a pas toujours été ainsi. À la Renaissance, pour ne parler que de cette période, et en France comme en Italie, on traduisait ici « fureur » et la « *furor* » (Cicéron disait « *furor* ») ; ce qui était tout aussi légitime que « folie », bien que significatif d'un autre aspect des choses³⁴⁴.

Rouget reprend la *mania* que Platon conceptualise et en fait un synonyme de la transe qu'il renvoie aux traits définitoires de la folie, du délire, de la fureur ou encore du maladif. Cela doit être mis en lien avec les épisodes de dansomanie ou de chorémanie précédemment analysés. Le suffixe « manie » ou « mania » pour caractériser ces danses renvoie bien à cette fureur malade qu'explique Rouget en reprenant Platon et qu'il perçoit comme une transe. Ces *manias* sont divisibles en quatre catégories contenant leurs propres caractéristiques. Observons-les une par une.

- La *mania*-transe « mantique » ou divinatoire inspirée par Apollon

Grâce à cette transe, Apollon entre à l'intérieur des devins afin qu'ils voient ce qui demeure invisible pour les hommes dans un état de conscience ordinaire. Cette transe divinatoire existe dans

³⁴⁴ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 342.

plusieurs cultures sans pour autant se référer à Apollon. Elle a évidemment pour caractéristique la divination, la (clair)voyance, mais aussi la malvoyance cette fois-ci physique, car les personnes qui la subissent ne bénéficient pas d'une bonne vue si elles ne sont pas aveugles. Bertrand Hell donne l'exemple de devineresses dans la Chine du Sud qui sont aveugles ou du moins qui ont une mauvaise vue³⁴⁵. Dans la culture populaire occidentale, ceux qui vivent des trances divinatoires connaissent aussi des problèmes oculaires. Prenons par exemple le personnage de Sibylle Patricia Trelawney (*Harry Potter*), elle correspond à cet archétype avec ses lunettes à double foyer, elle écrit un livre *Mes yeux ou comment voir au-delà d'eux*. La référence à Sybille n'est pas innocente, quant à sa grand-mère elle s'appelait Cassandra... L'acte divinatoire par la transe reste régulièrement rattaché à Apollon et à la mauvaise vue : il ne faut pas s'attarder sur la vision humaine pour ainsi voir au-delà.

- La *mania*-transe « poétique » par les Muses

Dans le *Ion* de Platon, un rhapsode comprend que lorsqu'il récite *l'Iliade* il est possédé par Homère³⁴⁶. Le terme d'enthousiasme, à comprendre comme « la présence d'un dieu dans la personne qui, précisément, est en proie au délire³⁴⁷ » ce qui manifeste déjà un état de possession, alterne justement avec un langage autour de la possession³⁴⁸. Ici, le délire poétique, l'enthousiasme et la possession deviennent équivalents³⁴⁹ et renvoient à des caractéristiques de la manie poétique. Il n'en sera pas toujours de même puisque, de façon plus générale, Rouget considère uniquement la manie dionysiaque comme de la possession. Pourtant, la création se ferait grâce à la venue des muses qui entrent dans le poète ou tout autre créateur pour lui dicter ce qu'il doit faire. Grâce à elle, le poète est *enthousiasmé* et peut entrer dans un délire poétique – autrement dit une transe – qui lui permet de créer.

Il est intéressant de remarquer que nous parlons régulièrement d'inspiration pour renvoyer à cet état où l'artiste est soudainement pris par quelque chose qui l'anime et qui le pousse à créer sans qu'il puisse s'arrêter. De façon schématique et grossière, l'action d'inspirer consiste à faire entrer de l'air dans ses poumons afin de vivre. Or, ne nous situons-nous pas dans le même ordre d'idée quand nous disons être inspirés ? Ne serait-ce pas quelque chose qui entre en soi, nous pénètre, nous possède et nous pousse à créer³⁵⁰ (Sombrun) ? Nous émettons l'hypothèse que

³⁴⁵ HELL Bertrand, *Possession et Chamanise ; Les Maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, « Champs-Flammarion », 1999, p. 228.

³⁴⁶ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 346.

³⁴⁷ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 345.

³⁴⁸ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 346.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ « Le mot « inspiration » s'ouvre en moi. Je me demande si les idées ne viennent pas uniquement quand on inspire. Aucun artiste ne peut créer sur une expiration. Et personne ne meurt sur une inspiration », SOMBRUN Corine, *La Diagonale de la joie*, Paris, Albin Michel, « Témoignage », 2021, p. 203.

l'inspiration serait un trait transique dans une acceptation symbolique, puisque d'une façon physique ou symbolique, elle fait entrer quelque chose dans notre corps, oxygène ou muse, qui va nous pousser à effectuer une action (vivre, créer).

- La *mania*-transe « érotique » par Éros et Aphrodite

Dans *Timée*, Platon place l'amour intense du côté de la folie :

[...] toute affection qui comporte l'un ou l'autre de ces troubles doit être appelée une maladie (*noson*) et l'on doit admettre que les plaisirs et les douleurs excessifs sont, pour l'âme, les plus graves maladies³⁵¹.

Si Platon ne rattache pas l'amour en tant que tel à la folie, être dans l'excès, en faire trop y renvoie. Toutes formes d'excès entraînent des maladies si elles ne sont pas elles-mêmes maladies. Ce qui caractérise cette transe érotique n'est pas simplement l'amour, l'éros, mais son excès, son intensité qui va le placer du côté de la folie et du maladif. Nous verrons plus en profondeur avec Catherine Clément et Adam Crabtree comment l'amour peut être relié à la transe, mais sans nécessairement l'attacher à la folie.

- La *mania*-transe « téléstique » par Dionysos

Rouget s'arrête longuement sur cette transe qu'il distingue des trois précédents, notamment sur deux points : elle comporte un aspect rituel³⁵² et il y a possession³⁵³, car selon lui :

Ni le poète en état d'inspiration, ni l'amoureux en proie à l'amour fou ne sont jamais décrits dans cet état de fureur qui se manifeste, notamment, par une bouche pleine d'écume et par des yeux révoltés, comme c'est le cas d'Agavé, possédé par Dionysos et s'appêtant à déchirer vivant son fils Penthée (*Bacchantes* : 1122). Ni le poète, ni l'amant, ni la Pythie ne sont jamais figurés dans cette attitude de crise, caractérisée par la projection de la tête en arrière et par la cambrure de tout le corps, tant de fois peinte dans les scènes de possession qu'on voit figurées sur des vases. Ni les uns ni les autres ne sont donnés comme subissant les effets de la musique, non plus que comme ayant pour activité principale la danse. Tout ceci est symptomatique de la *mania* téléstique, qui se manifeste par une série de comportements particuliers, tout à fait différents des autres sortes de *mania*.

³⁵¹ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 344

³⁵² ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 345.

³⁵³ *Ibidem*.

L'amnésie qui frappe le possédé au sortir de sa transe fait aussi partie des traits qui caractérisent la *mania* téléstique. Témoin le dramatique récit de la surprise d'Agavé apprenant, horrifiée de la bouche de Kadmos, son père, que dans sa folie meurtrière, prenant son fils Penthée pour un fauve, elle l'a démembré et lui a arraché la tête. Mais ce qui distingue peut-être le plus radicalement la *mania* téléstique des trois autres, c'est qu'elle est le résultat d'une faute, d'un manquement à l'égard du dieu, celui-ci manifestant son courroux en frappant de folie le coupable. Cela ne peut en aucun cas être dit des autres *mania*³⁵⁴.

Cette citation révèle pourquoi Rouget ne considère pas les précédentes manies comme de possession, contrairement à la téléstique. Elle relève également les caractéristiques de cette transe, notamment physiques : bouche écumante, yeux révoltés, tête renversée, cambreur, corps dansant et musiqué ; mais aussi ses causes : la transe les fait entrer dans une fureur parfois meurtrière, car elle est le résultat d'une faute punie par la possession divine. En somme, la transe dionysiaque présentée par Rouget est une malédiction et en tant que malédiction elle ne peut qu'entraîner corporéités et actes violents, brutaux. Pour autant, nous constatons que la transe dionysiaque ne se situe pas toujours du côté de la malédiction, elle comporte un trait festif avec toute la démesure et l'excès qui lui incombe.

Nous retrouvons plus tard ces quatre manies sous d'autres aspects dans d'autres travaux scientifiques autour de la transe. Nous aurons donc l'occasion d'enrichir le discours de Rouget prochainement.

Nous concluons maintenant ce point sur Rouget sur l'aspect musical de la transe qui est au cœur de son œuvre. La musique a son importance dans les rituels de transe. Cependant, il ne peut généraliser en écrivant que telle tonalité, tel instrument ou encore tel rythme permet d'y entrer. Au contraire, Rouget le répète, le déclencheur de la transe demeure culturel : chaque culture associe une musique à une transe³⁵⁵. Ce n'est pas parce que cette musique engendre une transe dans un moment X pour une société Y, qu'elle produira la même chose dans une société D dans un moment E. Pour l'ethnomusicien, la culture influence l'entrée en transe par la musique. Il en va de même pour les tambours et percussions qui ne permettent pas toujours son entrée et ne sont pas une constante des rituels de transe³⁵⁶, Rouget insiste particulièrement là-dessus. L'imaginaire (occidental ?) les rattache à la transe et pourtant il n'en est rien³⁵⁷. Dans les films, il renvoie à la

³⁵⁴ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 349.

³⁵⁵ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 155-156.

³⁵⁶ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 314-324.

³⁵⁷ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 314.

guerre³⁵⁸ : il plonge les soldats dans une sorte d'hypnose qui les pousse à combattre sans plus réfléchir à leurs affects, ou encore « aux rites sanglants et déchaînés des religions « primitives » » ou « le tambour est vu comme l'instrument par excellence de la frénésie³⁵⁹. » Ainsi, nous ne pouvons relever de caractéristiques musicales globales permettant d'affirmer que tel élément est un trait transique d'une façon universelle. Nous pourrions le faire pour les cultures étudiées par Rouget, mais cela apparaîtrait comme un travail long sans trop d'intérêt pour notre recherche de transes dans les ballets classiques. En effet, les relever nous permettrait de dire qu'un instrument X déclenche la transe de tel personnage dans un ballet, puisque dans une culture Y il la déclenche aussi, mais il s'agirait d'un regard biaisé, puisque dans une culture Z il ne produira rien. En revanche, Rouget effectue un travail sur l'Opéra qui – à défaut de révéler quel instrument fait entrer en transe les Occidentaux – renvoie tout de même au lien qu'il y a entre musique et transe en Occident, puisqu'il « peut être vu, à certains égards, comme le dernier avatar des cérémonies de possession³⁶⁰ ».

Rouget écrit une « lettre à l'opéra » fictive dans laquelle un ethnomusicien béninois considère qu'« une représentation à l'Opéra et une fête de vodou au Bénin sont à beaucoup d'égards tout à fait comparables³⁶¹ », malgré, bien sûr, des différences. Ses propos que nous reprenons doivent néanmoins être nuancés et recontextualisés : il s'agit bien d'un homme blanc et occidental (Rouget) qui écrit une lettre en essayant de se mettre à la place d'un homme sans doute béninois, donc non-occidental. Pour Rouget, dans sa lettre fictive : d'un point de vue psychologique « dans la possession, c'est l'identification avec un autre, c'est l'envahissement du champ de la conscience par un autre personnage que l'on est d'habitude, de manière qu'on n'est plus soi-même, mais l'autre, et qu'on se comporte en tous points comme lui³⁶². » Or, pour l'ethnomusicien « c'est exactement ce qui s'est passé hier soir [à l'opéra]³⁶³ », puisque la chanteuse (Birgit Nilsson) qu'il est allé entendre n'était plus elle, mais son personnage (Électre). Durant cette soirée, il n'a donc pas entendu Birgit Nilsson, mais Électre³⁶⁴. Il ajoute que la même chose se produit au cinéma, mais ici il y a une différence : la place de la musique. Le lien avec la musique est si fort que cela lui permet de relier l'opéra à une cérémonie vaudou, car « dans les deux cas, c'est en effet la musique qui organise la représentation, qui lui donne sa structure, qui en règle le développement, qui en dicte les mouvements, qui fait alterner les moments de tension et de détente³⁶⁵. » Ainsi, comme durant une

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 314-315.

³⁶⁰ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 434.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 435.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ *Ibidem*.

cérémonie vaudou où la femme ou l'homme règle son vaudou sur la musique afin de s'identifier par la danse à une divinité, ici le chanteur ou la chanteuse « se règle sur l'orchestre pour exprimer par son chant le personnage qu'il représente³⁶⁶. » Il ajoute : « ni l'un ni l'autre ne pourraient être leur personnage sans être constamment porté par la musique³⁶⁷. » Dans cette lettre fictive, Rouget apparente clairement l'opéra à une transe de possession : les artistes seraient soutenus par la musique durant leur transe. Sans elle, tout s'écroulerait : la transe, l'assimilation aux personnages, le spectacle même. Le chef d'orchestre joue un rôle aussi de marionnettiste : il tient les artistes-personnages par des fils musicaux, s'il les coupe, tout s'effondre, ce que Rouget ne manque pas d'assimiler aux cérémonies vaudou dans lesquels les musiciens « mènent le jeu », puisqu' « entre leurs marins les possédés ne sont que des marionnettes auxquelles ils dictent leurs ordres³⁶⁸. » Toujours selon Rouget, la majeure différence entre opéra et vaudou demeure la manifestation physique de la possession : dans l'opéra on chante, dans le vaudou on danse³⁶⁹. Une autre différence doit être prise en compte : chanteur d'opéra est un métier, contrairement à la pratique du vaudou. Ainsi, le chanteur d'opéra à l'habitude d'incarner ces personnages, de donner l'impression d'une transformation. Si déjà ce qu'affirme Rouget questionne et pourrait être remis en question, nous pouvons aussi nous demander si, tout comme dans le vaudou, il y a vraiment un effacement de la personnalité ? Ou s'il n'y a pas seulement un dédoublement, c'est-à-dire que simultanément le chanteur d'opéra est lui-même comme l'autre qu'il incarne³⁷⁰ ? L'auteur tranche la question de la sorte :

Admettons donc, première hypothèse, que lorsqu'il est sur scène, incarnant le héros qu'il représente, le chanteur d'opéra est en transe et parlons, dans ce cas, de transe de possession lyrique. Cette transe est de toute évidence extrêmement contrôlée. Elle n'est précédée d'aucune crise ? Serait-elle le seul type de transe à présenter cette particularité ? Et en serait-elle moins une transe pour autant ? Comme tu le sais, dans le culte vodou la transe n'est pas nécessairement précédée par une crise³⁷¹.

La réponse est claire : le chanteur ou la chanteuse vivrait une transe de possession lyrique au sens où « le lyrisme, c'est l'accent mis sur l'émetteur du message musical », c'est – dans l'opéra lyrique « le triomphe de l'expression profonde du moi, dans ce qu'il a de plus affectif, de plus

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 436.

³⁷⁰ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 436-437.

³⁷¹ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 437.

irréductiblement personnel³⁷² ». Pourtant, ceci n'est qu'une première hypothèse d'après l'auteur de la lettre/Rouget. La deuxième hypothèse serait que le chanteur d'opéra vivrait une possession sans entrer en transe³⁷³, c'est-à-dire qu'il y aurait possession, mais pas manifestation de la possession par le biais d'une transe.

Après avoir fait des liens entre la préparation des musiciens, celles qui ont lieu dans les coulisses dans le vaudou comme à l'opéra, l'auteur revient à la transe dans le vaudou quand des amis blancs (comme Rouget qui en réalité écrit cette lettre) lui demandent « et la transe, dans tout cela ? » après qu'il ait raconté un spectacle vaudou dont le découpage par les entrées et les sorties des divinités lui évoquent celles des personnages sur les scènes européennes³⁷⁴. La transe ne se voit pas, un spectateur étranger ne verra pas que ces danseurs vaudou sont en transe, pourtant « on l'est toujours, dans ces cérémonies³⁷⁵. » On y entre en coulisse, mais elle ne se manifeste guère sur scène « peut-être le regard a une certaine fixité, est-il un peu bizarrement ailleurs. C'est tout. Apparemment du moins. Je ne saurais dire ce qui se passe dans leur tête³⁷⁶. » N'en va-t-il pas de même chez les chanteurs, mais aussi chez les danseurs d'un opéra ou d'un ballet ? Ne saurons-nous jamais s'ils sont en transe ou non ? Nous ne nous situerons jamais dans leur tête et nous ne pourrons ainsi pleinement le savoir. Pourtant, même si Rouget opère, par cette lettre fictive, une analogie entre ballet et vaudou, affirme que les chanteurs et chanteuses d'opéra vivent des trances, car ce qu'ils font ressemble/ressemblerait finalement à ce qu'effectuent des possédés de vaudou, nous n'en faisons pas de même. Nous estimons que les deux cultures demeurent trop éloignées pour affirmer que si l'un vit de la transe dans sa culture, l'autre en vivrait aussi.

De plus, si transe et possession sont acceptées à Porto-Novo comme occupant une place très importante dans leur religion traditionnelle, il n'en va pas de même à Paris et en France³⁷⁷. Il y a donc peu de chance que les chanteurs (mais aussi les danseurs, car ce que vient de signaler l'auteur peut s'appliquer aux danseurs) reconnaissent la possession qu'ils vivent sur scène comme possession et transe, d'autant plus que la transe apparaît, justement, comme invisible. Pourtant, l'ethnomusicien conclut de la sorte :

Or, si mon analyse est exacte, ce Théâtre National de l'Opéra n'est rien d'autre, en France, que le temple de la possession lyrique. Possession non religieuse, totalement profane, mais possession tout de même, et comparable à celle qui s'observe chez nous, puisque encore

³⁷² ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 436.

³⁷³ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 437.

³⁷⁴ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 439-443.

³⁷⁵ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 443.

³⁷⁶ *Ibidem.*

³⁷⁷ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 445-446.

une fois l'opéra consiste en ce que des gens y incarnent, ou font en sorte qu'on croie qu'ils incarnent, des personnages imaginaires, auxquels ils s'identifient en public à travers un comportement étroitement lié à la musique³⁷⁸.

Cette lettre fictive témoigne d'une vision (que nous n'approuvons pas pleinement) : la musique dans un cadre donné, ici à l'Opéra de Paris dans *Elektra*, animerait les artistes sur scène, qui deviendraient comme des marionnettes tirées par des fils musicaux. Nous pouvons effectuer un parallèle avec les danseurs et danseuses dont la chorégraphie entre en osmose avec la musique. Les ballets que nous étudions ne peuvent se danser sans musique et les artistes en sont tributaires. À en suivre Rouget, la musique plus que de guider leurs pas, les posséderait pour qu'ils puissent les effectuer. Cependant, dans cette lettre, Rouget va aussi plus loin – et c'est là que nous trouvons des points de désaccord, trouvant notamment l'analogie un peu grossière et manquant de nuances – que l'idée d'une transe de possession animée par la musique. Il effectue un véritable rapprochement entre les cérémonies de l'Opéra de Paris, représentant d'un art et d'une culture française (« c'est là qu'on amène les chefs d'État en visite³⁷⁹ ») et les cultes de possession que l'on retrouve notamment au Bénin avec le vaudou. Habituellement totalement séparés, ils trouvent des similitudes dans ces deux cultures grâce à l'art et à la possession allant jusqu'à écrire que « la différence qu'il y a entre une représentation à l'Opéra et une cérémonie pour les vodoun est largement circonstancielle et dépendante du cadre³⁸⁰ ». Si nous relevons son discours, nous tenons à signaler que nous n'y adhérons pas. Sans rentrer dans les détails, il nous apparaît assez évident d'écrire qu'une représentation d'un Opéra n'est pas une cérémonie vaudou et inversement.

Également, si nous avons essayé de nous concentrer sur l'importance de la musique comme aide à la possession dans ces deux cultures différentes, l'auteur effectue aussi d'autres rapprochements dont la part de théâtralisation que les deux détiennent. Nous n'irons pas plus loin ici sur la théâtralisation de la transe et de la possession avec Rouget. En revanche, nous l'étudions en profondeur dans le prochain chapitre.

Par ce point, de multiples formes de trances émergent. Continuons ce travail d'émergence avec le discours de l'anthropologue Georges Lapassade, qui ajoute des éléments aux propos de Rouget et le nuance.

2. Georges Lapassade : une catégorisation assouplie de la transe

³⁷⁸ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 446.

³⁷⁹ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 441.

³⁸⁰ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 439.

Avec l'aide de Georges Lapassade et de son travail sur *La Transe*, nous poursuivons notre définition de la transe et ses rapports avec les États Modifiés de Conscience (EMC) ou États non Ordinaires de Conscience (ENOC), puis la façon dont il la compartimente et définit en plusieurs catégories (ex : transe de vision, transe religieuse, etc.).

Dans l'introduction de son ouvrage, Lapassade reprend l'étymologie du terme transe qui vient du latin *transire* et « désignait le fait de passer, concernait à l'époque médiévale l'agonie, avec sa double condition d'état individuel et de passage³⁸¹. » Pour Lapassade, ce terme inclut une double dimension : l'une psychologique dans laquelle la personne est en phase terminale, en pleine agonie ou encore les expériences de mort imminente ou *Near Death Experience*³⁸², mais aussi une « dimension collective des croyances religieuses et des rites attachés à la mort et à la survie de l'âme après la mort³⁸³ ». Ces deux dimensions (psychologique et culturelle) demeureraient présentes dans la transe.

À partir de là, nous souhaitons faire deux détours sur cette définition de Lapassade. Le premier consiste à aller plus loin sur cette seconde dimension de la transe en passant par la philosophe Vinciane Despret³⁸⁴. Aujourd'hui en Occident, la personne morte tend à se faire oublier, car l'on croit qu'après la vie il y a seulement le néant ; ainsi, la personne morte devrait donc ne plus avoir de mode d'existence au sens de Bruno Latour³⁸⁵. Or, la sphère culturelle à laquelle se réfère Lapassade est autre. Là, avec la transe et le passage qu'elle occasionne, la personne passe d'un mode d'existence à un autre, mais subsiste pour les vivants sous une autre forme. Ainsi, les vivants doivent prendre soin des morts par le biais de rites, croyances religieuses, etc. La transe en Occident permettrait alors en quelque sorte de faire exister les morts (comme on l'a vu dans le spiritisme) ou la mort plus généralement.

Le second détour saisit cette idée de passage de la vie à la mort au Moyen Âge. De façon plus générale, le préfixe « trans- » renvoie bien, lui aussi, à ce passage d'un état à un autre, au fait de traverser, de changer. Il serait donc possible d'appréhender la transe comme une manière de passer d'un état d'existence à un autre, soit comme de la vie à la mort comme dans sa désignation médiévale, ce que la définition générale de la transe, en trois mouvements de Lapassade, confirme : le premier consiste en « la rupture avec l'état antérieur, qui suppose une déstabilisation »³⁸⁶, on quitte donc un état pour passer à un autre : c'est le fameux passage, la période de *transformation*. Pour la permettre, il faut une induction et il en existe différents types : magnétiques et hypnotiques

³⁸¹ LAPASSADE Georges, *La Transe*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1990, p. 3.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ DESPRET Vinciane, *op. cit.*

³⁸⁵ Nous expliquons plus tard la signification du « mode d'existence » selon Bruno Latour.

³⁸⁶ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 13.

telles qu'étudiées avec Mesmer et Puységur³⁸⁷ ; psychédélique avec la consommation de drogue³⁸⁸. De façon plus spécifique dans la transe extatique, Ben-Ami Scharfstein retient sept moyens de l'induire : les techniques de concentration ; la répétition, notamment avec la répétition d'une phrase ou simplement du nom d'Allah ; les techniques posturales et respiratoires, ex le yoga ; les techniques dites associatives ; la culture de la spontanéité dans certaines pratiques mystiques en Chine et au Japon ; certaines danses extatiques ; et de nouveau l'utilisation de drogues³⁸⁹. Une fois l'induction arrivée, advient « le moment de la transe proprement dite qui s'installe et se stabilise momentanément grâce à l'intervention de forces structurantes », Lapassade ne donne aucune indication temporelle sur ce moment, mais celui-ci est temporaire puisqu' « enfin, le retour à l'état ordinaire de veille par une nouvelle déstabilisation qui défait la transe ; une restabilisation va réinstaller alors l'état normal »³⁹⁰. Dans cette définition, la rupture entraîne un passage d'un état X à un autre Y considéré comme une transe et la rupture elle-même est considérée comme faisant partie de la transe, tout comme celle qui doit avoir lieu pour retourner à l'état X, car dans la définition de Lapassade, l'état X n'est que provisoire. Si l'accent transique semble être mis sur l'état Y par Lapassade, celui-ci explique bien que ces trois mouvements (rupture, stabilisation d'un nouvel état, rupture pour retrouver l'état précédent) font partie de la transe et la définissent. Notons que la transe en tant que passage est aussi associée à des rites de passage. En transférant un individu d'un état à l'autre, elle peut aussi le faire passer de l'adolescence à l'âge adulte par exemple.

Cependant se pose la question du non-retour : qu'en est-il lorsque la personne ne trouve pas son premier état, son premier mode d'existence ? Peut-on encore parler de transe ? Au tout début de son ouvrage, Lapassade prend l'exemple de la définition médiévale de la transe comme passage de la vie vers la mort. Or la définition qu'il donne plus tard de celle-ci indique qu'il s'agit d'un état temporaire, une fois dissipé, on retrouve son mode d'existence. Mais avec l'exemple de l'agonie comme transe, d'un passage d'un mode d'existence (être vivant) à un autre mode d'existence (être mort), il n'y a pas possibilité d'opérer un demi-tour pour retourner dans la vie. Pouvons-nous toujours considérer l'agonie comme une transe ainsi que tous les passages qui permettent l'entrée sans retour possible d'un état à un autre ? Lapassade ne soulève pas ces questions et n'y répond donc pas. Nous ne pouvons donc qu'émettre l'hypothèse qui nous appartient et découle de la lecture de Lapassade :

En reprenant la terminologie de Bruno Latour, la transe permettrait le passage pour un même être d'un mode d'existence à un autre. Si ce nouveau mode d'existence est temporaire et que

³⁸⁷ DESPRET Vinciane, *op. cit.*, p. 19-20.

³⁸⁸ DESPRET Vinciane, *op. cit.*, p. 22.

³⁸⁹ DESPRET Vinciane, *op. cit.*, p. 26.

³⁹⁰ DESPRET Vinciane, *op. cit.*, p. 3.

l'être revient à son premier mode d'existence, nous pouvons considérer le nouveau mode d'existence comme faisant partie de la transe. En revanche, si le nouveau mode d'existence est définitif ou s'étire dans le temps (cas d'un internement psychiatrique de moyenne à longue durée par exemple), il devient plus difficile de concevoir cela comme un état de transe. Dans la majorité des cas, nous ne le considérons pas comme tel et n'envisageons la transe uniquement comme le passage de l'état initial vers ce nouvel état qui se prolonge dans le temps, mais qui n'en demeure pas moins que temporaire.

Cette hypothèse qui découle du discours de Lapassade nous est propre et nous l'utiliserons plus tard dans nos analyses.

Pour continuer de définir la transe, Lapassade passe par les notions d'État Modifié de Conscience (EMC) (à laquelle nous préférons l'expression d'État Non Ordinaire de Conscience,) et d'État de Conscience Ordinaire (EOC). L'EMC serait une notion qui apparaîtrait dans les années soixante avec la naissance de la contre-culture hippie aux États-Unis, elle est notamment reliée à la forte consommation de drogue³⁹¹. Lapassade la décrit ainsi :

La conscience modifiée est caractérisée par un changement qualitatif de la conscience ordinaire, de la perception de l'espace et du temps, de l'image et du corps et de l'identité personnelle. Ce changement suppose une rupture, produite par une induction, au terme de laquelle le sujet entre dans un « état second »³⁹².

Cette citation à propos de l'EMC relève déjà plusieurs traits caractéristiques que nous retrouvons pour certains : changement de la conscience ordinaire, mais aussi de l'espace, du temps, de l'image, du corps et de l'identité personnelle. Aussi, dans ce début de définition de l'EMC se trouve bien l'idée d'un passage, puisqu'il y a changement entre l'EOC et l'EMC. Une rupture permet ce passage d'un état à l'autre. Cette rupture entraîne l'idée d'une discontinuité entre les deux états comme l'affirme Schutz. Cité par Lapassade, il explique que :

[...] s'endormir en tant que choc qui nous propulse dans le monde des rêves ; de la transformation intérieure que nous subissons au théâtre au lever du rideau lorsque nous entrons dans le monde de la scène ; notre changement radical d'attitude lorsque, en face d'un tableau, nous limitons notre champ visuel au cadre dudit tableau et que nous acceptons le passage dans le monde pictural (...) ; l'enfant empoignant son jouet comme transition vers un monde ludique³⁹³.

³⁹¹ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 5.

³⁹² *Ibidem.*

³⁹³ SCHUTZ cité par LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 9.

Toutes ces actions entraînent pour lui une rupture, une discontinuité entre EOC et l'EMC. Pour Schutz, le passage d'un état à un autre apparaît clairement, la discontinuité qu'il entraîne est précise, visible. Pourtant les exemples qu'il nous donne ne sont pas des plus convaincants à notre sens comme à celui de Lapassade et de Tart qu'il reprend. Pour ce dernier, EOC et EMC ne sont pas deux états discontinus, mais au contraire deux états qui se rejoignent et sont interdépendants³⁹⁴. Il y a donc un *continuum* entre EOC et EMC. Mais qu'en est-il de la transe dans ces notions d'EOC et d'EMC ?

Lapassade affirme que « les EMC sont donc des trances à l'état potentiel. Ils deviennent des trances effectives lorsque telle société choisit de « cultiver » tel ou tel de ces états³⁹⁵ ». Les EMC ne sont donc pas des trances, en revanche, toutes les trances seraient des EMC et leurs natures peuvent varier selon les sociétés qui les cultivent. Ainsi, « les rêves lucides, le somnambulisme, les expériences de sortie du corps ou du seuil de la mort³⁹⁶ » peuvent être considérés comme transe dans une culture, mais pas dans une autre. Ils demeureront des EMC, mais ne seront considérés comme trances que dans des sociétés qui les cultivent comme telles. Autrement dit, un rêve lucide, une expérience de somnambulisme, etc., seront toujours des EMC qu'elle que soit la culture, en revanche, ils obtiendront le statut de transe uniquement si la société dans laquelle ils ont lieu les admet et les cultive comme telle. Dans ce cas, la définition de la transe va au-delà de la simple considération d'un changement d'ordre psychologique – l'EMC/l'ENOC – la transe est considérée comme telle si la société la cultive et la développe, sans cette condition, elle ne peut exister. Nous retiendrons ici que la transe donc se *cultive*. Sa culture diffère selon les sociétés³⁹⁷ et entraîne une diversité de trances.

Lapassade mentionne plusieurs types de transe : poétique, de vision, chamanique, extatique, initiatique, thérapeutique, divinatoire, liturgique. Elles peuvent se rejoindre, en effet et par exemple, les trances chamaniques peuvent être aussi divinatoires, mais cela ne signifie pas que toutes les trances chamaniques soient divinatoires et que les trances divinatoires soient chamaniques. Les genres de trances se mêlent, se démêlent et s'entremêlent à nouveau. Essayons déjà d'y voir plus clair en donnant quelques caractéristiques à ces trances, sans pour autant rentrer dans des cas précis de pratiques dans des cultes et croyances spécifiques, mais en donnant simplement quelques traits

³⁹⁴ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 13.

³⁹⁵ LAPASSADE Georges, *op. cit.* p. 9.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ Nous avons déjà remarqué que la nôtre préfère la condamner, ce qui n'est pas sans poser problème si nous suivons les arguments de Lapassade. En effet, si la transe est un EMC qui se cultive, où la trouver dans une société qui la condamne et préfère l'éradiquer plutôt que la cultiver ?

généraux pour les définir. Ces caractéristiques nous permettront d'analyser avec plus de précision les trances que nous allons rencontrer dans les ballets.

- La transe poétique :

Pour Lapassade « la poésie, en tant qu'expérience, est, elle aussi, une transe³⁹⁸ ». Elle passe par les trois mouvements que nous avons déjà relevés plus tôt. Il prend l'exemple de Paul Valéry qui médite dans un cimetière, il est donc seul, immobile, le cadre est silencieux, et « une sorte d'envoûtement [est] provoqué par la répétition monotone du spectacle³⁹⁹ » de la mer. Mais Lapassade se concentre uniquement sur Paul Valéry et son *Cimetière marin* nous empêchant d'aller au-delà dans la recherche de traits définitoires et il fait de celui-ci un exemple trop précis pour découvrir les traits généraux de cette forme de transe.

- La transe de vision :

La vision a une dimension collective, elle se partage, contrairement à l'hallucination qui reste pour soi⁴⁰⁰. Elle est régulièrement associée à l'usage de psychotrope⁴⁰¹. « La vision est le contenu d'une transe au cours de laquelle le sujet est confronté à un monde imaginaire qui a pour valeur la réalité⁴⁰² ». Ce qui est vu durant ces trances fait généralement office de « réalité », selon certaines cultures, la vision est même « plus réelle que la réalité ordinaire⁴⁰³ ». Comme son nom l'indique la transe de vision a pour caractéristiques des visions qui vont être par la suite partagées. La réalité de ce qu'elle montre n'est nullement remise en cause.

- La transe de possession :

Elle comporte plusieurs significations. « Dans les sociétés occidentales de culture judéo-chrétienne, on pense immédiatement, quand on rencontre ce terme, à la possession démoniaque, qui relève de l'exorcisme⁴⁰⁴ ». Mais ce n'est pas le cas partout ailleurs où « on entend par *possession* une pratique positive et rituelle qui trouve son accomplissement dans des cérémonies au cours desquelles les adeptes en transe incarnent des êtres surnaturels invités à se manifester⁴⁰⁵ ». Pour Lapassade, on peut « utiliser l'expression « transe de possession » pour désigner non seulement une possession ritualisée, mais tout état modifié de conscience qui, prenant l'allure d'une crise, est

³⁹⁸ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 16.

³⁹⁹ *Ibidem.*

⁴⁰⁰ APASSADE Georges, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁰¹ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁰² LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁰³ *Ibidem.*

⁴⁰⁴ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁰⁵ *Ibidem.*

interprété par l'entourage comme une « possession sauvage⁴⁰⁶ ». Par ces précisions, nous relevons que la transe de possession peut être ritualisée comme sauvage. Lapassade continue sur la transe de possession en expliquant que pour qu'elle puisse exister, il faut une « mobilisation d'un EMC » qui entraîne un « changement de personnalité », mais aussi que la culture locale croit « en l'existence d'entités surnaturelles qui peuvent s'incarner »⁴⁰⁷. Sans la croyance dans les esprits, la transe de possession ne peut avoir lieu. Si la « crise » est considérée comme une transe, il y a fort à parier qu'elle sera plutôt du côté de la maladie, de la folie. Une fois la transe qualifiée comme « de possession », il parle de possessions involontaires pour celles qui ne sont pas désirées et de possessions volontaires pour celles qui sont souhaitées⁴⁰⁸. On peut expulser les entités selon les moyens propres à chaque culture, mais c'est surtout en Occident que l'on expulse des démons, dans les autres cultures les entités s'en vont généralement seules. Des rituels sont mis en place pour encadrer ces trances⁴⁰⁹. Lorsqu'il s'agit d'une possession rituelle, c'est-à-dire non sauvage et généralement désirée, « le possédé [...] va faire en sorte, dans sa transe, que son comportement manifeste la possession et permette d'identifier l'esprit possesseur⁴¹⁰ », révélant, également, l'importance de la théâtralisation, que cela soit dans des possessions rituelles ou dans des exorcismes comme à Loudun, la possession est mise en scène pour justement prouver sa présence⁴¹¹.

Lenora Greenbaum établit un lien entre possession et condition féminine en considérant que « la transe de possession est associée à l'existence d'une structure rigide⁴¹² ». Dans des sociétés où les femmes n'ont que peu de liberté individuelle et ne peuvent s'accomplir, la possession apparaît comme un moment les autorisant à donner des ordres et effectuer ce qu'elles désirent, puisqu'officiellement un esprit possesseur prend leur place et leur dicte leurs comportements. De façon plus générale, Lapassade rappelle que la possession permet d'exprimer et d'exposer certains traits de caractère que la société n'accepterait pas en dehors de cette transe⁴¹³.

- La transe extatique :

Georges Lapassade n'effectue pas une distinction entre transe et extase comme le fait Rouget. Pour lui, les catégories qu'opère Rouget appartiennent à « un type idéal » et dans les

⁴⁰⁶ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁰⁷ *Ibidem.*

⁴⁰⁸ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁰⁹ *Ibidem.*

⁴¹⁰ *Ibidem.*

⁴¹¹ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 43.

⁴¹² LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 44.

⁴¹³ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 58.

« situations concrètes [...] les deux formes d'induction sont associées »⁴¹⁴. Plutôt que d'opposer transe et extase, Lapassade va les réunir et nommer cette forme « transe extatique ». Quels sont alors les traits de cette transe ? Elle comporte deux composantes : un EMC « particulier nommé extase » et « la collectivisation et la ritualisation de cet état »⁴¹⁵. L'extase n'est pas nécessairement une expérience religieuse. D'autres traits essentiels de l'expérience extatique vont être définis par Walter Pahnke et William Richards en 1969 lors de la révolution psychédélique américaine. Ils en distinguent neuf : « l'unité indifférencié du sujet et du monde, la perte du sens habituel de l'espace et du temps, le sens du sacré, le sentiment de certitude absolue de la connaissance attachée à l'expérience vécue, l'aspect paradoxal de l'expérience, l'ineffabilité, le caractère transitoire, un sentiment profond de l'ordre et de l'amour, des changements positifs de comportement et d'attitude maintenus après cette expérience⁴¹⁶ ».

- La transe initiatique :

Les rites d'initiation peuvent marquer plusieurs événements, généralement l'entrée dans la vie adulte ou l'entrée dans une confrérie religieuse, parfois l'initiation marque les deux⁴¹⁷. Lapassade retrouve régulièrement le trait de la mort symbolique dans ces rituels-transes d'initiation. Cette mort prend souvent comme corporéité une léthargie ou un état cataleptique⁴¹⁸. Pour apprendre les transes de possession, d'extase ou encore de vision, une transe initiatique (voire plusieurs) est nécessaire.

- La transe thérapeutique :

À des fins de soin ou de guérison, la transe thérapeutique peut prendre plusieurs formes et Lapassade en donne trois exemples : les visions thérapeutiques durant lesquelles on voit ce qui doit être fait pour guérir une personne ; la possession comme thérapie durant laquelle l'esprit mécontent va pouvoir exprimer ses requêtes au travers du corps de la personne qu'il rend malade, mais cela peut être l'officiant qui par le biais de la possession va découvrir des remèdes ; et ce que Lapassade appelle des « thérapies maraboutiques⁴¹⁹ ». Cette liste n'est pas exhaustive et les transes thérapeutiques touchent une pluralité de transes.

- Les transes divinatoires :

⁴¹⁴ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 24.

⁴¹⁵ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 47.

⁴¹⁶ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 49.

⁴¹⁷ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 51.

⁴¹⁸ *Ibidem.*

⁴¹⁹ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 61-73.

Elles servent à voir des éléments invisibles à la simple vue humaine. Le devin ou la devineresse peut se passer de transe, par exemple il ou elle utilise des objets comme un jeu de tarot pour voir. Les trances divinatoires sont régulièrement associées à la prise de psychotropes, notamment à l'ayahuasca⁴²⁰, mais elle peut s'en passer selon les cultures. Lapassade prend l'exemple de la danse du soleil des Indiens d'Amérique du Nord. Le chamane regarde le soleil tout en dansant ce qui provoque des souffrances qui produisent une transe de vision⁴²¹. Dans la transe de possession médiumnique, la personne possédée devient l'interprète de l'esprit qui la possède et peut effectuer des révélations, notamment en termes de guérison en indiquant les procédures à entreprendre pour guérir une personne malade⁴²². Il en va de même dans les trances chamaniques⁴²³.

- Les trances liturgiques :

La dimension religieuse, cérémonielle et liturgique du culte est l'horizon des pratiques initiatiques, thérapeutiques et divinatoires comportant des trances. Ces liturgies, dont la finalité propre est la célébration de l'invisible, sont finalement, on l'a vu tout au long des chapitres précédents, ce qui donne sens aux autres rites et apparaît comme leur véritable contexte, leur fondement et leur aboutissement⁴²⁴.

Ces trances liturgiques apparaissent dans divers contextes, car elles ont pour principales caractéristiques la religiosité, le cérémoniel et la liturgie⁴²⁵, c'est-à-dire un culte officiel, rendu public et officialisé par une église/religion. Les trances liturgiques se retrouvent dans plusieurs types de trances, puisque nous l'avons vu, celle-ci est régulièrement instaurée dans un rituel, un culte. L'anthropologue prend ici plusieurs exemples dont celui des Gnaoua⁴²⁶ (ou Gnawa) au Maroc qui pratiquent des trances de possession dans un cadre cultuel. Dans les trances de possession liturgique, il y a une volonté de célébrer les esprits du culte au travers de la possession⁴²⁷ d'où leur qualification aussi de « liturgique ».

Sans pouvoir trop entrer en profondeur dans ces types de transe, leurs simples qualificatifs et quelques traits nous permettent déjà de les cerner. Le fondement de ces trances demeure toujours le même : une rupture d'un État Ordinaire de Conscience pour aller vers un État Modifié de Connaissance ou ENOC que la société dans laquelle cette rupture se produit cultive et regarde

⁴²⁰ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 75-78.

⁴²¹ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 79.

⁴²² LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 79-80.

⁴²³ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 80.

⁴²⁴ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 87.

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 91.

⁴²⁷ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 90.

comme un état de transe. Par la suite, elle peut prendre différentes orientations : de vision, de possession, liturgique... nous ne les retrouvons pas toutes dans nos analyses sur les ballets. Aussi, pour la clarté de notre propos, nous n'entrerons pas dans des exemples trop précis et trop propres à une culture éloignée de la nôtre. C'est pourquoi nous allons maintenant étudier ceux qui entrent en transe, particulièrement les chamanes et les possédés.

3. Bertrand Hell et les maîtres du désordre

Dans *Possession et chamanisme*, Bertrand Hell revient sur la dichotomie chamanisme-possession en les associant sous l'expression de « maître du désordre » pour qualifier ceux qui pratiquent l'état de chamanisme et de possession. En les qualifiant de la même manière, Hell les rapproche, ce qui laisse supposer que chamanisme et possession n'apparaîtront pas aussi opposés que chez Rouget. Il en ira de même pour les catégories de « transe » et d'« extase », déjà dépassées par Lapassade précédemment par la notion de « transe extatique ». Pour Hell, « s'attacher à une description méticuleuse et dresser des typologies n'est pas un travail inutile⁴²⁸ », mais plusieurs exemples dans lesquels les catégories s'entremêlent prouvent que « les termes « transe », « extase », « possession », « conscience modifiée » ne recouvrent pas des catégories précises, indiscutables, que chaque nouvelle définition porte donc en elle les germes de son obsolescence⁴²⁹ ». Une porosité s'installe donc entre les différentes catégories et incite alors à une obligation de dépasser les catégories de chamanisme et de possession⁴³⁰. Dès lors, les maîtres du désordre, qu'ils soient chamanes ou possédés, seront réunis par des caractéristiques générales sans pour autant exclure que chacun d'entre eux, selon sa culture, possède ses propres marqueurs. Avant de rendre compte des caractéristiques générales de ses maîtres du désordre, faisons un détour sur la place de la transe ici.

Nous étudions ces maîtres du désordre, car il s'agit, pour nous, d'individus capables de maîtriser la transe, d'y entrer et d'en sortir. Nous observons donc les caractéristiques propres à ceux qui pratiquent et maîtrisent la transe. Pourtant, Bertrand Hell ne mentionne que très peu cet état et va jusqu'à le remettre en question. Pour lui, il n'est pas une notion pertinente pour analyser les concepts de communication avec la surnature⁴³¹. Il reprend notamment Roberte Hamayon « qui propose, radicalement, mais fort justement à mon sens, d'en « finir avec la transe »⁴³². » Il s'agit, pour elle, d'un concept inadapté pour rendre des « modalités du comportement chamanique » et

⁴²⁸ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 36.

⁴²⁹ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 39.

⁴³⁰ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 82.

⁴³¹ *Ibidem.*

⁴³² HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 40.

« propose de rechercher la clé de voute du partage idéologique entre chamanisme et possession non plus dans la description de l'état de conscience des acteurs, mais dans les termes de l'alliance nouée avec les esprits⁴³³ ». Même si, pour nous, chamanes et possédés vivent une transe en entrant en contact avec des esprits, il nous intéresse de constater les caractéristiques propres aux maîtres du désordre, c'est-à-dire la façon dont nous pouvons reconnaître ceux qui maîtrisent la transe, *a contrario* d'une population plus lambda ne pouvant discipliner le désordre.

Nous avons pu constater plusieurs fois dans le premier chapitre que ceux qui pratiquent la transe en Occident sont associés au trait de la folie. Il est intéressant de voir que Hell balaie cette idée s'agissant des chamanes et des possédés. En effet, ces derniers réussissent à maîtriser leur transe qui parfois porte une part de théâtralité. Ils réussissent à faire cela, car justement ils ne sont pas fous et savent maîtriser cet état : y entrer comme en sortir. Comme le remarque Hell, la « prise de rôle » du chamane implique qu'il soit capable, en dehors de la scène du rituel, de déposer son « masque »⁴³⁴. Hell ajoute à cela qu'il ne souhaite pas parler de « dissociation » pour qualifier les moments où ces maîtres incarnent ou négocient avec des esprits. Parler de dissociation comme l'une de leurs caractéristiques reviendrait « à ranger chamanes et possédés dans la catégorie des malades », puisqu'« au regard de la classification internationale des maladies, les états dissociatifs sont bien définis en termes de pathologie psychiatrique⁴³⁵ », ce que des études plus récentes réfutent.

Durant le premier chapitre, nous constatons aussi la récurrence du trait du démoniaque ou de la diabolisation (souvent, pendant que l'un parlait de folie pour un cas transique, l'autre le rattachait au démoniaque). Ainsi, pendant plusieurs siècles des missionnaires affluèrent pour convertir chamanes⁴³⁶ et possédés. S'agissant des chamanes sibériens, la culture chrétienne va même aussi induire des distinctions. Il en existerait des « blancs » qui s'opposeraient aux « noirs », indiquant clairement que les blancs travaillent avec et pour le « bien » contrairement aux autres⁴³⁷. Pour Hell, cette distinction n'a aucun sens et témoigne d'une méconnaissance de l'ambivalence propre aux chamanes. Dans le chamanisme asiatique, sibérien et amérindien, les esprits sont bons et mauvais ; en les incarnant, les chamanes portent en eux cette ambivalence, ce qui explique par le même temps pourquoi on les craint et on les admire tout autant⁴³⁸. Affirmer que le chamanisme (et les rituels de possession) se situent du côté du démoniaque, mais aussi les diviser entre « bon-blanc » et « mauvais-noir » correspond à un vieux schéma de pensée occidentale et chrétienne qui

⁴³³ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 39-40.

⁴³⁴ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 58.

⁴³⁵ *Ibidem.*

⁴³⁶ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 144.

⁴³⁷ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 61.

⁴³⁸ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 133.

n'a plus aucun fondement ontologique. L'anthropologue repousse donc les traits caractéristiques de la folie et du démoniaque de l'imaginaire occidental sur les possédés et les chamanes.

Si Hell balaie d'un revers de la main les associations avec le démoniaque, la présence des esprits demeure dans ces cultes sans pour autant se rattacher au diable chrétien. De façon générale, les chamanes et les possédés entretiennent un lien avec les esprits. Dans le cas du chamanisme, il a régulièrement lieu dans la surnature, un espace « où règnent les entités invisibles pour les hommes ordinaires, mais dont l'action influe sur la destinée de toute chose terrestre⁴³⁹ ». Cependant, la surnature n'existe pas pour tous les maîtres du désordre. Les esprits existent aussi sur la terre même, pour Hell plus les esprits appartiennent à un espace éloigné des hommes, plus ils s'avèrent dangereux, à craindre⁴⁴⁰ et inversement. Ces espaces éloignés prennent forme tant d'un point de vue naturaliste que symbolique, au travers des glaciers, déserts, brousses et forêts⁴⁴¹. Plus les maîtres du désordre possèdent un pouvoir important, plus ils pourront s'aventurer dans ces lieux de moins en moins domestiques, c'est-à-dire selon l'étymologie première de « domestique » comme « proche de la maison ». Il y aurait :

Universellement, une échelle de la surnature [qui] répartit donc les esprits du domestique au plus sauvage en fonction de leur dangerosité potentielle et de leur éloignement géographique par rapport au village. À cette gradation répond symétriquement une hiérarchisation des spécialistes de l'invisible en fonction de leur qualification. L'idée étant que seuls des « alliés-élu » aux pouvoirs étendus sont capables de traiter avec les entités nuisibles⁴⁴².

Tous les maîtres des esprits ne se valent pas, chacun travaillant en fonction de ses pouvoirs. Ainsi, plus le malheur est grand, plus l'esprit est fort et appartient à la sphère du sauvage, du non domestiqué, il faut donc trouver le maître du désordre correspondant à cet espace dangereux, tous n'en auront pas les capacités. Les maîtres du désordre se placent dans une hiérarchie pyramidale qui correspond à celle des esprits⁴⁴³. Envoyer un maître du grade en dessous de l'esprit ne peut être qu'un échec. Aussi, si les entités sont plus ou moins éloignées du domestique, elles appartiennent dans la plupart du temps au sauvage (plus ou moins important). Les chamanes comme les possédés faisant le lien entre ce monde sauvage et le monde domestique des hommes doivent donc se situer entre les deux, c'est-à-dire à la frontière de l'espace des esprits et à la marge de l'espace humain.

⁴³⁹ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁴⁰ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 147.

⁴⁴¹ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁴² HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 159.

⁴⁴³ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 164.

Selon Hell, « ils sont des êtres de la marge situés entre le monde sauvage des esprits et la société des hommes⁴⁴⁴ ». Le chamane ou le possédé se situe dans un espace « entre » qui va le marginaliser ; en même temps, il montre sa marginalisation afin de démontrer son statut spécial qui ne peut le placer dans le simple statut humain⁴⁴⁵. Ainsi, plusieurs caractéristiques permettent de les repérer et de les distinguer des humains ordinaires.

Toute la troisième partie de l'ouvrage porte sur les marqueurs du désordre, nous n'en relevons qu'une partie. Pour cause, certains se ressemblent et peuvent s'assembler, d'autres sont trop spécifiques pour nous apporter dans le cadre de cette étude, des traits généraux - c'est le cas par exemple lorsqu'il s'attarde sur la singularité des Gnawa.

Le premier chapitre porte sur la furie et l'altérité des maîtres du désordre. Le titre seul, « Furie et altérité⁴⁴⁶ », annonce déjà deux traits caractéristiques des chamanes et possédés. Les spectateurs observent ces deux points et en sont marqués. Ces deux marqueurs s'expliquent régulièrement par le jeûne prolongé, l'arrêt de simulation sensorielle ou encore la prise de drogue de la part des possédés et chamanes. La réalité apparaît autrement, puisque ces « moteurs physiologiques » n'existent pas dans certaines cultures ou encore, les marques du désordre propre à ces individus peuvent se manifester sans qu'ils n'utilisent ces conditions physiologiques⁴⁴⁷.

La *furie* se manifeste notamment par des cris, des tremblements, des gesticulations. Ces « accès de furie de l'élue des esprits marquent un épisode obligé du cérémonial⁴⁴⁸ ». Ainsi :

[Dans l'aire sibérienne, le terme bouriate *galzuum*] reflète parfaitement la représentation sous-jacente aux conduites empreintes de sauvagerie du chamane. Traduit par « endiablé, enragé, fou », ce mot désigne aussi bien l'état du chien infecté par la rage, celui de l'homme ordinaire rendu agressif par les esprits, ou encore cette forme de furie à laquelle le chamane doit parvenir au cours du rituel⁴⁴⁹.

Le chamane apparaît donc dans un enragement durant le rituel, mais celui-ci est recherché puisqu'il est le marqueur même de son pouvoir. En revanche, on considère la personne non chamane qui a le *galzuum* comme malade – il en va de même pour l'animal⁴⁵⁰. Le chamane peut porter en lui ce vecteur d'enragement, de folie, par sa condition même de chamane. En tant qu'être à la marge, différent des autres humains, il doit s'en distinguer et montrer que ce qui est maladie pour

⁴⁴⁴ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁴⁶ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁴⁸ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 176.

⁴⁴⁹ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 177.

⁴⁵⁰ *Ibidem.*

eux ne l'est pas pour lui et qu'à l'inverse des autres, cela devient le signe de son pouvoir. Il en va de même lorsque possédés et chamanes meurtrissent leurs corps : l'absence de signes de douleur et de blessures (ou que très peu) devient le signe de leur condition d'élus et de l'efficacité du rituel⁴⁵¹. Hell rappelle que « tous les alliés des esprits œuvrent à la lisière de l'interdit, du sale et du dangereux et peuvent dès lors être considérés sous cet angle comme des *homo magicus*⁴⁵² ». Cet ensauvagement peut prendre d'autres formes en dehors du rituel. Alors que chamanes et possédés transgressent les interdits humains lors de rituels, ils peuvent en faire autant dans la vie ordinaire pour montrer qu'ils portent en eux le contre-monde⁴⁵³ et qu'ils peuvent effectuer sans conséquence les actions que les hommes ordinaires n'ont pas le droit d'effectuer, comme manger un poulet sur l'autel des possédés⁴⁵⁴. Les « fous sacrés » du chamanisme d'Amérique du Nord sont un autre exemple d'une transgression autorisée et d'une inversion des comportements et des paroles par rapport au monde humain. Ils font tout à l'envers et il s'agit donc d'un mauvais signe si un fou sacré vous prédit un bel avenir et inversement⁴⁵⁵.

Cette furie peut aussi être liée au fait que les possédés ne veulent pas toujours des esprits, ils luttent contre eux et leur possession. Hell retrouve régulièrement l'idée que l'« on ne s'allie pas avec la surnature de son plein gré⁴⁵⁶. » Ainsi les tremblements, cris et gesticulations peuvent tout autant être les marqueurs d'une lutte entre l'humain et l'esprit que ce dernier finit par gagner, que de la maîtrise du chamane-possédé de ces esprits. Aussi, dans certains cas, par exemple chez les Malgaches, la furie des élus s'avère contagieuse et collective⁴⁵⁷, elle devient un enragement collectif que l'écu dispatche hors de son corps. Ces différentes furies contiennent leur lot de danger, elles entraînent parfois des accidents, voire la mort⁴⁵⁸.

Cette furie du chamane que nous venons de constater à l'aide de l'anthropologue est reliée à ce que Hell appelle une « force d'ensauvagement ». Dans divers chamanismes, le chamane va devenir plusieurs bêtes sauvages, elles n'apparaîtront jamais paisibles, témoignant tout autant de la furie que de l'ensauvagement de l'initié⁴⁵⁹. Sa situation d'écu le plaçait déjà à la marge de la société, mais l'ensauvagement qu'il manifeste durant le rituel transmet bien l'idée qu'il n'appartient pas véritablement à cette société, que s'il le désire, il peut lui-même devenir l'une de ces bêtes sauvages, c'est-à-dire non domestiquées. Cet ensauvagement qui plonge l'écu dans le non-domestique et

⁴⁵¹ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁵² HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 352.

⁴⁵³ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 255.

⁴⁵⁴ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 257.

⁴⁵⁵ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 257-261.

⁴⁵⁶ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁵⁷ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 177.

⁴⁵⁸ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 178.

⁴⁵⁹ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 182.

quelque part dans le non-civilisé se présente aussi en dehors du chamanisme, Hell le retrouve à Java, en Haïti ou encore chez les Gnawa.

La furie, l'enragement, l'ensauvagement ne sont pas sans danger. Nous l'avons rapidement mentionné plus haut, des accidents parfois mortels surgissent :

Chamanes et possédés sont donc livrés à une force d'ensauvagement de nature identique. Nous retrouvons notre principe d'une échelle ordonnée de la surnature : plus les esprits sont sauvages, plus ils sont violents, porteurs de désordre, imprévisibles, mais plus grande aussi est leur puissance. C'est la raison pour laquelle les élus qui travaillent avec le Sauvage doivent tous faire état d'une initiation particulièrement longue et douloureuse, caractérisée par des fuites prolongées en forêt et des attaques gravissimes de « rage ». Avec ces esprits, toujours, la menace d'un ensauvagement définitif plane⁴⁶⁰.

Chamanes et possédés sont généralement élus, mais cette élection ne leur donne pas l'obtention immédiate de leurs pouvoirs. Les pouvoirs, c'est-à-dire leur capacité d'ensauvagement avec un retour à un état « normal », s'acquièrent par des initiations. Plus celle-ci prend de l'importance, plus ils ont des chances d'obtenir un potentiel d'ensauvagement et donc de rencontrer des esprits de plus en plus féroces. L'initiation apparaît donc comme primordiale, elle permet l'obtention de pouvoirs et la diminution du danger face à la rencontre des entités. Elle permet aussi de revenir de ces rencontres qui ensauvagent. C'est aussi pourquoi chamanes et possédés doivent connaître leurs propres limites : sans cela, le risque d'y « rester », c'est-à-dire de retrouver dans cet espace d'ensauvagement, est réel. En somme, ils doivent se contrôler et contrôler leur voyage afin de pouvoir revenir⁴⁶¹. Notons l'ambivalence : l'ensauvagement, c'est-à-dire ce qui paraît non discipliné et disciplinable, se doit d'être contrôlé, maîtrisé.

Quels sont donc les signes du contrôle de ces furies ? Hell retrouve régulièrement l'idée d'une théâtralisation de ces rituels. Si elle existe, il s'avère réducteur de penser que cette théâtralisation entraîne la simulation de ces rituels⁴⁶². Hell ne s'étend pas dessus et sur les questions qu'elle entraîne comme « comment peut-on [...] être à la fois « dupe et conscient⁴⁶³ ? », mais nous pensons tout de même que la théâtralisation peut être un signe de contrôle tout comme elle peut permettre le contrôle. En effet, la théâtralisation permet notamment d'incarner un esprit et de respecter ses traits. De même, la mise en scène du rituel engendre des cheminements d'un point A à un point B puis à un point C, qui empêche une perte totale de contrôle puisque pour que le rituel

⁴⁶⁰ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁶¹ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁶² HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 196-197.

⁴⁶³ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 197.

soit efficient, ce cheminement, tout ensauvagé qu'il soit, doit être respecté. Hormis la théâtralisation, Hell mentionne d'autres signes de contrôle. Il prend l'exemple du chamane en Sibérie dont l'inertie va le frapper, mais qui va néanmoins montrer une preuve de contrôle en s'allongeant toujours sur la peau qui lui est dédiée⁴⁶⁴. Ou encore celui d'un possédé marocain, « qui hurle, salive à l'excès, et se précipite contre les murs en tenant des propos incohérents », mais qui à certains moments « interpelle les spectateurs par leur nom, administre des remèdes et maîtrise sa parole »⁴⁶⁵ amenant l'idée que les premiers comportements sont « *le signe* d'une perte de contrôle plutôt que d'un abandon véritable »⁴⁶⁶. De façon plus générale, les signes du contrôle renvoient : 1) à la grammaire propre à chaque rituel (dont la nomination de l'esprit)⁴⁶⁷ ; 2) à la maîtrise face aux « feintes » des musiciens, par exemple lorsqu'ils effectuent des changements de rythme⁴⁶⁸; 3) à l'adaptation aux conventions sociales comme l'ordre des trances (chacun entre en transe à tel ou tel moment selon son « rôle ») ou comme la conformation des corporéités selon le rang social du possédé⁴⁶⁹ ou encore selon l'entité qui l'anime. Hell reprend Bastide qui écrit : « Bref, le comportement de la transe suit, comme tous les autres comportements, les lois des bonnes manières⁴⁷⁰ ». Ainsi, l'ensauvagement qui anime les corps des chamanes et des possédés demeure contrôlé par des règles sociétales ; ils peuvent s'ensauvager et aller – en apparence – à l'encontre des règles de leur société, parce qu'il s'agit finalement de la place qui leur appartient en tant que chamanes et possédés, c'est-à-dire une place à la marginalité de la société humaine correspondant à leur condition. Cependant, s'ils ne respectent pas l'ensauvagement défini par cette société humaine, qu'ils dépassent cette place marginale, en allant par exemple dans un ensauvagement au-delà de l'ensauvagement établi, il y a, là, danger et perte de contrôle et ils peuvent perdre leur place marginale pour en trouver une différente. D'après nous, les rituels d'ensauvagement pourraient être des trances. Il y aurait le passage d'un mode d'existence en tant qu'être de la marge à un autre mode d'existence – temporaire – d'enragé. La transe prise dans le rituel induit ce passage, cette transformation d'un mode d'existence à un autre. Or, si les codes du mode d'existence en tant qu'enragé ne sont pas respectés, il y a un risque que la personne perde son premier mode d'existence, celui de la marge en tant que chamane ou possédé. En perdant le contrôle, en dépassant les limites assignées par la société, le risque est alors qu'il reste tenu dans ce mode d'existence d'enragé ou qu'il en rejoigne un nouveau (celui des fous, celui des morts...).

⁴⁶⁴ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 199.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ COLLEYN cité par HELL Bertrand, *op. cit.*

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

⁴⁶⁸ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁶⁹ HELL Bertrand, *op. cit.*, p.204.

⁴⁷⁰ BASTIDE Roger cité par HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 205.

Les maîtres du désordre vont au-delà des interdits ; ils sont des êtres de transgression et de subversion, mais cela demeure « accepté » par la société, car ce franchissement fait partie de leur rôle et de leur condition. En revanche, s'ils dépassent des limites non attendues à leur rôle, cela causera des problèmes sur leur statut. Néanmoins, les nombreuses transgressions leur confèrent une position ambiguë, à la marge, car s'il y a « prestige et efficacité reconnue d'une part [il y a aussi] stigmatisation et ostracisme de l'autre⁴⁷¹ ».

Les actions des possédés et chamanes leur confèrent donc une position autre que celles des hommes ordinaires ; ils se situent à la marge de la société. Ils ont « des sautes d'humeur imprévisibles ou des impulsions irréprouvables », ils aiment la solitude⁴⁷². Physiquement aussi, ils portent parfois des *marqueurs d'étrangeté* comme la cécité, la laideur, une forte odeur⁴⁷³. Notons que si la cécité n'est pas le propre de tous les maîtres du désordre, la majorité de leurs rituels se déroulent la nuit, car « l'image des yeux qui s'ouvrent mieux la nuit prévaut universellement⁴⁷⁴ ». Hell ajoute :

La symbolique de la nuit est particulièrement importante. Sans prétendre par là en épuiser la richesse, remarquons que, dans ce système du désordre, l'opposition entre le jour – temps du prêtre – et la nuit – temps du chamane-possédé – s'inscrit, en la renforçant, dans le droit-fil de cette séparation entre Sauvage et Domestique⁴⁷⁵.

La symbolique d'une pratique nocturne pour mieux voir alors qu'il s'agit d'un temps où les hommes dorment tandis qu'une majorité d'esprits se réveillent est aussi une preuve d'étrangeté sociale. Ces êtres ne font pas comme les hommes « domestiqués ». Les étrangetés renvoient aussi à un sexe incertain et une transcendance des catégories sexuelles. Hell relève plusieurs fois des cas de chamanes qui se travestissent, y compris en dehors des rituels⁴⁷⁶. Ce travestissement n'empêche pas certains chamanes de se marier avec une femme à plusieurs reprises⁴⁷⁷. Pourtant, l'anthropologue retrouve plusieurs fois des soupçons (fondés ou non) d'homosexualité chez les chamanes hommes, tandis que, par exemple, les chamanes femmes du Venezuela seraient des mangeuses d'hommes⁴⁷⁸. Durant les rituels de possession aussi on joue avec son sexe et sa sexualité, un homme possédé par une entité féminine prend ses manières, devient celle-ci et drague un autre homme. Les maîtres du désordre se jouent des identités sexuées et sexuelles, ce que leur statut

⁴⁷¹ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 240.

⁴⁷² HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 229.

⁴⁷³ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁷⁴ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

⁴⁷⁶ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 261-262.

⁴⁷⁷ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 262.

⁴⁷⁸ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 270.

« d'être de la marge » leur permet et ce qui le renforce en même temps. Leur position leur accorde d'avoir un sexe incertain, de transcender les identités, y compris sexuelles. Les possessions par des entités, les incarnations en différents animaux furieux leur font se transcender et devenir autre⁴⁷⁹. Ainsi, l'étrangeté qui va les rendre marginaux se situe tout autant par leur identité ambiguë que par leurs actions inhabituelles.

Cette marginalité est un lourd fardeau pour une majorité d'entre eux. En effet, la majorité n'a pas eu d'autre choix que de devenir possédé ou chamane, les esprits décident, pas eux. S'ils ne se plient pas aux esprits, de grands dangers et malheurs leur arrivent. Les esprits les poussent à prendre ce statut. Ainsi, leur élection par les esprits est aussi une malédiction.

Le sceau de la furie et de l'altérité marque donc chamanes et possédés à cause de leur statut de médium entre le monde des vivants et celui des esprits. Ce rôle leur enjoint régulièrement à entrer dans des trances qui paraissent leur faire atteindre un état maximal d'ensauvagement, ce qui n'exclut pas leur étrangeté en dehors de cet état. Cependant, il ne faut pas nécessairement être marqué de ces sceaux pour entrer en transe.

II. Autour du chamanisme

Nous nous concentrons sur une facette particulière de la transe : le chamanisme. Il serait réducteur de voir de la transe partout dans le chamanisme, néanmoins il inclut régulièrement des moments de transe, c'est pourquoi nous décidons de l'étudier plus en détail. De plus, nous avons constaté que, tout comme avec la possession, il revient souvent lors d'une étude sur les phénomènes de trances. Si des cas de possession furent constatés en Occident dans le chapitre précédent, nous n'avons pas pu faire de même avec le chamanisme. Or, étant donné l'importance du chamanisme dans les études sur la transe, il nous apparaissait impossible de ne pas s'arrêter dessus, même brièvement. Pour cela, nous analysons les textes récents de deux auteurs : Charles Stépanoff et Sébastien Baud. La première partie de la thèse étant déjà très dense, nous faisons le choix conscient, et peut-être risqué, de ne pas nous arrêter sur les textes fondateurs de Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, et de Roberte Hamayon, *La Chasse à l'âme*, en pensant que les textes de Stépanoff et de Baud nous donnera un éclairage déjà important tout en sachant qu'ils n'en oublient pas Eliade et Hamayon.

1. Stépanoff et les techniques de l'imagination

⁴⁷⁹ HELL Bertrand, *op. cit.*, p. 210.

Sur les dix facettes de la transe du premier chapitre, nous relevons que sept ont pour trait définitoire la force de suggestion à laquelle on rattache régulièrement l'imagination dans notre culture occidentale. Seules les facettes des possédées de Loudun, des raves parties et de l'entre-deux-guerres ne contiennent pas le trait de l'imagination. En ce qui concerne Loudun, nous devrions pouvoir trouver des discours affirmant que les possédées étaient simplement victimes de leur imagination et d'une force de suggestion. Aussi nous relevons par trois fois dans le premier chapitre, le trait définitoire du voyage : à Strasbourg, dans les raves parties et dans les extases spiritiques. Sans compter sur le fait que nous avons relevé ce trait dans le discours de Rouget concernant la transe des chamanes et aussi chez Hell grâce auquel nous comprenions que chamanes et possédés devaient contrôler leurs voyages pour revenir. Voyage et imagination apparaissent donc comme des traits transiques récurrents. Nous avons déjà relié les deux à l'aide de Stépanoff dans la première facette sur Strasbourg. Nous proposons ici d'aller plus en profondeur dans l'analyse du discours de l'anthropologue dans *Voyager dans l'invisible : techniques chamaniques de l'imagination* (étude sur le chamanisme d'Eurasie septentrionale) afin d'appréhender la transe comme un voyage et une « technique » de l'imagination.

Pourtant, Stépanoff ne croit pas que les techniques de l'imagination tout comme les voyages qu'elles entraînent soient des trances. Pourquoi ? Parce que, d'après certaines études, nous passerions jusqu'à 50% de notre temps mental éveillé dans des rêveries⁴⁸⁰ - ce qui correspond à un début de voyage pour Stépanoff. Qualifier ces voyages d'EMC⁴⁸¹ ou de transe⁴⁸² reviendrait alors à affirmer que nous passerions la moitié ou presque de notre temps éveillé dans un état modifié de conscience ou une transe, cela sans compter notre temps de sommeil. Dire cela revient à conclure que nos États Ordinaires de Conscience prennent moins de place que les autres et donc qu'ils ne sont plus autant ordinaires que leur nom le laisse entendre. De plus, il considère la transe comme « un procédé parmi d'autres, comme le jeûne ou simplement le fait d'occulter sa vue par un bandeau⁴⁸³ » permettant le voyage dans le monde des esprits. Bien qu'il ne considère pas la transe comme une façon de voyager dans ces mondes invisibles, nous pensons enrichissant de mettre en avant son discours sur le voyage et l'imagination, qui – nous le rappelons – apparaissent comme des traits transiques par rapport aux analyses de discours que nous avons précédemment effectués. Malgré le refus de Stépanoff de considérer les voyages dans l'invisible par le biais de l'imagination, nous continuons pour notre part d'y voir de la transe. Pour cela, nous commençons déjà par

⁴⁸⁰ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 38 et 61.

⁴⁸¹ Stépanoff utilise bien l'expression EMC et non ENOC.

⁴⁸² N'oublions pas que pour Lapassade, les EMC sont des trances à l'état potentiel.

⁴⁸³ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 61.

analyser dans le discours de Stépanoff le trait de l'imagination, puis nous analysons celui du voyage qui, chez l'anthropologue, lui est intimement relié.

En Occident, imaginaire et réalité s'opposent profondément. Nous serions les héritiers d'un anti-onirisme grec assez singulier et qui fait figure d'exception⁴⁸⁴. En effet, « la philosophie grecque [...] va définir le rêve comme une image illusoire à ne pas confondre avec le réel⁴⁸⁵. » Cependant, si les philosophes grecs séparent rêve et réalité, il n'y avait là qu'une idée ou théorie savante qui n'était pas ancrée dans les pratiques sensibles. Ce sont à partir des philosophes de l'âge classique, notamment Descartes et le cartésianisme, que s'inscrit et s'installe dans les usages cette dichotomie entre rêve, imaginaire, illusoire et réel, réalité⁴⁸⁶. Les modernes vont alors se distinguer notamment par le dualisme qu'ils effectuent entre l'imagination et la réalité - ceux qui ignorent cette réalité pensée comme scientifique se placent alors du côté des sauvages⁴⁸⁷. Ainsi, les sauvages seraient ceux qui ne font pas la différence entre le vrai et le faux, entre le réel et l'imaginaire. Comme le rappelle Stépanoff, cet acquis a longtemps été utilisé en psychiatrie, y compris au XX^e siècle avec Freud et Piaget⁴⁸⁸. Au vu de la méfiance qu'il règne encore sur l'imaginaire et l'imagination, nous pouvons clairement affirmer que ce dualisme demeure toujours d'actualité et ancré dans notre culture occidentale, malgré des tentatives de revalorisation de l'imagination :

La rêverie est jugée négativement dans les sociétés occidentales modernes : nous la voyons comme une déviance du fonctionnement normal de l'esprit. Chez les enfants, elle est souvent stigmatisée comme un défaut pathologique de concentration. En effet, s'adonner à la rêverie présente un coût évident : attention réduite par rapport à l'environnement, risque d'accident de voiture, etc⁴⁸⁹.

D'un point de vue occidental, l'imaginaire demeure du côté du défaut voire du pathologique dans certains cas. Si ces défauts d'attention à la « réalité » peuvent avoir un coût sur la vie, le corps humain demeure généralement bien fait : l'imagination ou « être dans la lune » doivent bien apporter quelque chose à nos vies, sinon cette « option » ferait-elle encore partie intégrante de la vie humaine ? Ainsi, « certaines études montrent que la rêverie occupe environ 50% du temps de la vie mentale éveillée. Une activité si importante ne peut pas avoir seulement des coûts, elle a aussi des bénéfices⁴⁹⁰ ». Au cours de la première partie de son ouvrage, Stépanoff énumère plusieurs

⁴⁸⁴ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁸⁵ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁸⁶ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁸⁷ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁸⁸ *Ibidem.*

⁴⁸⁹ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁹⁰ *Ibidem.*

exemples : quand on lit un livre, il nous arrive de détacher notre attention des lignes pour penser à nos propres souvenirs et idées. Ce faisant, nous établissons des liens entre notre lecture et notre expérience⁴⁹¹ ». Dès lors, cela devient un « processus essentiel pour nous approprier ce que nous lisons⁴⁹² ». L'imagination évolue en un processus d'apprentissage. Il en va de même pour nos ancêtres durant la préhistoire qui ont dû se servir de leur imagination pour créer des armes, se mettre à la place des animaux et imaginer des stratégies pour les chasser. Aussi, l'imagination vaut comme moyen de prévoyance. Grâce à elle, on peut envisager des faits qui peuvent se produire si nous n'effectuons pas telle ou telle action. Stépanoff prend l'exemple de vérifier la coupure du gaz avant de partir en vacances⁴⁹³, l'imagination nous pousse à envisager ce qui se passerait si le gaz n'était pas fermé et face aux événements désagréables que cela engendrerait, il nous pousse à vérifier sa fermeture. L'imagination aide à la prévoyance et elle aurait aidé nos ancêtres – et cela dès la préhistoire – à mieux survivre, contrairement à ceux qui l'utilisaient moins⁴⁹⁴. Dans la vie de tous les jours, elle peut aussi permettre d'appréhender nos relations humaines⁴⁹⁵, par exemple en préparant un entretien « virtuel ». L'imagination peut donc se concevoir comme des voyages mentaux qui nous permettent de faire face à différentes situations et non pas comme quelque chose d'uniquement négatif et d'optionnel. Plutôt qu'une fuite de la réalité, les capacités imaginaires propres à l'homme seraient un moyen d'interagir avec le réel⁴⁹⁶. Malgré l'aversion de l'Occident pour l'imaginaire, celui-ci demeure un point essentiel de sa croissance et de sa vie journalière.

Perpétuellement présent, l'imaginaire peut prendre quatre formes pour Stépanoff. Les quatre formes de l'imagination communiquent entre elles et loin de les considérer comme des catégories distinctes, l'anthropologue les envisage plutôt comme quatre pôles⁴⁹⁷.

- L'imagination guidée : elle correspond par exemple au récit d'un ami, à la lecture d'un roman. « Elle consiste à suivre les instructions d'un narrateur ou d'autres amorces pour réactiver un univers préconstruit⁴⁹⁸. » Tout un chacun la vit quotidiennement.
- L'imagination exploratrice : celle-ci qui nous conduit à imaginer la préparation d'un repas, de s'habiller de telle ou telle manière. Elle est spontanée, non guidée et par exemple à l'œuvre « lorsque nous cherchons à comprendre les intentions et les messages des non-

⁴⁹¹ *Ibidem.*

⁴⁹² *Ibidem.*

⁴⁹³ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁹⁴ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 42-45.

⁴⁹⁵ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹⁶ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁹⁷ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁹⁸ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 51.

humain⁴⁹⁹ ». Moins cette imagination est guidée, puis elle devient exploratoire et peut laisser place à des images que les psychologues nomment « involontaire » ou « incontrôlées »⁵⁰⁰.

- L'imagination agentive : correspond à une position d'acteur durant l'acte imaginaire. La personne mène l'action et prend des décisions, il devient le héros⁵⁰¹, le personnage principal.
- L'imagination contemplative : quand la personne ne peut pas agir, par exemple quand elle imagine un événement en suivant la parole de son ami qui lui raconte ce même événement ou encore lorsqu'elle regarde un film ou lit un roman.

Les deux derniers types peuvent se confondre puisque l'on peut imaginer quelque chose sans en être le héros⁵⁰², d'où l'importance de voir ces quatre types comme des pôles pouvant se rejoindre et non des catégories distinctes. De plus, nous remarquons avec Stépanoff que ces types se rejoignent, ainsi l'imagination agentive va souvent de pair avec l'imagination exploratrice et l'imagination contemplative va plus souvent avec l'imagination guidée, sans que pour autant cela soit une généralité. Ce qui, pour nous éclairer, donne la figure suivante d'après Stépanoff⁵⁰³ :

Imagination guidée	Imagination exploratrice
Amorces riches Écouter un récit, voir un film, jouer à un jeu vidéo	Amorces pauvres Faire des projets, inventer une histoire, interagir avec un compagnon imaginaire
Imagination contemplative	Imagination agentive
Sujet passif Écouter un récit, lire un roman, voir un film	Sujet actif Agir en rêve, jouer à un jeu vidéo
Tableau n°3 : Synthèse des quatre types d'imagination selon Stépanoff	

Les chamanes durant leur voyage utiliseraient une imagination plutôt agentive. Ils rappellent divers voyages de héros mythiques comme Orphée qui descend aux enfers⁵⁰⁴ pour retrouver son Eurydice. Tout comme Orphée, les chamanes ont la maîtrise de certains codes, car tout le monde ne descend pas en Enfer ou dans d'autres contrées toutes aussi dangereuses sans risquer sa vie. Dans les chamanes hiérarchiques, à différencier de ceux hétérarchiques où tous les membres de la communauté participent activement aux rituels⁵⁰⁵, seule la personne acceptée comme chamane peut

⁴⁹⁹ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁰⁰ *Ibidem.*

⁵⁰¹ *Ibidem.*

⁵⁰² *Ibidem.*

⁵⁰³ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁰⁴ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁰⁵ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, cf. chapitre 4 « Les Deux chamanismes ».

voyager dans les mondes invisibles, dans la surnature. Les autres membres de la communauté n'en ont pas le droit et si l'une de ces âmes se déplace dans ces mondes inconnus, son propriétaire encourt un grave danger : la mort ou la folie⁵⁰⁶. Bien souvent, le voyage chez les esprits, sans être chamane, signifie que le voyageur a déjà un pied dans la mort, car pour un homme ordinaire, il n'est nullement possible de vivre avec les esprits et de voir l'invisible⁵⁰⁷. Dans un chamanisme hiérarchique, nul ne peut s'improviser chamane et voyager dans la surnature sans risquer sa vie. Les chamanes eux-mêmes doivent prendre des précautions. L'une d'entre eux témoigne : elle a réussi à récupérer l'âme égarée d'un de ses patients, son âme se situait à la lisière d'une rivière, de l'autre côté, où se situe le pays des morts ; si elle l'avait franchie, la chamane n'aurait pas pu la récupérer⁵⁰⁸. Le travail du chamane consiste notamment à aller récupérer des âmes d'humains encore vivants égarées dans la surnature, celles-ci n'ont pas les connaissances et la maîtrise nécessaires pour revenir seules. Il apparaît clairement que tout le monde ne peut s'aventurer aussi profondément dans ces voyages dans l'invisible que les chamanes et que même au sein des chamanes il existe des hiérarchies selon leur pouvoir.

Les rêves des humains peuvent s'avérer aussi dangereux pour eux. Ils occasionnent parfois l'un ou l'autre de ces deux mouvements inverses : l'un centrifuge qui « énonce une sortie de la conscience hors du corps » (le rêveur va dans le monde des esprits), l'autre mouvement centripète qui « postule la visite du rêveur par un agent invisible »⁵⁰⁹ (un esprit vient dans le monde des hommes par le médium du rêve). Si Stépanoff remarque cela chez les Tuva, il précise que de nombreuses populations dans le monde connaissent ces deux mouvements⁵¹⁰. Ces expériences contiennent également leur lot de danger. Pour les Tuva, le rêve-visite dans lequel un mort vient visiter un proche correspond à une imprudence du mort : en venant visiter le vivant, il apporte une part de son monde des morts et il risque de le contaminer. Toujours chez les Tuva, une personne non-chamane régulièrement affectée par ce type de rêve ira consulter un chamane pour éloigner l'âme du défunt et ses risques mortifères⁵¹¹. De façon plus générale, les humains non-chamanes interprètent leur rêve « métaphoriquement selon quelques règles conventionnelles qui constituent les éléments d'une clé des songes non écrite⁵¹² ». Si le rêve peut constituer un danger lors de la rencontre avec un esprit normalement réservé aux chamanes, tous les rêves n'apparaissent pas pour autant comme néfastes et ne correspondent pas à un mouvement centrifuge ou centripète.

⁵⁰⁶ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁰⁷ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 133.

⁵⁰⁸ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 15

⁵⁰⁹ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 133.

⁵¹⁰ *Ibidem.*

⁵¹¹ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 134.

⁵¹² STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 135.

Les traditions chamaniques hétéroarchiques, comme chez les Chukch, permettent de pratiquer des rituels autrement réservés qu'aux chamanes dans les traditions hiérarchiques. Il existe bien des chamanes chez eux, mais le statut de chamane n'est pas héréditaire et ils n'ont pas besoin de la reconnaissance d'un autre chamane pour se reconnaître comme tel. La reconnaissance se fait petit à petit, par l'entourage. Elle peut se perdre⁵¹³. Pour autant, le manque d'élection par les esprits dans la culture Chukch n'empêche pas que l'on considère les chamanes tous aussi puissants les uns que les autres. Ceux dénommés « les hommes-doux » ou « comme-une-femme » sont « des hommes ayant subi une transformation progressive les conduisant à changer d'identité sexuelle⁵¹⁴ ». Il arrive plus rarement qu'une femme chamane change d'identité sexuelle, mais dans ce cas on la nomme « comme-un-homme⁵¹⁵ ». Dans cette société hétéroarchique, ceux qui ont changé d'identité sexuelle possèdent les plus grands pouvoirs. Nous pouvons donc supposer que cette transformation profonde qui va les distinguer des autres hommes et femmes qui peuvent chamaniser, va les entraîner aussi dans des voyages plus profonds dans la surnature. Comme nous l'avons vu avec Hell, la transformation sexuelle ou tout du moins son ambiguïté est un trait caractéristique des maîtres du désordre. Plus ces signes apparaissent comme importants et marquant un éloignement avec des mortels lambda, plus leurs pouvoirs prennent de l'ampleur leur permettant d'aller plus loin dans la surnature ou le « sauvage ».

Nous remarquons donc différents codes pour entrer en contact avec les esprits selon les cultures chamaniques. Nous notons aussi le risque ou le danger de les rencontrer lorsque l'on possède un statut de simple humain. Les traditions hétéroarchiques permettent une facilité de rapprochement entre humains et esprits. Cependant, observons que la reconnaissance et la crainte de certains face aux chamanes hommes-doux laissent clairement envisager que tous les rituels et tous les contacts avec les esprits ne sont pas sans danger pour un humain ordinaire. Cette peur mêlée de reconnaissance fait comprendre l'importance de leur pouvoir et leur capacité à négocier avec les esprits.

Grâce à ses pouvoirs, le chamane voyage dans le monde des esprits, mais il demeure aidé par quelques accessoires et outils. Si dans le chamanisme hétéroarchique le tambour est un instrument banal de communication avec l'invisible et accessible à tous⁵¹⁶, il n'en va pas de même dans le chamanisme hiérarchique de toute l'Eurasie septentrionale où il joue un rôle indispensable. Le tambour devient l'instrument « destiné à franchir les limites entre les catégories ontologiques partageant les êtres et les choses ordinaires⁵¹⁷ », c'est avec lui que le chamane entreprend son

⁵¹³ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 151.

⁵¹⁴ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 152.

⁵¹⁵ *Ibidem.*

⁵¹⁶ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p.237.

⁵¹⁷ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 243.

voyage⁵¹⁸. Si le tambour permet au chamane de voyager, ce n'est pas uniquement par rapport aux sons qu'il produit. En examinant un tambour confisqué dans les années trente par les autorités soviétiques, Stépanoff l'observe au début comme le ferait un spectateur, c'est-à-dire de l'extérieur, puis il se place comme un chamane à l'intérieur du tambour et voit alors des dessins qui vont l'entourer. S'il voyait déjà les figures avec un point de vue extérieur, les regarder de l'intérieur apparaît comme complètement différent. En effet, ce qui correspond à la gauche et à la droite pour une personne extérieure, correspond à la droite et à la gauche pour le chamane ce qui révèle une histoire et une interprétation toute différente de ces images⁵¹⁹. Ces dessins, souvent interprétés comme une représentation cosmogonique par les anthropologues et les ethnologues, trouvent une toute autre signification avec Stépanoff et les témoignages des chamanes qu'il recueille. Les dessins que le chamane observe en se plaçant dans son tambour durant son rituel deviennent des guides qui orientent son voyage. Ils servent de boussole⁵²⁰ durant la performance rituelle. « Les images du tambour aperçues en transparence » et « les vibrations de la membrane » qui le pénètrent tandis qu'il bat son tambour vont activer « une coupure des afférences visuelles et auditives favorisant l'imagerie mentale »⁵²¹, autrement dit le voyage, ce qui correspond pour nous à la transe. En d'autres termes, les images et les sons-vibrations du tambour permettent une coupure sensorielle avec le monde des hommes facilitant le voyage du chamane dans le monde des esprits. D'où l'importance de cet accessoire dont la fonction ne se révèle pas uniquement musicale et vibratoire comme nous aurions pu l'imaginer.

Le costume aussi a son importance dans le chamanisme hiérarchique. Tout comme le tambour, il porte en et sur lui de véritables symboles permettant aux chamanes de s'orienter durant leur voyage⁵²². Selon les traditions chamaniques, les chamanes s'équipent différemment voire changent de costume au gré du voyage qu'ils entreprennent⁵²³. Les costumes de ces différents chamanismes occultent pour la plupart la vision par des franges en cuir, tissus ou fourrure, parfois un bandeau recouvre complètement les yeux⁵²⁴. En effet, le chamane n'a pas besoin de ses yeux d'humains, car ils ne voyagent pas et ne voient pas avec eux, il doit voir avec d'autres yeux. Du côté des perceptions, ce détail du costume « permet d'atténuer les perceptions visuelles oculaires sans les supprimer tout à fait⁵²⁵ », car le chamane bouge durant son voyage et doit donc faire *a minima*

⁵¹⁸ À noter que tous les chamanes n'utilisent pas de tambour, durant son voyage en Mongolie, Corine Sombrun relève la différence entre les chamanes « à cheval » qui ont un tambour et les chamanes « à pied » qui n'en possèdent pas. Ces derniers ont moins de pouvoir que les premiers.

⁵¹⁹ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 245.

⁵²⁰ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 246.

⁵²¹ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 265.

⁵²² STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 300.

⁵²³ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 302-303.

⁵²⁴ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 303.

⁵²⁵ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 304.

attention à l'environnement qui l'entoure. Nous précisons que la frange permet aussi aux chamanes de ne pas regarder directement, droit dans les yeux, les esprits. Globalement, le costume se compose d'éléments hétéroclites qui autorisent une transgression des « frontières entre les catégories⁵²⁶ », ainsi :

Pour résumer, les costumes établissent une coordination entre plusieurs registres de références dont les plus fréquents sont : le corps du chamane, le corps d'un ancêtre, le corps d'un animal, le registre militaire, des représentations d'esprits zoomorphes et anthropomorphes, l'ordre étagé de l'univers, mais aussi le réseau de relations du chamane avec ses clients. Entre ces registres superposés se tisse une série d'associations : le costume noue dans ses lanières le réseau de relations humaines et non humaines du chamane faisant de lui un « nœud de nœud », selon l'heureuse expression de Caroline Humphrey⁵²⁷.

Sans aller plus en détail dans d'autres exemples précis, nous réalisons que le costume, par la multiplicité de ses symboles et compositions hétéroclites, devient un instrument indispensable au voyage du chamane : il lui permet tout autant de se protéger, de se guider, que d'interagir avec diverses entités. Il ne suffit pas d'avoir des pouvoirs pour voyager dans la surnature ou encore d'être un maître de l'imagination, il faut aussi s'équiper des bons outils. De plus, si nous relevons le costume et le tambour principalement dans le chamanisme d'Eurasie septentrional, les outils changent aussi selon les cultures.

Passons maintenant aux corporéités des personnes voyageant grâce à l'imaginaire. Nous venons de constater que la frange sur les yeux permettait aux chamanes de s'obstruer du monde tout en gardant un léger contact avec celui-ci. Le chamane ne voit pas avec ses yeux le monde des esprits et se refléterait « concrètement ». Pour les interlocuteurs de Stépanoff, le chamane se distingue par un regard fixe et perçant⁵²⁸. Pourtant, ces traits caractérisant le regard du chamane ne nous conviennent qu'à moitié : ils n'induisent pas que le regard du chamane se caractérise ainsi durant son voyage ou ce que nous nous nommons transe. Il aurait plutôt cette caractéristique de façons permanentes. Il devient difficile de connaître le regard du chamane durant sa transe, puisque, nous l'avons constaté, un bandeau ou une frange cache ses yeux. Heureusement, pour des psychologues, le regard demeure « un bon témoin externe permettant d'évaluer l'activité imaginaire. Les mouvements des yeux ainsi que le diamètre de la pupille sont utilisés comme des indicateurs

⁵²⁶ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 305.

⁵²⁷ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 309.

⁵²⁸ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 74.

de découplage entre l'attention et les perceptions sensorielles et donc d'une immersion dans une pensée extérieure⁵²⁹ ». Autrement dit, il est possible en observant le regard de quelqu'un de savoir s'il « voyage » dans un monde imaginaire et se coupe du monde « terrestre ». Cela donne souvent un regard « ailleurs », fixe et qui, dans les cas où l'objet de l'imagination se situe au lointain, ne voit plus ce qu'il y a devant lui. Ainsi, ces types de regard apparaissent comme des indicateurs de voyage. Le regard n'est pas le seul indicateur du voyage : le chamane peut vivre son voyage allongé ou en « temps réel »⁵³⁰ dévoilant des types de corporéités différentes. Dans le premier cas, le chamane est allongé et les participants attendent patiemment son réveil pour qu'il raconte son voyage. Dans le voyage « en temps réel », le chamane a une position beaucoup plus active, puisqu'il chante, danse et raconte ses péripéties⁵³¹ aux spectateurs qui le regardent. Les corporéités du chamane voyageant peuvent donc être active comme passive. Nul étonnement donc, si plus tard, nous trouvons des cas de voyage (transique) allongé dans les chorégraphies des ballets. Les mouvements frénétiques, sautillants et convulsifs n'apparaissent plus comme uniquement caractéristiques des corps en transe.

Ce point a donc permis d'approfondir les traits transiques de *l'imagination* et du *voyage*. L'imagination, bien que reniée par les Modernes demeure omniprésente dans nos vies et même gage de notre survie. L'imagination permet aussi de voyager, cependant les voyages qu'elle induit sont plus ou moins profonds. Tout le monde ne peut les maîtriser. Pouvoirs et outils sont donc nécessaires pour certains d'entre eux, sans eux les risques demeurent régulièrement les mêmes : la maladie, la folie, la mort.

2. Les chamanes de Sébastien Baud

Le titre de l'ouvrage *Chamanes*⁵³² de Sébastien Baud et de Corine Sombrun sous-entend déjà qu'il n'existe pas un type de chamane, mais plusieurs.

Il faut d'abord procéder à quelque chose que nous n'avons pas encore réalisé précédemment : relever l'étymologie même du mot chamane. Voici ce qu'écrit Baud à ce propos :

L'étymologie aujourd'hui admise fait dériver le terme « chamane » du verbe évenk *sama -*, aussi bien « danser, bondir, s'agiter », voire « remuer la partie postérieure du corps » en parlant d'animaux sauvages, que « se conduire à la manière chamanique » en contexte rituel. Communément, celle-ci dit le comportement et l'état d'inspiration temporaire des

⁵²⁹ *Ibidem*.

⁵³⁰ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 172-173.

⁵³¹ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 173.

⁵³² BAUD Sébastien, SOMBRUN Corine, *Chamanes ; Voyage au cœur de la nature*, Neuilly (France), Michel Lafont, 2020.

chamanes sibériens : devenir animal pour négocier avec l'esprit-maître, à la fois l'image et le garant de l'espèce animale, conçue comme une corporéité multiple ; faire des bonds « avec force gestes sauvages » et « gesticuler de la plus furieuse manière » pour témoigner après du public d'un « contact direct avec les esprits » (Roberte Hamayon). Tel devenir ne consiste toutefois pas à faire l'animal ou à l'imiter, mais à engager un processus de conversion et ainsi devenir membre du collectif animal⁵³³.

Le verbe *sama-* renvoie donc déjà à des mouvements et corporéités ceux de danser, bondir, s'agiter, gesticuler, remuer la partir du haut du corps, et cela avec force, sauvagerie. Ces corporéités démontrent la transe du chamane et relèvent par le même temps des corporéités transiques, puisque justement la transe se voit par ces gestes. Elle s'y rattache et se définit donc corporellement par ceux-ci. Étymologiquement, le chamane est un individu qui possède une corporéité particulière, cela durant un temps défini correspondant au moment de la transe. Comme nous le constatons avec Baud, ces « agitations » permettent au chamane de changer de corps de *devenir-animal*. Il ne s'agit nullement d'une imitation, d'un mimétisme, mais bien d'un *devenir* au sens de Deleuze et Guattari⁵³⁴, c'est-à-dire d'une création, d'une production en eux-mêmes d'un animal moléculaire leur permettant de « devenir membre du collectif animal ». Si d'aucuns envisagent et caractérisent la transe chamanique comme une théâtralisation, nous pouvons aussi la considérer comme un devenir- autre qui entame une véritable transformation moléculaire.

Cependant, le terme « chamane » tel que nous l'employons aujourd'hui ne correspond pas forcément aux termes employés par les cultures chamaniques pour désigner leur chamane. Autrement dit, le chamane ne se nomme pas nécessairement chamane et les noms comme les étymologies pour désigner ces personnes sont multiples. Ainsi, « dans la littérature, le terme « chamane » a d'abord été réservé à une région, la Sibérie⁵³⁵ ». Certains anthropologues iront même jusqu'à réfuter l'extension de ce terme en dehors de cette zone culturelle, le travail des ethnologues va changer la donne⁵³⁶. Nous comprenons donc que le terme « chamane » demeure générique et poreux, enjoignant ainsi à parler plutôt des chamanes et chamanismes⁵³⁷. Il est aussi de plus en plus régulièrement question de néo-chamanisme pour désigner des chamanismes « bricolé », « emprunté », « perdu », « retrouvé », plus exactement « l'expression désigne aussi bien un courant des nouvelles spiritualités que le renouveau de pratiques après qu'elles eurent été décriées et interdites (et leurs adeptes persécutés) » autant par les pouvoirs soviétiques, que par l'Église

⁵³³ BAUD Sébastien, *Chamanes, op. cit.*, p. 35.

⁵³⁴ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... », *op. cit.*

⁵³⁵ BAUD Sébastien, *Chamanes, op. cit.*, p. 69

⁵³⁶ BAUD Sébastien, *Chamanes, op. cit.*, p. 70.

⁵³⁷ BAUD Sébastien, *Chamanes, op. cit.*, p. 8.

chrétienne et la scolarisation dans les pensionnats pour Autochtones en Amérique⁵³⁸. Dès lors, le néo-chamanisme désigne tout autant de nouvelles pratiques spirituelles, généralement hétéroclites et mises en place par des Occidentaux, que les retrouvailles avec une pratique chamanique perdue, tout en sachant qu'on ne pourra pas tout retrouver dans cette pratique. Dès lors, par cette multiplicité de chamanes, comment reconnaître un chamane ou se reconnaître en tant que chamanes ?

Dans les sociétés chamaniques, chacun possède des connaissances chamaniques et peut chamaniser, la société reconnaît le chamane comme ayant un talent plus grand⁵³⁹ et plus précisément « un talent [...] à être autre chose⁵⁴⁰ ». Plusieurs signes permettent de comprendre son statut de chamane. Ces signes ne déclenchent pas la vocation, mais deviennent les indices de celle-ci. Les voici désignés par Baud :

[...] un trait de caractère, une aptitude à la rêverie, à la solitude ou au chant ; une intolérance à une nourriture, animale surtout ; faire état de rêve, ce langage des esprits, ou de visions (induites par le jeûne, la veille prolongée, une plante psychotrope) clairs et prédictifs, au contenu et à la portée collective ; être habile conteur et aussi faire partager avec talents à l'auditoire les émotions éprouvées lors d'une expédition de chasse par exemple⁵⁴¹.

Ces différents traits ont pour une partie d'entre eux un air de déjà-vu. L'attitude à la rêverie, faire des rêves signifiants, les visions se rapportent à l'importance de l'imaginaire comme moyen de voyage comme vu précédemment avec Stépanoff. La solitude, l'intolérance à la nourriture ramènent à Hell et la marginalité, l'altérité comme propre des maîtres du désordre. Quant à la pratique du chant que nous n'avons pas constaté précédemment, nous pouvons la rattacher à cette facilité de conter évoquant la part de théâtralisation dont fait parfois preuve le chamane. Nous pouvons donc catégoriser les signes en trois catégories : un imaginaire plus développé, une force de théâtralisation, une altérité-marginalité par rapport aux autres humains. Il s'en rajoute deux autres intimement liés : la maladie et la mort. Comme l'écrit Sébastien Baud, s'« il est gravement malade, voire mort... ou ce qui revient au même, il est en voie de devenir chamane⁵⁴² ». En effet, devenir chamane ne se fait pas sans douleur, sans « un profond accablement, d'une meurtrissure du corps ou d'une confrontation à des états émotionnels intenses⁵⁴³ ». Si pour Baud, cette situation

⁵³⁸ BAUD Sébastien, *Chamanes*, *op. cit.*, p. 9.

⁵³⁹ BAUD Sébastien, *Chamanes*, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁴⁰ *Ibidem.*

⁵⁴¹ BAUD Sébastien, *Chamanes*, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁴² *Ibidem.*

⁵⁴³ *Ibidem.*

peut attendre les esprits, elle peut aussi provenir de ces mêmes esprits qui tourmentent la personne jusqu'à ce qu'elle accepte de devenir chamane. Cependant, une fois ces signes élucidés, comme une volonté des esprits à un devenir chamane, il faut s'initier. L'initiation, le devenir-chamane lui-même, ne se fait pas sans douleur.

[...] c'est prendre le risque de *l'errance*, de celle qui a pour finalité, non pas une accumulation d'informations, mais une *ouverture de l'esprit* (Kenneth White). C'est consentir à un *dépassement radical et effrayant*, à un *ensauvagement* (au sens d'une présence, non plus à soi et au collectif humain, mais au sauvage et aux existants non humains) au *dénouement incertain*. C'est accéder à l'altérité dans un crescendo initiatique ou à partir d'une expérience brute, inattendue, qui modifie le devenir ordinaire et ouvre la personne sur l'invisible. Dans ce devenir, il y a l'idée d'un *anéantissement* suivi d'une *recomposition*, d'une *mort-renaissance*, davantage souligné encore quand l'expérience spirituelle et initiatique s'inscrit dans une logique de construction progressive du corps ; quand la personne est dévorée par les esprits, son corps démembré, puis forgé au feu pour en faire un corps autre, l'occasion pour les esprits d'ajouter (ou de vérifier s'il y a bien) un élément supplémentaire, un os bien souvent⁵⁴⁴ [nous soulignons].

Tous ces traits constitutifs (soulignés dans le texte) d'un devenir-chamane, c'est-à-dire d'une transformation moléculaire, interne, pour suivre Deleuze et Guattari, démontrent tout autant la difficulté, la douleur et le danger, véritablement mortel, à effectuer cette transformation. Comme si, finalement, la transformation moléculaire de chaque future chamane pouvait le tuer par la rupture qu'elle entraîne avec l'humain ordinaire qu'il était ou pensait être. Cette transformation demeure nécessaire, sans le devenir-chamane, l'homme ne peut accéder à l'invisible et passer de devenir en devenir (devenir-rêne, devenir-ours...) durant les trances qu'il induit. Cependant, si nous constatons les signes et la transformation en chamane, nous ne savons pas encore exactement quels sont les traits définitoires et caractéristiques du chamane ou plutôt des chamanes selon le discours de Baud.

Il constate déjà la position ambiguë du chamane « mêlant apparences humaine et animale, condition de vivant ou de mort⁵⁴⁵ ». L'ambiguïté du chamane n'est-elle pas due au fait que, notamment durant sa transe, il est un être en perpétuels transformations et devenirs ? L'un des traits caractéristiques du chamane serait donc cette ambiguïté identitaire qui l'entoure, mais pas uniquement. Le chamane est aussi « un médecin de l'esprit », et « un médecin de la relation » avec

⁵⁴⁴ BAUD Sébastien, *Chamanes, op. cit.*, p. 132.

⁵⁴⁵ BAUD Sébastien, *Chamanes, op. cit.*, p. 18.

notre environnement naturel⁵⁴⁶. Le chamane a pour rôle de guérir. Cela ne va pas sans l'acte de maintenir des équilibres constamment menacés : l'équilibre des relations que les humains (individuellement ou collectivement) entretiennent avec les non-humains, le visible et l'invisible ; l'équilibre que les humains maintiennent entre eux au sein des communautés et entre les communautés ; l'équilibre même de l'individu. Car, dans le chamanisme, les malheurs n'arrivent jamais sans raison, ils proviennent de force qui équilibrent et qui déséquilibrent leur environnement⁵⁴⁷. Dans ce dernier cas, le chamane doit réparer cet environnement afin de rééquilibrer. Sans cela, le déséquilibre va grandir et provoquer de plus en plus de malheur. Le chamane se place directement dans l'action, celle de voyager dans le monde des esprits afin justement de rééquilibrer ce qui a été déséquilibré. Ce voyage se fait par le biais de trances, il peut être initié par des psychotropes, des jeûnes prolongés, chaque culture ayant sa propre manière de procéder. Cependant, cette capacité propre du chamane à voyager, à entrer dans les mondes, ne doit pas se percevoir « comme une simple médiation entre deux ordres de réalité différents⁵⁴⁸ ». Ainsi, Baud préfère :

appréhender le chamanisme comme instance transformatrice, plutôt que médiatrice. Autrement dit, abandonner une vision trop substantialiste du chamanisme comme institution sociale aux contours clairement repérables, pour le considérer comme un lieu ou un espace ouvert et composite où se jouent en grande partie les relations d'échange, de prédation, de pouvoir, entre humains et entre humains et non-humains⁵⁴⁹.

Autrement dit, le chamane ne serait pas simplement un médiateur entre deux mondes, mais une personne qui transforme son monde grâce à ses voyages. Ces transformations prennent différentes formes interdisant de le cantonner à un type de compétence.

Ces transformations produites par la transe ont été de multiples fois associées aux traits du démoniaque, de la charlatanerie et de la folie⁵⁵⁰. L'idée que les chamanes sont des ministres des diables vaut pour tous les continents où se trouvent les chamanes. Aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, les Européens caractérisent le chamanisme par le démoniaque, sans oublier une certaine fourberie de la part des chamanes qui, en tant que ministres du Diable, rusent, frelatent pour induire en erreur leur public. Certains laisseront de côté le trait du démoniaque, pour ne voir que celui du

⁵⁴⁶ BAUD Sébastien, *Chamanes, op. cit.*, p. 113.

⁵⁴⁷ BAUD Sébastien, *Chamanes, op. cit.*, p. 119.

⁵⁴⁸ BAUD Sébastien, *Chamanes, op. cit.*, p. 93.

⁵⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁵⁰ BAUD Sébastien, *Chamanes, op. cit.*, p. 10.

charlatanisme, les chamanes deviennent des imposteurs, des prestidigitateurs⁵⁵¹. Petit à petit, le discours sur le chamane va changer, cela dès le XVII^e siècle et jusqu'au milieu du XX^e siècle. Ainsi, « oublié le diable, le chamane est alors possédé par ses propres démons⁵⁵² ». Névrose hystérique, schizophrénie ou encore épilepsie l'atteignent. Ces déductions médicales découlent de certains symptômes : tremblements, évanouissements, hallucinations visuelles et auditives⁵⁵³. Ce discours du chamane comme malade mental subsiste encore en 1970 avec Georges Devereux qui « considère le chamane comme un être gravement névrosé ou même comme un psychotique en état de rémission temporaire⁵⁵⁴ ». Si la maladie est la cause d'une élection des esprits qui veulent que la personne devienne chamane, celle-ci reste temporaire. À partir du moment où le futur chamane accepte sa condition, la maladie va petit à petit disparaître. Il faut donc effectuer une différence entre la véritable maladie initiatique des chamanes qui « est une manière de dire la vocation⁵⁵⁵ », le refus initial de cette fonction et de ses obligations et la force par laquelle la personne se voit finalement contrainte d'accepter, et la transe rituelle que vivent les chamanes, perçue comme maladie alors qu'elle n'en est pas une. Or, si des corporéités de trances portent en elles des traits reliés à la folie, la transe n'est pour autant ni folie ni maladie. Ces corporéités de trances permettent aux chamanes d'accéder à différents devenir (renne, jaguar...), mais ces devenir n'apparaissent que durant le temps de la transe. Ils disparaissent par la suite, sans cela la personne « est folle ou morte⁵⁵⁶ ». Une affiliation avec la maladie et la folie demeure possible : le futur chamane tombe malade avant son initiation, ces corporéités sont reliées durant la transe par certains à l'épilepsie, l'hystérie... et le non-retour de la transe signifierait que le chamane est bloqué entraînant folie et mort. En revanche, cela ne veut nullement dire que les chamanes sont fous, atteints d'une maladie mentale.

Bien au-delà du démoniaque et de la folie, le chamanisme et ses trances se rattachent plutôt à des corporéités qui renvoient à des *transformations*. Avec Sébastien Baud, l'initiation au chamanisme est un devenir-chamane qui comporte déjà des traits transiques par ses aspects d'ensauvagement, de maladie et de mort que nous retrouvons aussi dans les signes d'une élection en plus de ceux de la rêverie (imaginaire) et de forme de théâtralisation. Une fois chamane, la personne devient un être dont les possibilités de devenir durant la transe se multiplient. Plus que de rattacher le chamane uniquement au voyage, à la guérison, à la médiation, nous pouvons voir en

⁵⁵¹ BAUD Sébastien, *Chamanes, op. cit.*, p. 101.

⁵⁵² BAUD Sébastien, *Chamanes, op. cit.*, p. 106.

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ DEVEREUX cité par BAUD Sébastien, *ibidem*.

⁵⁵⁵ BAUD Sébastien, *Chamanes, op. cit.*, p. 107.

⁵⁵⁶ BAUD Sébastien, *Chamanes, op. cit.*, p. 109.

lui un être qui par la transe peut devenir un véritable être à transformation nous invitant (et nous le répétons) à « appréhender le chamanisme comme instance de transformation⁵⁵⁷ ».

III. Repenser la transe au cœur de l'Occident

La majorité des études concernant la transe dans ce deuxième chapitre se concentrent sur des régions non occidentales, donnant l'idée ou du moins l'impression qu'il n'y aurait pas de trances étudiées en Occident et que ce phénomène se situerait donc en dehors de l'Occident. Notre premier chapitre sur des phénomènes de trances en France et en Europe allait à rebours de cette idée. Ce troisième chapitre proposera donc de replacer la transe au cœur de l'Occident avec l'aide d'Adam Crabtree et Catherine Clément.

1. Adam Crabtree et les trances du quotidien

Adam Crabtree est psychologue reconnu comme expert dans les domaines de l'hypnose et des phénomènes de personnalités multiples. Dans son ouvrage, *Nos États de transe au quotidien*, il affirme l'importance présence de cet état dans nos quotidiens. Sa recherche met de côté des trances comme le chamanisme et la possession pour se concentrer sur des trances plus quotidiennes, peut-être moins impressionnantes. Par son étude, Crabtree affirme et démontre que tout un chacun passe d'une transe à l'autre tout au long de notre journée : « si on les met bout à bout, les trances de la vie quotidienne forment le tissu de notre existence⁵⁵⁸ » ; « la vie est un tissu de trances, de la plus légère à la plus profonde. Elles se superposent souvent, ou sont imbriquées l'une dans l'autre⁵⁵⁹ ». Ce discours témoigne bien du fait que les États Non Ordinaire de Conscience tout comme les États Ordinaire de Conscience ne peuvent se trouver séparés dans des cases étanches, là où la communication entre les deux serait impossible. Au contraire, nous passerions d'un état de conscience (ordinaire ou non) à un autre tout au long de la journée. Parallèlement, la transe devient un état banal et ordinaire et non plus quelque chose qui se placerait du côté de l'extraordinaire, du chamanisme, des possédés, des crises hystériques, etc. Alors que notre société a tendance à rejeter la transe en la plaçant dans ce que nous avons grossièrement dénommé *l'ailleurs* dans notre introduction, Crabtree en fait quelque chose de quotidien et de prédominant.

⁵⁵⁷ BAUD Sébastien, *Chamanes*, op. cit., p. 93.

⁵⁵⁸ CRABTREE Adam, *Nos États de trances au quotidien – Prendre conscience de nos trances individuelles et collectives*, Barret-sur-Méouge (France), Le Souffle d'or, 2002, p. 28.

⁵⁵⁹ CRABTREE Adam, op. cit., p. 55.

Dans le premier chapitre, nous constatons bien souvent le rejet de l'état de transe et dans le deuxième, la littérature scientifique le plaçait bien souvent dans « l'ailleurs ». Comment se place alors Adam Crabtree pour la resituer au cœur de notre quotidien occidental ? Pour lui, sa prétendue absence relève de notre culture. Ce qu'il nomme « transe culturelle » correspond au fait de ne voir que par le prisme de sa propre culture, d'être absorbée par celle-ci au point de négliger et abstraire ce qui n'en fait pas partie :

La transe culturelle est la transe de l'esprit de groupe de tout un peuple. Cette forme de transe est si pénétrante qu'elle est virtuellement invisible aux membres de cette culture. Elle est si profonde qu'elle peut à juste titre porter le nom de sommeil⁵⁶⁰.

En suivant le cheminement de Crabtree, une transe culturelle rendrait l'Occidental aveugle à ses propres fonctionnements et à sa propre transe. Plongé dans une transe culturelle occidentale, il ignore la transe, car officiellement elle n'existe pas *in*. Ironiquement, cette exclusion se transforme en un état de transe pour Crabtree. À l'inverse, la transe culturelle de l'Occident amène à croire que la raison, le scientifique sont les « normes » qui s'opposent à la transe.

Dans notre culture, tout ce qui a été démontré scientifiquement est considéré comme vrai et le fait d'y adhérer est respectable. Tout ce qui n'est pas démontré scientifiquement est suspect. Tout ce qui est rejeté par un scientifique est considéré comme absurde, naïf, superstitieux ou dangereux⁵⁶¹.

La culture occidentale s'inscrit dans une logique scientifique, qui veut que nous soyons dans des EOC, donc des états de conscience « normaux », « raisonnables » qui s'accorderaient avec la science. Ainsi, par rapport aux traits définitoires de la transe relevés dans les discours occidentaux, affirmer que nous passons de transe en transe apparaît comme impossible et inenvisageable puisqu'au vu de notre histoire occidentale, la transe n'est pas valorisée puisque placée du côté du déraisonnable. Cette citation de Crabtree réitère l'idée que l'« absurde », le « naïf », le « superstitieux » ou le « dangereux » sont rejetés par les Occidentaux, or ces caractéristiques se trouvent aussi dans les discours pour décrire l'état et le phénomène de transe⁵⁶². En suivant le cheminement de Crabtree, la transe culturelle occidentale serait obnubilée par la science, légitimerait tout par la science, qui rejette la transe, puisque ses traits sont ascientifiques. Ainsi, la

⁵⁶⁰ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 205.

⁵⁶¹ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 229.

⁵⁶² Cf. Chap.1 « Dimensions et traits transiques à travers de phénomènes en France et en Europe », Partie 1.

transe culturelle propre à l'Occident rejeterait la transe, d'où le fait que celle-ci ne se voit pas dans le quotidien au premier abord.

Pour définir cet état, Adam Crabtree se fonde sur une définition très simple du Webster's Dictionary qui l'aborde comme « un état de profonde abstraction ou absorption⁵⁶³ ». Il la modifie légèrement, ce qui donne « la transe est un état de profonde abstraction *et* absorption⁵⁶⁴ ». Ces deux notions apparaissant comme ordinairement opposées sont définies par lui de la façon suivante :

Être absorbé, plongé, focalisé, préoccupé : autant de façons de décrire notre attention quand elle se fixe que quelque chose. C'est un don que de pouvoir se concentrer attentivement, une aptitude naturelle qui a de nombreux avantages. Elle nous permet de comprendre une conférence, d'avoir des conversations poussées. [...] Elle permet à l'athlète de gagner un tournoi de tennis⁵⁶⁵.

Les caractéristiques de l'absorption seraient donc une focalisation/concentration sur un objet X. Ce qui ne se produit pas sans une abstraction définie de la sorte :

Abstraction, oubli, inconscience, tels sont les termes qui décrivent l'autre face de la transe. Ils disent l'attention qui se retire, la connexion mentale avec certaines choses qui se perd. La capacité de ne pas être conscient est également un don. Si nous étions conscients de tout à la fois dans notre vécu ou dans notre environnement, la vie deviendrait insupportable. [...] Il faut pouvoir refouler, censurer, limiter sa conscience, pouvoir ne pas penser à certaines choses : c'est important et nous le faisons en permanence⁵⁶⁶.

Les caractéristiques de l'abstraction seraient d'ignorer un environnement X, se décentrer/déconcentrer de cet environnement, ne pas le conscientiser. Or, pour arriver à cela, il faut se concentrer sur un objet précis. C'est pourquoi ces deux états habituellement opposés (l'un allant vers la concentration, l'autre vers la déconcentration) travaillent finalement ensemble, car « plus je m'absorbe dans quelque chose, plus je m'abstrais du reste. À mesure que s'intensifie mon absorption/abstraction [...] ma transe s'approfondit⁵⁶⁷ ». Au lieu de les opposer, Crabtree fait de ces deux traits principaux et définitoires de la transe, deux éléments inséparables. Ils composent la

⁵⁶³ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁶⁴ *Ibidem.*

⁵⁶⁵ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁶⁶ *Ibidem.*

⁵⁶⁷ *Ibidem.*

transe puis une fois celle-ci présente, le transeur vit une combinaison de phénomènes : l'analgésie⁵⁶⁸ soit une diminution de la douleur physique, mais parfois aussi psychique ; l'amnésie⁵⁶⁹, la personne ne se souvient plus de rien après sa transe ; la perte de la notion temporelle « le sens du temps peut être déformé : une minute peut paraître une heure. Ou bien le temps semble s'accélérer, si bien qu'une heure paraît une minute⁵⁷⁰ » ; des hallucinations positive quand « l'un voit des choses qui ne sont pas là » et négative lorsque « l'autre ne voit pas les choses qui sont là : c'est l'hallucination négative »⁵⁷¹.

La définition globale de la transe de Crabtree est donc très simple : la transe est un état profond d'absorption et d'abstraction amenant une perte de la notion temporelle, une anesthésie (partielle ou totale), une analgie et parfois des hallucinations positives ou négatives. Plus l'absorption-abstraction sera profonde, plus ces éléments s'intensifient. Quotidiennement, cet état va se retrouver sous quatre formes : la transe relationnelle, la transe fonctionnelle, la transe d'intériorisation et la transe de conscience collective.

- La transe relationnelle

Dans la transe relationnelle, on est absorbé par une autre personne et on oublie tout le reste. La transe agit dans tous les cas de figure, de l'inquiétude pour un ami au souci insupportable à propos d'un être cher, de l'agacement envers un collègue de travail au dégoût pour un violeur sadique, du flirt à l'amour, de l'intérêt à l'obsession⁵⁷².

Elle a donc pour caractéristique une attention sur une personne au détriment du reste de l'environnement. Transe des plus ordinaires, elle est « normale » et peut s'approfondir selon le type de relation. L'état amoureux illustre bien ce type de transe. Elle est aussi un moyen de mieux comprendre l'autre, de l'analyser. La relation étant tellement forte, que certes, on ne fait plus attention à l'environnement, mais l'on tente de le découvrir sous toutes ses coutures. Ce qui serait impossible à effectuer si l'on prenait en compte l'environnement.

En revanche, la transe relationnelle peut parfois sortir du quotidien pour basculer du côté du pathologique. Par exemple, lorsqu'il y a obsession pour une personne et qu'on ne voit qu'elle. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'une transe du quotidien relationnelle, mais un état obsessionnel parfois pathologique.

⁵⁶⁸ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁶⁹ *Ibidem.*

⁵⁷⁰ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁷¹ *Ibidem.*

⁵⁷² CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 37.

Celui qu'une autre personne obsède souffre de ce genre de déséquilibre. La conscience de l'obsédé rétrécit au point qu'il n'est plus capable de considérer l'objet de son obsession dans le contexte d'une réalité plus vaste. Il perd totalement le sens commun et peut avoir des comportements étranges. Il investit l'objet de son obsession de qualités extrêmes (extrêmement bonnes ou extrêmement mauvaises), et rien ne saurait le persuader de changer d'avis. Lorsqu'une relation échoue, par exemple, un homme qui refuse de se séparer de sa femme ou de sa partenaire peut en devenir complètement obsédé, l'appeler et saisir toutes les opportunités de se retrouver en face d'elle⁵⁷³.

Par cette description du comportement d'une personne obsédée, nous réalisons que le passage d'une transe à une autre, soit de la concentration sur un objet X à objet Y et une déconcentration parallèle sur ce qui entoure ces objets, n'est plus possible. La personne se concentre uniquement sur un individu, il est tout le temps en transe relationnelle avec lui et n'arrive pas à amener sa concentration sur autre chose afin de s'abstraire – pour un temps – de cet individu.

Une transe quotidienne (relationnelle) peut donc basculer du côté du pathologique (aller vers l'obsession). L'intensité avec laquelle se vit la transe, mais surtout la capacité pour la personne à vivre cette intensité enclenche un basculement de l'une à l'autre. À noter que l'état amoureux entraîne cette transe relationnelle avec un aspect légèrement pathologique. Il est dû à un *shoot* hormonal qui rend la personne complètement obsédée par cette relation avec un individu, tout éloignement avec cet individu apparaît comme un sevrage avec toutes ses difficultés. Il faut donc observer la frontière entre pathologique et ordinaire comme perméable.

- La transe fonctionnelle

Dans la transe fonctionnelle, on plonge complètement dans une activité, un projet, un travail ou une entreprise, en oubliant tous ses autres intérêts. En général, plus vous vous absorbez dans ce que vous faites, meilleur vous êtes. Ceux dont les projets aboutissent sont souvent ceux qui savent entrer profondément en transe fonctionnelle. Taper une lettre, enfiler une aiguille, regarder un jeu, prendre la parole en groupe, danser et écrire un livre sont autant d'exemples de transe fonctionnelle⁵⁷⁴.

⁵⁷³ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 53-54.

⁵⁷⁴ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 37.

La transe fonctionnelle aide donc au travail, elle permet de se concentrer sur une tâche qui mène à l'abstraction d'un environnement perturbateur qui pourrait déconcentrer. L'auteur prend l'exemple de Dan⁵⁷⁵, un peintre. Quand celui-ci peint, il oublie la notion de temps, seules les différences de lumière qui modifient son rapport à son travail lui donnent une indication du déroulement de la journée. Il est aussi comme anesthésié, sa migraine disparaît tout comme ses douleurs articulaires. De plus, il trouve des solutions dans son travail auquel il ne pense pas sans cette transe fonctionnelle, mais il est incapable de se souvenir du chemin menant à tel ou tel choix lorsqu'il sort de cet état. En revanche, dès qu'il s'y replonge, il comprend à nouveau. Grâce à la transe fonctionnelle, on accède à des informations, mais celles-ci disparaissent en tout ou en partie une fois l'état dissipé. La transe fonctionnelle a donc pour rôle d'aider à accomplir une tâche, en s'absorbant dans celle-ci et donc en s'abstrayant d'un environnement perturbateur.

Adam Crabtree écrit aussi sur la concentration des danseuses, acteurs avant de monter en scène ou encore lors de compétitions y compris sportives⁵⁷⁶. Cette profonde concentration amène parfois à une *dissociation*, puisque :

Certains d'entre eux disent que, quand ils se concentrent pour entrer en scène c'est comme s'ils se créaient une personnalité spéciale pour leur performance, complètement différente de ce qu'ils sont d'habitude. Là, ils ne savent plus rien de ce qui fait leur vie au-dehors, comme s'ils n'avaient plus d'existence que dans cet espace-temps où ils vont jouer⁵⁷⁷.

Le fait d'adopter une autre personnalité, d'effectuer des mouvements appartenant quasiment à un autre et de se couper complètement de l'existence en dehors de la scène, correspond bien à une dissociation. Un trait caractéristique de l'état de transe, mais Crabtree ne nomme pas pour autant comme tel le phénomène mentionné dans la citation.

- La transe d'intériorisation :

Dans la transe d'intériorisation, notre attention est soustraite aux sollicitations du monde extérieur et se focalise sur les images de notre réflexion intérieure (le monde intérieur). L'hypnose et la méditation en sont des exemples, mais ils ne sont pas les plus courants. Le rêve est une transe d'intériorisation quotidienne, même si nous ne nous rappelons pas avoir rêvé. Quand nous rêvons, le monde extérieur est totalement occulté et les images issues de

⁵⁷⁵ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 32-33.

⁵⁷⁶ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁷⁷ *Ibidem.*

notre monde intérieur nous dominant complètement. C'est, pour cette raison, la transe d'intériorisation la plus profonde que nous puissions vivre. Conduire en pensant à autre chose, ou rêver tout éveillé en sont d'autres exemples très courants⁵⁷⁸.

Avec Crabtree, la rêverie et le rêve deviennent des trances du quotidien, peut-être l'une des plus utilisées. Alors que pour certains, dont Stépanoff, il est impossible de considérer la rêverie comme une transe ou un ENOC, puisque cela affirmerait que nous passons près de la moitié de notre temps éveillé en transe, le point de vue de Crabtree s'y oppose en affirmant que nous y sommes quasiment tout le temps. Également, affirmer que la transe prendrait une partie de notre temps éveillé comme de veille correspond à ce que l'Occident a rejeté pendant plusieurs siècles : l'imaginaire, la rêverie. Être dans la lune, parler tout.e seule, s'inventer des histoires... tous ces phénomènes deviennent des états de transe pour Crabtree et non pas des EMC/ENOC au potentiel transique comme avec Lapassade⁵⁷⁹. Sans s'attarder plus en profondeur sur cette transe d'intériorisation, puisqu'il apparaît simple de comprendre que les rêveries éveillées ou endormies sont des trances pour Crabtree, et que nous avons déjà étudié les techniques de l'imagination de Stépanoff qui s'y apparentent. Nous retrouverons ce type de transe plus tard dans les actes blancs des ballets.

- La transe collective :

C'est celle que nous reconnaissons le moins, mais qui pourtant est la plus importante dans notre vie. Dans la transe de conscience collective, on porte en soi les valeurs et les comportements qui caractérisent le groupe entier. Happés par la conscience de groupe, nous pouvons penser et agir de façons totalement étrangères à nos comportements d'individu distinct. La transe de conscience collective intervient dans des regroupements tels la famille, l'église, les clubs ; lors d'événements sportifs, des concerts de rock, d'une réunion de locataires, des conventions politiques ; ou bien encore au sein d'une équipe de travail, lors d'une réunion entre amis. La transe de conscience collective est un pont vers la transe culturelle, que l'on peut considérer comme une transe collective⁵⁸⁰.

Pour le psychothérapeute, cette transe amène parfois un individu à dire des choses comme à effectuer des gestes en désaccord avec sa pensée/conscience. Pour s'intégrer à un groupe, la personne déforme son comportement et s'adapte aux normes de ce « collectif ». L'effet de groupe

⁵⁷⁸ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁷⁹ LAPASSADE Georges, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁸⁰ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 38.

engendre des conduites qui ne se manifestent pas une fois l'individu seul. Cette transe collective peut avoir des effets ravageurs, les lynchages en font partie. Un exemple de l'auteur⁵⁸¹ marque particulièrement : un soldat s'éloigne volontairement de son supérieur qui se fait lyncher, il ne veut pas participer à cette exécution, on lui dit d'y retourner pendant qu'on ira chercher de l'aide, il s'exécute, mais au lieu d'aider son supérieur, il est entraîné par le groupe et prend part au lynchage. Cependant, il existe des exemples moins violents, comme la foule qui s'emballe lors d'événements sportifs. C'est aussi le public qui applaudit lors d'un concert ou autre spectacle. À la vue du *Lac des cygnes* de Noureev avec Margot Fonteyn le 15 octobre 1964, un triomphe, le public rappelle le couple quatre-vingt-neuf fois. Cet événement s'inscrit dans le livre des records. N'est-ce pas là un exemple de transe collective ? Pour effectuer quatre-vingt-neuf rappels, il faut véritablement être *enthousiasmé*. Récemment, la non-nomination⁵⁸² de François Alu en tant que danseur étoile a mis une partie du public dans une transe collective (si l'on suit le cheminement de pensée du psychothérapeute) : « Alu Étoile ! Dupont démission : » hurlait-il. Présente ce soir-là ; nous n'avions jamais vu le public dans cet état et crier de la sorte, plusieurs articles corroborent notre témoignage⁵⁸³. Les trances collectives peuvent donc avoir lieu à la pause-café, dans un stade de foot comme à l'Opéra et bien d'autres lieux encore.

La transe collective permet donc l'intégration à un groupe. Cette transe entraîne des actions et des propos qui ne correspondent pas à la personne qui les émet lorsqu'elle se retrouve seule. Cette transe est aussi nécessaire que dangereuse. En tant qu'êtres humains et sociaux, nous avons besoin d'appartenir à un groupe, il y a une histoire de survie derrière cela : tout seul, *je* ne peux pas vivre⁵⁸⁴, mais trop absorbé.e par le collectif, il y a un risque de se perdre en tant qu'individu, de ne plus être soi-même.

Pour conclure, bien que peu connu en France, l'apport d'Adam Crabtree sur les trances est fondamental dans notre recherche. À notre connaissance, il est le premier à replacer la transe au sein de *l'ici* et en faire un objet du quotidien. Il dédramatise et « dé-pathologise » cet état. La transe devient un état de conscience quasiment ordinaire du moins quotidien. Il la dépathologise,

⁵⁸¹ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁸² BERTRAND Amélie, « La Bayadère par le Ballet de l'Opéra de Paris – Récit d'une soirée de non-nomination » *Danse avec ta plume*, 22 avril 2022.

https://www.dansesaveclapume.com/en-coulisse/1112397-recit-dune-soiree-de-non-nomination/?fbclid=IwAR2ZnlhVxyjv2_hX3pgx29Ze_ED2Q8r4OGgfsx4YrhrrsUOpvnP-GLscuC54 [consulté le 27/04/2022]

⁵⁸³ BAVELIER Ariane, « Danse : François Alu brille, mais sans étoile », *Le Figaro*, 21 avril 2022.

<https://www.lefigaro.fr/culture/danse-francois-alu-brille-mais-sans-etoile-20220421> [consulté le 27/04/2022]

⁵⁸⁴ « Le désir d'appartenir à quelque chose, de faire partie de quelque chose, est une notion essentielle dans la définition de ce qu'est l'être humain. Instinctivement, nous formons des groupes, ou nous y joignons. De la naissance à la mort, notre vie est vécue en relation avec les groupes. », CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 163.

puisqu'elle ne devient pathologique que lorsque la personne y est comme bloquée, qu'elle n'en change pas. Pour reprendre Crabtree :

Il est normal que la réalité qui fait sens pour nous change lorsque change notre transe. Dans la mesure où la transe fait partie intégrante de notre vie, nous pouvons nous attendre à ce que notre réalité varie pas mal tout au long d'une journée. Nous en sommes venus, pour la plupart à l'accepter sans en être troublés lorsque ça se produit., même quand nous n'apprécions pas vraiment ces changements d'état. À mon avis, cette souplesse vis-à-vis de notre réalité est un signe de bonne santé mentale⁵⁸⁵.

Ainsi, l'absence de changement de transe apporterait le pathologique à l'inverse d'un tissage de diverses trances. Crabtree renverse le discours d'une transe comme pathologique et fait de son tissage une des conditions *sine qua non* pour une bonne santé mentale.

2. Catherine Clément et l'appel de la transe

Dans *L'Appel de la transe*, Catherine Clément s'arrête sur plusieurs éclats de transe qui ont lieu partout dans le monde, Occident compris. Elle qualifie ces trances d'éclipses ou de vacances, que ça soit pour les tarentulées, les possédées de Loudun ou celles, nous allons le voir, de Dakar. Pour elle, la transe est avant tout une échappée à la vie quotidienne, ordinaire et asservissante. En passant par ce phénomène de transe à Dakar, Catherine Clément pense les trances en Occident en même temps. Ici, nous suivons ce cheminement.

À Dakar, « au tournant du vingt et unième siècle », des femmes se donnent rendez-vous pour « danser »⁵⁸⁶. Ce sont des pauvresses, « mais quand elles sont en transe, ces femmes sont des reines deux heures tous les soirs à la tombée du jour⁵⁸⁷ ». La transe va les transformer, leur donner un autre statut, un statut plus reposant que celui qu'elle endosse en dehors de ces deux heures. La transe sert d'éclipse à une vie misérable pour *devenir* princesse, reine durant quelques heures. En cela que la transe est vacances, mais, comme toutes vacances, un retour à la normale s'opère, sans pour autant ne laisser aucune trace. Après leur transe, les femmes se sentent reposées, apaisées, « on aurait dit qu'elles venaient de faire l'amour. On aurait cru qu'elles revenaient de vacances⁵⁸⁸ ». La transe n'est pas seulement un devenir-autre temporaire duquel on revient pour retrouver son devenir initial inchangé. Non, la transe apporte des modifications, elle transforme : le devenir initial

⁵⁸⁵ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁸⁶ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁸⁷ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁸⁸ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 12-13.

auquel on retourne a évolué. Les fatigues et lassitudes de la vie se dissipent – du moins pour un temps – une fois la transe terminée. Parfois, le regard même de l’entourage change. Comme le raconte Clément, une cuisinière de Dakar, maltraitée par sa patronne qui est aussi maîtresse des trances, tombe en transe sans y être invitée, mais les génies s’en moquent. On ne sait qui la possède, on finit par comprendre que c’est un lion⁵⁸⁹. Dès lors, sa patronne ne la considèrera plus de la même façon, comme l’écrit Clément : « On ne traite pas de la même façon une femme-lion et une banale servante⁵⁹⁰ ». La transe laisse des traces, mais ici elles n’ont rien des traits négatifs que lui inculpent les Occidentaux, rien à voir avec la folie et le démoniaque. Pour Clément, la transe a véritablement pour but de prendre des vacances ou mieux encore « une autorisation pour s’éclipser de la vie ». Si cette communauté non-occidentale valorise cette éclipse, il ne faut pas pour autant croire que nos sociétés sont dénuées de trances à vacances, à éclipse :

Nous sommes tous comme elles. Nous avons tous besoin de danse et de rupture, de silence et d’absence, d’une retraite qui peut prendre la forme d’une maladie, nous avons tous besoin d’une échappée soudaine, d’un bain frais, de jouissance sans lendemain, d’une vie sans engagement ni promesse, de désordre, de vacances sans commencement ni fin⁵⁹¹.

En sommes, nous avons tous besoin de transe, de vacances, d’éclipse et nous en vivons tous. Sont-elles pour autant sans risque ? Bien sûr que non, puisque « pour changer nos vies, on doit les fracasser ; où que ce soit au monde, à un certain moment, ou avant ou après, il faut tomber de son haut et pour tous, c’est la règle⁵⁹². » Cette chute peut faire des dégâts : et si on n’en revenait pas ? Et si on s’y *éclatait* ? Pour Catherine Clément, le risque est d’en mourir, de finir en éclats par cette chute qu’entraîne la transe ; nous pensons aussi au risque de la folie. Dans les deux cas, il s’agit d’un non-revenir. Voilà pourquoi « s’éclipser de la vie ne se fait pas tout seul », « il faut du soin autour, la présence d’un groupe attentif, et de la vigilance »⁵⁹³.

À force de la renier, le danger de trances qui éclatent les corps et les esprits guettent l’Occident. En effet, comment fait-on pour accompagner ceux qui s’éclipsent de la vie si l’on considère ces mêmes éclipses comme des tabous sur lesquelles on détourne le regard et dont on ne parle pas ? À force de considérer ce que Catherine Clément nomme « les disciplines de la frayeur » comme des barbaries⁵⁹⁴, il n’y a plus de possibilités d’entrer en transe de façon encadrée. Ceux qui

⁵⁸⁹ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 14-15.

⁵⁹⁰ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁹¹ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁹² CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁹³ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁹⁴ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 186.

veulent les vivre y entrent de façon sauvage et anarchique ce qui implique des dégâts, c'est là qu'il y a danger. Clément explique :

Désirer ces éclipses, c'est *juste* changer la vie.

Juste, c'est-à-dire effrayant, avec des règles d'airain pour dominer la peur. Sans contrôle, ce désir d'éclipse s'excède et il détruit.

Notre monde est hanté. S'automutiler en découpant sur sa peau des lanières de chair, s'assommer d'alcool très vite et massivement pour tomber d'un seul coup dans l'état qu'on appelle si bien « ivre mort », se rassembler avec musique et drogue pour ne faire qu'un seul corps avec quantité d'autres... Ce sont des initiations sauvages, des fabriques de frayeurs privées de leurs savoirs. Ce n'est pas juste.

Le *binge drinking*, grande cuite instantanée, est une éclipse de vie dangereuse. Sinon ce n'est pas de jeu et ce n'est pas l'éclipse. Il faut que le sujet disparaisse et que règne la transe. Mais cette mise en danger est sans filet de secours⁵⁹⁵.

L'éclipse, autrement dit la transe, opère un changement dans la vie, une transformation. Nous venons de le voir, changer de devenir laisse des traces, même si nous revenons au devenir initial, celui-ci se verra transformé. Or, en interdisant ces éclipses, le processus de transformation notamment chez les jeunes gens (Clément parle notamment de l'importance des initiations à l'adolescence, ce passage délicat entre l'enfance et l'âge adulte où se manifeste de nombreuses transformations) ne peut avoir lieu complètement. Il y manque de la « frayeur », une véritable initiation qui fait peur, qui inclut le risque, le danger, mais qui y échappe justement parce que l'on encadre trop cette initiation qui permet les éclipses. En rejetant toutes formes de frayeur, d'éclipse... c'est tout un cadre de protection qui serait enlevé, laissant les jeunes gens effectuer ces rites seuls. Clément prend l'exemple du *binge drinking*, de l'automutilation, mais nous pensons aussi à tous les « jeux » à la mode chez les enfants et adolescents qui consistent bien souvent à couper la respiration ou à respirer des substances entraînant diverses hallucinations⁵⁹⁶. Avec Clément, ces « jeux » deviendraient des moyens de s'éclipser, bien souvent seul ou avec un entourage non protecteur. Les trances qu'ils provoquent peuvent laisser de graves conséquences physiologiques comme psychiques, on peut en mourir. Les diverses éclipses pour « s'éclater » éclatent donc véritablement l'esprit, le corps et peuvent les laisser sans vie. Ainsi, ce n'est pas « juste » changer de vie comme le font ces femmes de Dakar revenant de leurs éclipses, reposées et apaisées. Ici, les éclipses détruisent, parce qu'elles prennent des formes non-encadrées, non initiées. À cause de cela,

⁵⁹⁵ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 178-179.

⁵⁹⁶ Sur ce sujet David Le Breton a écrit notamment écrit « La Recherche de la syncope chez les jeunes générations », *Anthropologies du corps en transe*, *op. cit.*

les transes seraient dangereuses en Occident, puisque, continue Clément, il n'y a aucun « entourage attentif et bienveillant⁵⁹⁷ », il n'y a personne qui initie alors même l'initiation devrait avoir lieu en pleine période de transformation, l'adolescence⁵⁹⁸.

Le suicide est aussi pour Catherine Clément une transe : le changement de vie par l'éclipse se fait en s'éclipsant de la vie. Bien qu'on puisse y penser depuis longtemps, on y est soudainement poussé, forcé « comme dans un rêve, ou plutôt une transe⁵⁹⁹ », soit un changement de devenir vers un devenir définitif, sans possibilité d'un retour en arrière, de retrouver son devenir initial « juste » transformée, allant vers l'apaisement.

L'éclipse, celle permettant le repos, l'apaisement, la guérison dans les *ailleurs*, devient *ici* synonyme de mort, de folie, de troubles physiologiques. L'éclipse *d'ici* n'enjoint pas un retour à la « normale », elle se prolonge, comme si elle en oubliait son aspect temporaire. Ce ne serait pas tant l'éclipse en elle-même qui serait mauvaise, les disciplines de la frayeur qui seraient barbares, mais plutôt le manque d'encadrement, de regard bienveillant. À force de vouloir protéger, puisque l'on voit dans les disciplines de la frayeur des *ailleurs* des formes de barbaries, on fait comme si on n'avait pas besoin d'éclipses, de frayeurs, de transes en les reléguant en dehors de nos frontières. Or, elles existent toujours *ici* et leur interdiction entraîne un manque d'encadrement et de règles les rendant dangereuses.

Pourtant, Clément affirme que tout humain a besoin d'éclipses. Nous devons bien en vivre sans qu'elles ne soient aussi dangereuses que celles que nous venons de voir, elles ne peuvent pas toutes entraîner folie et mort si elles sont comme une condition *sine qua non* à la vie humaine. Quelles sont donc les éclipses que nous vivons *ici* et qui sont « légalisées » ? Celles qui ne mènent ni au cimetière ni à l'internement ? Pour Clément, il y en a une : le coup de foudre. Il demeure, selon elle, la dernière transe autorisée en Occident, bien que « la psychiatrie y verrait tous les signes d'un accès maniaques⁶⁰⁰ ».

On appelle cette transe amoureuse « coup de foudre », une expression française qu'on ne trouve pas ailleurs ; en anglais, *love at first sight* ; en espagnol, *amor a primera vista* ; en allemand, *Liebe auf den ersten Blick*, n'évoque ni la foudre ni le coup, simplement le premier regard.

Nous avons en français dégagé l'essentiel, car en termes médicaux, le coup de foudre orageux qui tombe du ciel sur un humain le « sidère » en bloquant ses centres nerveux ; il le « tétanise », contractant les muscles respiratoires ; et il brûle la peau. On peut en mourir.

⁵⁹⁷ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁹⁸ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 170.

⁵⁹⁹ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 179.

⁶⁰⁰ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 19.

Les symptômes du coup de foudre amoureux ne détruisent pas l'organisme aussi rapidement. Mais ils sont bien présents. Sidération du regard, cerveau paralysé, souffle coupé. Absence du monde à deux. Une joie qui inonde, semblable à celle de la plénitude de la joie musicale, « celle de l'âme invitée pour une fois à se reconnaître dans le corps » nous dit Claude Lévi-Strauss. Plus rien n'est séparé et tout est réuni. Je suis toi, tu es moi, le « nous » n'existe plus, le moi, n'en parlons plus...

La foudre a frappé et l'on tombe amoureux comme les femmes tombent en transe au signal des tambours. Brusquement, sauvagement dès qu'on s'en aperçoit. Chute vertigineuse suivie d'étonnement – être étonné, c'est être assourdi par le tonnerre. Passé ce bref moment d'inertie, on se relève, on est léger, dansant. On est sorti de la vie. On va vivre l'éclipse.

On n'a plus d'appétit, à quoi sert de manger quand on mange du regard ? On est insomniaque pourquoi dormirait-on quand les nuits sont si belles ? On ne boit pas assez d'eau, on est déshydraté. On claque un argent fou, on ne répond plus de rien. L'esprit foudroyé se réveille enchanté des fulgurances qui ne s'arrêtent plus ; on fourmille de projets, d'idées, on rit beaucoup⁶⁰¹.

La transe par le coup de foudre arrive avec violence puisqu'elle foudroie. Elle provoque la sensation d'une chute vertigineuse, elle atteint le corps avec une sidération du regard, un souffle coupé. Mais, comme toute transe, elle se dompte, une fois acceptée, légèreté et plénitude enveloppent les transeurs amoureux. Ils sortent de la vie ordinaire, de la matérialité, les préoccupations habituelles, humaines s'envolent, il n'y a plus besoin de boire, de dormir. Ils oublient tout, ils vont dans un autre monde, le leur où il n'y a plus qu'eux, où le devenir de la transe tend à devenir l'autre, « à devenir-toi et toi, devenir-moi ». Plus ou moins brutalement, les symptômes du coup de foudre et de l'éclipse se dissipent. Il faut alors reconstruire son monde, parfois avec difficulté : retrouver l'ordinaire parfois ennuyant quand on a connu la plénitude n'est pas toujours évident⁶⁰². Puis, contrairement aux femmes de Dakar pouvant aller transer quasiment tous les soirs, cette transe n'a pas lieu tous les jours, certains ne la vivront jamais. Alors, le retour à la réalité sans promesse de pouvoir revivre cette intensité, n'est-elle pas trop difficile ? « On ne reconstruit pas si facilement un monde que l'on a ruiné⁶⁰³ » répond l'auteure. De plus, comment se fait-il que les Occidentaux approuvent cette transe ? Rappelons qu'elle porte en elle des aspects pathologiques et que du vrai coup de foudre, on en meurt souvent. Pourquoi une transe qui porte en elle (comme quasiment toutes les transes) les germes d'une pathologisation et de la mort est

⁶⁰¹ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 19-20.

⁶⁰² CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁰³ *Ibidem.*

autorisée en Occident ? Comment cela se fait-il ? À partir du XII^e siècle « le coup de foudre reçoit son autorisation », parce qu'il s'agit d'une « épidémie qui court dans la noblesse »⁶⁰⁴, autrement dit, il est autorisé, parce que noble. Les poètes, l'art, célèbrent ces couples adultères, prêts à renoncer à tout, à la vie même, parce qu'ils connaissent le coup de foudre, qu'ils refusent obstinément de sortir de leur éclipse pour rejoindre la vie et ses obligations⁶⁰⁵. Ce sont les histoires de Tristan et Yseult, de Lancelot et Guenièvre. Il demeure toujours de ces histoires, elles prennent d'autres formes, mais les fictions de coup de foudre demeurent légion en Occident, même si la réalité est toute autre : mariages forcés, malheureux et sans amour sont bien plus courant durant des siècles. Le regard d'un historien serait sans doute autre que celui de Clément. Si pour elle, la majorité des humains fantasme ce coup de foudre tout en pensant qu'il « faut être fêlé pour [le] subir⁶⁰⁶ », le pathologique revient toujours à la charge. Cependant, le regard change : il est entre peur et désir. Peur de cette folie, de ce qu'elle engendre et d'un retour bien difficile (dans les romans chevaleresques l'amant meurt, la femme reste seule, triste, à attendre la mort). Si on en mourait ? Si on en devenait fou ? La transe, même celle autorisée chez les Occidentaux, n'en demeure pas sans risque, tout le monde ne peut pas ou ne veut pas y entrer.

Quelles sont les autres transes en Occident ? Catherine Clément écrit sur les possédées de Loudun, les convulsionnaires de Saint-Médard, les hystériques de Charcot, les tarentulées des Pouilles... mais il ne s'agit pas de transes acceptées et autorisées par les Occidentaux. N'y aurait-il pas d'autres formes de transe en Occident, des formes légitimées ? Apparemment non, seul demeure le coup de foudre, seule transe autorisée en Europe. Les autres sont illégales, taboues, se pratiquent en dehors des lieux de civilisation, dans ses sortes d'hétérotopies⁶⁰⁷ pour reprendre le terme de Foucault (cimetières, hôpitaux psychiatriques, campagne isolée quasiment sauvage comme ses habitants).

Pour conclure, Clément nous apprend à percevoir la transe comme des vacances ou une éclipse dont tout un chacun perçoit le besoin. Or, en la replaçant en Occident et donc en voulant constater quelle place les chercheurs lui donnent *ivi*, nous constatons une quasi-absence. Avec Catherine Clément, les transes occidentales sur lesquelles elle écrit demeurent dans l'anormal et puis elles n'existent plus, il y a déjà quelques décennies qu'il n'y a plus de tarentulées. Ne demeure alors qu'une transe des plus dangereuses, car non encadrée, le fait de s'éclater et celle des plus rares, mais autorisée, le coup de foudre.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 21-22.

⁶⁰⁶ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁰⁷ FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique suivi des Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.

Alors, n'y aurait-il que cela comme transes légales en Occident ? Le coup de foudre et les quatre transes quotidiennes de Crabtree ? Notons que la transe relationnelle se rapproche bien du coup de foudre même si elle est régulièrement moins intense. Ce n'est pas que les autres transes n'existent pas, c'est qu'elles portent trop en elles – pour le Moderne – de la dangerosité. Dès lors, il devient impossible pour eux de les replacer au cœur de leur vie, de s'accorder des éclipses par elles. Pourtant, si Catherine Clément note seulement le coup de foudre comme transe autorisée en Europe, il en demeure d'autres, certainement moins brutales, moins intenses, mais qui produisent bien des éclipses tout au moins des vacances... nous en avons tous besoin, disait-elle. Or, s'il n'y a que *s'éclater* et vivre un coup de foudre, cela ne nous laisse que peu de choix et de chance d'en vivre. Nous les constatons dans le premier chapitre avec les traits du sexe, de la jouissance, de la danse, de la fête, de la drogue, de l'ivresse... faire l'amour, boire du vin, danser jusqu'à l'épuisement, se tordre de rire, etc. sont des petites vacances, des petites transes qui permettent, pour reprendre Catherine Clément, de se sentir apaisé, reposé.

IV. Autour de la Transe Cognitive Auto-Induite (TCAI)

Ce chapitre sur la transe cognitive auto-induite (TCAI) aurait pu se fondre avec le précédent, car elle se pratique – sous ce nom – principalement en France et en Belgique. Quelques autorités, notamment scientifiques, la reconnaissent. Pour autant, elle ne fait pas encore partie des pratiques et du paysage occidental. Ce chapitre est pour nous tout particulier. En effet, nous avons rencontré Corine Sombrun à qui l'on doit les travaux sur la Transe Cognitive Auto-Induite (TCAI) et avec qui nous avons été formée à la TCAI. Nous avons donc un regard moins neutre et très marqué par cette expérience. Il nous a été plus difficile d'écrire ce chapitre tant notre regard de chercheuse ne pouvait y être ici objectif. Recourant à notre expérience sensible, il nous fallait tenter de ne pas nous laisser (trop) contaminer par notre enthousiasme autour de ce sujet. Il y a aussi que les travaux sur la TCAI étant pour la majorité encore en cours, nous ne pouvions présenter des résultats tranchés. La TCAI relève d'hypothèses, de probabilités, de théories, même si les premiers résultats tendent en leur faveur. Quant aux discours de Corine Sombrun sur lesquels nous nous appuyons, ils sont majoritairement autobiographiques, ils racontent son histoire, ce qui diffère des littératures scientifiques précédemment étudiées dans ce chapitre. Ces divers éléments forment donc la particularité de ce chapitre consacré à la TCAI, aux travaux autour et à Corine Sombrun, mais aussi à notre propre expérience de cet état.

1. Corine Sombrun : de la transe chamanique à la transe cognitive auto-induite

En 2001, une chamane révèle à Corine Sombrun, alors ethnomusicienne, qu'elle est chamane. Nous passons rapidement sur sa révélation-formation pour principalement nous concentrer sur la façon dont elle se réapproprie sa formation de chamane et les transes qu'elle a vécues en tant que chamane, pour les intégrer dans notre société occidentale. Pour cela, nous nous appuyons sur la multiplicité des conférences, des récits autobiographiques et des articles de Corine Sombrun ou autour d'elle. Nous retrouvons donc ici son discours, mais aussi ceux qui l'entourent.

Dans *Journal d'une apprentie chamane*⁶⁰⁸, Corine Sombrun raconte, lors d'une exposition à Londres, sa rencontre avec un chamane qu'elle va suivre en Amazonie pour officiellement faire un reportage en tant qu'ethnomusicienne pour la BBC. Une fois là-bas, elle s'initie à l'ayahuasca dans un confort des plus sommaires. Prenant à plusieurs reprises de l'ayahuasca, elle va découvrir le « son » d'une plante qui ne peut provenir que de Mongolie. Quand en 2001, la BBC lui propose de faire un reportage en Mongolie, elle saisit l'occasion pour découvrir ce qu'a à lui apprendre ce son. Accompagnée d'une traductrice mongole, elle s'apprête à assister à une cérémonie chamannique. Il n'y a de cela que quelques années que les chamanes peuvent de nouveau exercer leur pratique en toute légalité, l'URSS ayant interdit cette pratique qui empêchait – pour eux – l'accès à la modernité. En 2001, il était donc encore difficile d'assister à un rituel chamannique, Corine Sombrun aura cette chance. Elle prépare son matériel pour enregistrer les divers sons qui vont suivre⁶⁰⁹. Elle suit aussi les diverses coutumes qui accompagnent le rituel. Le chamane commence à taper sur son tambour, une pulsion irrésistible la saisit : elle entre en transe, elle fait le loup. Elle explique à de multiples reprises que cette pulsion était plus forte qu'elle, qu'elle en avait irrésistiblement besoin et envie. Plusieurs fois, elle associera les transes qu'elle vit et l'attire comme un chant des sirènes⁶¹⁰. Le chamane la fait revenir au bout de deux heures et la dispute avec l'interprète : « Pourquoi tu ne m'avais pas dit que tu étais chamane ? ». Il continue et l'informe qu'elle devra trouver un chamane qui la formera pendant trois ans. Cette révélation sidère Corine qui ne s'y attendait pas et qui en tant que bonne Occidentale réfute ce que l'on lui affirme. Le chamane ajoute que ces malheurs vont continuer si elle contrarie les esprits qui veulent qu'elle fasse cette formation... Ces propos résonnent en Corine qui vient de perdre sa compagne et vit un deuil très difficile. Mais ce qui la pousse véritablement à suivre cette formation, c'est la croyance des Mongols que les chamanes peuvent communiquer avec les morts. L'espoir de revoir sa compagne la porte, elle décide de se former, non pas pendant trois ans en Mongolie, mais par « alternance », en venant quelques mois dans l'année. Cela dura huit ans. Corine Sombrun devient la première Occidentale reconnue

⁶⁰⁸ SOMBRUN Corine, *Journal d'une apprentie chamane*, Paris, Pocket, 2004.

⁶⁰⁹ SOMBRUN Corine, *Mon Initiation chez les chamanes. Une Parisienne en Mongolie*, Paris, Pocket, 2006.

⁶¹⁰ SOMBRUN Corine, *Mon Initiation chez les chamanes, op. cit.*, p. 59.

comme chamane par des chamanes Mongoles. De ce témoignage sur la transe, ici chamanique, nous relevons plusieurs traits caractéristiques : une envie irrésistible, un corps qui se meut sans le vouloir, une élection à devenir chamane (même si Corine Sombrun ne se considère jamais comme élue), des malheurs poussant à découvrir cette vocation, mais ici ce n'est pas la peur que les malheurs continuent qui va la pousser à se former, mais l'envie de revoir la personne aimée décédée, c'est l'envie de communiquer avec les morts, de continuer à entretenir le lien, lien que nos sociétés occidentales nous poussent à couper. Ces éléments caractéristiques sont les mêmes que certains vus précédemment (ex : le malheur, la mort comme démonstration de l'élection par les esprits).

Le récit de Corine Sombrun entre donc en résonance avec d'autres qui disent avoir été élus chamanes. Comme le rappelle Denise Lombardi, un cheminement commun existe lors de ces reconnaissances de chamanes :

Le futur chamane, qui se trouve souvent confronté à l'échec scolaire, à un licenciement, à un chagrin d'amour ou à un deuil, décide de partir pour un voyage à l'étranger et s'y retrouve encore plus perdu. À ce stade du voyage apparaît « par hasard », un inconnu qui aide le futur chamane à sortir de son problème. Dans un second temps, le futur chamane découvre que l'inconnu est en réalité un « vrai » chamane qui l'initie au chamanisme. Après cette rencontre, le nouveau chamane rentre en Europe et commence à pratiquer le chamanisme. En Europe se produit, encore « par hasard », une rencontre avec un autre chamane indigène qui lui fournit des connaissances supplémentaires, et avec lequel s'instaure un partage intellectuel⁶¹¹.

Nous sommes bien dans ce cas pour Corine Sombrun qui découvre ce « don » à la suite d'un deuil des plus difficiles, puis qui rencontre plusieurs chamanes : l'un à Londres qui lui propose de venir en Amazonie (mais sans la considérer comme chamane), puis un autre en Mongolie (Balgir) qui lui dévoile son statut, puis Enkhetyua la chamane qui va l'initier pendant huit années. Pourtant, Corine Sombrun se distingue rapidement des chamanes occidentaux⁶¹², puisqu'elle refuse d'exercer et préfère – dès le début – travailler avec des scientifiques afin que la transe soit considérée comme un potentiel que chacun possède et qui pourrait avoir différentes applications y compris thérapeutiques. En 2021, elle déclare toujours ne jamais s'être « retrouvée dans ce terme [chamane]

⁶¹¹ LOMBARDI Denise, « Les Français et le néo-chamanisme », *Religions et frontières*, Paris, CNRS, 2022. <https://books.openedition.org/editions-cnrs/22533?lang=fr> [consulté le 12/05/2022]

⁶¹² Une certaine mode du chamanisme nous amène à voir de plus en plus de « chamane » en France. Si nous ne voyons pas forcément en eux des charlatans, nous nous méfions de cette mode, de ces dérives et de la véritable auto-proclamation de certains en tant que « chamane ». Le témoignage d'Ania en annexe renvoie bien à la multiplication des européens désignés comme chamane et des dérives possibles. Les noms de ce témoignage ont été modifiés, à l'exception de ceux Corine Sombrun et de la chamane Enkhetyua.

et j'estime que ce serait une usurpation si je l'utilisais. Je ne fais d'ailleurs aucune consultation. Je me concentre sur la transe comme une pratique qui permet une amplification cognitive⁶¹³ ».

Les travaux scientifiques en cours distinguent différents types de transe⁶¹⁴ dont la transe cognitive auto-induite (TCAI) et la transe chamanique. Afin de distinguer ces deux états similaires, mais aux contextes culturels fortement différents, Corine Sombrun a dû trouver un nom à cette transe « appartenant » à la culture occidentale, car le chamanisme ne se rattache pas à la culture de l'ethnomusicienne et des scientifiques avec lesquels elle travaille. Il fallait donc séparer nominalement et culturellement la transe « occidentalisée » par Corine Sombrun de la transe chamanique. Toutes deux ayant lieu dans des contextes distincts. La transe chamanique se déroule lors d'un rituel, contrairement à la TCAI où il n'y a nul besoin d'offrande, de tambour et de guimbarde comme chez les chamanes mongoles. Ici, la transe se détache d'un contexte rituel et s'intègre dans la culture occidentale. Elle devient une capacité du cerveau que chacun possède. Pourtant, si les contextes culturels ne sont pas les mêmes, la TCAI découle bien de la transe chamanique puisque c'est grâce à elle que Corine Sombrun la « mise à jour ». De plus, les deux types de trances comportent les mêmes traits principaux et caractéristiques :

- Une perte de la notion d'espace-temps
- Une diminution de la douleur
- Une augmentation de la force
- Une dissociation
- L'accès à des informations ou/et hallucination (selon le point de vue, l'accès à des informations peut se concevoir comme des hallucinations)

Nous supposons que ces traits se présentent dans diverses trances (de possession, de vision, extatique...). Ils sont primordiaux pour nous aider à mieux cerner l'état de transe et ses représentations dans les ballets. L'article de Charlotte Grégoire avec d'autres chercheurs met aussi à jour ces traits caractéristiques de la transe et notamment de la TCAI. Ainsi, en examinant une transeuse experte, les chercheurs révèlent qu'il se trouve toujours « une imagerie interne » « combinée à une expérience immersive intense », comme une « modification des processus somato-sensoriels »⁶¹⁵. De même, le sujet de la transe rapporte un remaniement de la « notion d'espace et d'elle-même » et « indique se sentir en paix, mais forte en même temps », ressentir de

⁶¹³ SOMBRUN Corine cité par d'ABRIAT Sophie, « Rencontre avec Corine Sombrun, défenseuse des vertus de la transe », *Antidote Magazine*, 2021.

<https://magazineantidote.com/societe/corine-sombrun/> [consulté le 12/05/2022]

⁶¹⁴ GRÉGOIRE Charlotte et al., « La Transe cognitive auto-induite : caractéristiques et applications thérapeutiques potentielles », *Hegel*, Nancy (France), ALN, vol. 11, n°2, 2022, p. 3.

⁶¹⁵ *Ibidem*, p. 3.

fortes émotions et exécuter des mouvements corporels involontaires, « une impression d'éveil plus important en état de transe qu'en état de conscience ordinaire (repos éveillé) »⁶¹⁶. Dans ce discours, nous retrouvons donc bien la modification de l'espace, une diminution de la douleur avec l'idée de se sentir en paix, la plus grande force, les hallucinations et la dissociation que l'on retrouve avec ces mouvements involontaires. Sans que cela soit pathologique et pathologisé, puisque la TCAI est présentée comme « un état de conscience modifiée volontaire⁶¹⁷ ». Le qualificatif de « volontaire » est primordial, il indique clairement que c'est volontairement que la personne entre en transe, que celle-ci n'est pas due à une maladie ou encore à la prise de psychotropes. Le sujet ne subit donc nullement la transe, d'autant plus qu'il l'occasionne et l'interrompt comme il le désire⁶¹⁸. Comme l'expliquent les scientifiques :

À partir du moment où la transe est volontaire, poursuit un but précis, et n'engendre pas de détresse chez la personne, elle n'est pas considérée comme pathologique, malgré certaines similarités entre cet état de conscience modifiée et des états psychopathologiques, notamment au niveau neurophysiologique. En effet, la transe cognitive auto-induite provoquerait des modifications des ondes bêta et delta, dont les patterns semblent se rapprocher de ceux de la dépression, la schizophrénie et la manie⁶¹⁹.

Les scientifiques dé-pathologisent la TCAI, malgré des ressemblances neurophysiologiques avec des ondes bêta et delta de patients ayant des maladies psychiques. Pourtant, nous le verrons, les discours autour de la TCAI n'ont pas toujours été aussi bienveillants. Nous proposons donc de

⁶¹⁶ GRÉGOIRE Charlotte et al., *op. cit.*, p. 5.

⁶¹⁷ GRÉGOIRE Charlotte et al., *op. cit.*, p. 3.

La citation entière : « La transe cognitive auto-induite peut être définie comme un état de conscience modifiée volontaire, caractérisé par une conscience différente de l'environnement, combinée à une expérience immersive intense. Cette expérience de flow s'accompagne d'une imagerie interne, d'une modification des processus somato-sensoriels, et d'une altération des notions de soi, du temps et de l'espace. Elle est héritée de la pratique traditionnelle chamanique, historiquement cultivée au sein de différentes traditions dans un but de cohésion sociale et de guérison, comme par exemple au sein de certaines populations africaines, sibériennes/mongoles, amérindiennes, asiatiques ou australiennes. Il existe différents types de transe (transe chamanique, transe hypnotique, transe médiumnique, transe psychédélique, transe cognitive auto-induite, méditation transcendantale, etc.), qui peuvent être induits par différentes pratiques (percussions, mouvements, sons, suggestions hypnotiques, substances psychoactives, boucles de sons numérisés, récitation de mantras, etc.). La méthode employée pour induire cet état, ainsi que l'intention et les besoins de la personne au moment de l'induction, pourraient mener à des vécus différents en fonction du type de transe. À partir du moment où la transe est volontaire, poursuit un but précis, et n'engendre pas de détresse chez la personne, elle n'est pas considérée comme pathologique, malgré certaines similarités entre cet état de conscience modifiée et des états psychopathologiques, notamment au niveau neurophysiologique. En effet, la transe cognitive auto-induite provoquerait des modifications des ondes bêta et delta, dont les patterns semblent se rapprocher de ceux de la dépression, la schizophrénie et la manie. »

⁶¹⁸ L'atelier découverte à la T.C.A.I. auquel nous avons eu la chance de participer en avril et mai 2022 nous a permis de ressentir concrètement cette facilité à sortir de cette transe. Particulièrement à l'aise à y aller (Corine Sombrun nous dira que nous y plongeons comme un poisson dans l'eau) nous en ressortions tout aussi facilement, en quelques secondes tout au plus.

⁶¹⁹ GRÉGOIRE Charlotte et al., *op. cit.*, p. 3.

passer à ces discours qui associent la TCAI (qui n'avait pas ce nom au début des années 2000) au pathologique, mais aussi au charlatanisme avant de passer à ceux qui voient plutôt dans la TCAI divers potentiels, dont thérapeutiques.

Si les travaux de Corine Sombrun commencent à avoir de plus en plus d'écho, il fut un temps où celle-ci n'était pas prise au sérieux. Elle le rappelle à de multiples reprises. En 2001, quand elle part en Mongolie, le chamanisme est considéré comme une théâtralisation, voire parfois le chamane est perçu comme atteint de trouble psychopathologique. Le regard occidental sur le chamanisme demeure dubitatif. Lorsque Corine Sombrun revient en France après sa première transe, elle consulte son médecin généraliste... qui lui tend la carte du psychiatre. En 2006, après s'être entraînée pendant cinq ans à la transe, Corine Sombrun obtient un rendez-vous avec Pierre Etevenon un scientifique spécialiste de l'électroencéphalologie quantitative. Après une démonstration de transe au tambour, celui-ci l'informe que pour pratiquer un EEG, il faudra qu'elle ne bouge pas et se passe du tambour. Elle s'entraîne et réussit à auto-induire la transe puis à se passer de mouvements. En 2007, Pierre Etevenon lui fait prendre contact avec le professeur Pierre Flor-Henry (basé à Edmunton, Canada). Corine Sombrun entre en transe devant le professeur et ses collègues qui n'en reviennent pas. Elle raconte son expérience :

Je regarde les psychiatres. Leur mine me fait penser que *la camisole m'attend*, là, juste derrière la porte fermée à clef.

Une voix s'élève enfin : c'est un *dédoublement de personnalité violent* ! Une autre : Oui, mais il semble contrôlé. Comment vous sentez-vous Anika [personne consentante sur laquelle Corine Sombrun exerçait sa transe] ? Euh... Bien. L'homme balance sa tête de droite à gauche : Je n'imaginai même pas que ça puisse exister. J'ai pu observer, répond Pierre, des mouvements et des sons un peu similaires chez des patients atteints d'une *encéphalite limbique*. Intérieur (de moi) : *Vol au-dessus d'un nid de coucou*.

[...]

Silence. La voix de la psychiatre au visage couperosé s'élève : Cet état pourrait ressembler à un syndrome de *personnalités multiples* non ? Je pense plutôt à une modification de *l'activité limbique projetée en corticale*⁶²⁰[Nous soulignons].

Le vocabulaire souligné par nous-même dans la citation relie bien cette expérience de transe devant ces scientifiques, au pathologique, à la maladie mentale. En la voyant en transe, ils sont certains qu'elle a un problème psychologique. Seulement, contrairement aux malades atteints de tels troubles, Corine Sombrun en revient quand elle veut. Son cas intéresse les médecins : comment

⁶²⁰ SOMBRUN, *La Diagonale de la joie*, op. cit., p. 46-47.

se fait-il que cette femme puisse partir et revenir à volonté dans des états qui ont des aspects pathologiques ? Ils réalisent des EEG avant et pendant la transe. Quatre mois après les résultats tombent : son cerveau avant la transe est sain, en revanche les tracés de l'EEG pendant celle-ci ne sont pas sans rappeler ceux de trois groupes contrôles composés pour chacun d'entre eux de schizophrènes, de dépressifs et de maniaques... Le trait de la pathologie continue de définir la transe. Le Dr Pierre Flor-Henry lui indique même fermement qu'il faut qu'elle arrête tout de suite, car rien ne lui prouve qu'elle ne restera pas coincée dans l'un de ses états, « c'est dangereux, les tracés EEG montrent que votre cerveau subit un stress très violent, il y a un risque que vous restiez bloquée dans cet état, ne recommencez surtout pas⁶²¹ ». Si Corine Sombrun a toujours réussi à revenir de la transe, les médecins craignent véritablement qu'elle y reste bloquée. Pourtant, depuis ces EEG, l'ethnomusicienne continue de transer et la transe a été dé-pathologisée notamment grâce à l'article « Brain changes during a shamanic trance : Altered modes of consciousness, hemispheric laterality, and systemic psychobiology⁶²² » écrit par le même scientifique qui lui avait dit d'arrêter. Ainsi, si le trait de la pathologie a pu être relié à la TCAI, celui-ci a finalement été rayé. La TCAI n'est donc nullement pathologique, puisqu'elle la personne qui la maîtrise peut y entrer et en sortir quand elle veut.

Au soupçon et trait d'une transe dangereuse s'ajoutait celui d'un charlatanisme. À la fin du XX^e siècle, le chamanisme (mais aussi la possession) a été rattaché à la théâtralisation : ce qui nous montre le chamane en transe serait du « faux », du théâtre ou encore un théâtre vécu. Emmenant cette pratique sous une nouvelle forme, Corine Sombrun a donc été taxée, non pas de théâtralisme, mais de charlatanisme. Ce soupçon demeure encore, puisqu'en 2021 elle écrit qu'elle doit être prudente, qu'elle a dû couper la rubrique contact sur son site, car « certains se déchaînaient⁶²³ ». Cette nouvelle technique a encore beaucoup à prouver. Pour s'éloigner de tout soupçon de charlatanisme, Corine ne doit pas être considérée comme une personne ayant reçu un don, capable de (tout) guérir. C'est pourquoi elle refuse d'avoir un cabinet de chamanisme ou de faire des consultations. Pour Francis Taullele, sans ce refus, des études autour de son cas et des potentiels de la transe n'auraient pu être mis en place par des scientifiques⁶²⁴. Une des participantes à la formation à la TCAI (que nous effectuons) nous explique que Corine Sombrun met tout en place pour éviter les associations avec du charlatanisme et des dérives sectaires et pour éviter que sa

⁶²¹ SOMBRUN, *La Diagonale de la joie*, op. cit., p. 63.

⁶²² FLOR-HENRY Pierre, « Brain changes during a shamanic trance: Altered modes of consciousness, hemispheric laterality, and systemic psychobiology », in *Cogent Psychology*, 2017 <https://trancescience.org/wp-content/uploads/P-Flor-Henry-et-Al-Cogent-Psychology-2017.pdf> [consulté le 26/08/2022].

⁶²³ FLOR-HENRY Pierre, op. cit., p. 169-170.

⁶²⁴ *Ibidem*.

pratique ne soit reprise par des sectes. Si cette conversation n'est pas allée plus loin, nous comprenons que les travaux autour de la TCAI avancent avec une certaine prudence.

Les dérives existent et sont une menace : si certains ne croient pas en la TCAI et voient en elle du charlatanisme, d'autres y voient un moyen de tout guérir. Comme elle l'écrit, il n'y a pas eu que des menaces. Il y a eu aussi de nombreuses demandes d'aide, « je ne savais pas en acceptant de suivre l'enseignement d'Enkhetuya que le plus difficile serait de représenter le dernier espoir de ceux qui n'en ont plus⁶²⁵ ». Il apparaît clairement que Corine Sombrun pourrait prendre la figure d'un gourou qui peut « tout soigner », tout comme ceux formés. Ceux qui se forment à la TCAI signent une décharge dans laquelle il est bien précisé que nous n'avons nullement le droit d'utiliser la TCAI à des fins médicales. Si la TCAI a un potentiel thérapeutique sur lequel des travaux restreints et encadrés sont en train d'être menés, ceux qui la pratiquent n'ont ni les capacités ni les droits de « soigner » qui que ce soit (ou même de s'y essayer).

Un autre discours sur Corine Sombrun relevé lors de conversations informelles concerne son travail scientifique. Pour certains, la transe ne s'explique pas, il ne faut pas l'étudier. Certaines conversations se situaient dans l'échange et les personnes indiquaient qu'il était parfois dommage de tout vouloir expliquer par la science et que la TCAI trouve une forme de légitimité par la science, alors que l'on pourrait simplement y croire sans que cela soit prouvé par notre rationalité occidentale. D'autres, en revanche, apportent un regard beaucoup plus radical. Le témoignage d'Ania⁶²⁶ va dans ce sens. Elle y fait la rencontre de Christine, une Française désignée comme chamane et qui donc s'initie au chamanisme auprès d'Enkhetuya ayant aussi formé Corine Sombrun. Or, quand l'une des touristes prononce le nom de Corine, un grand froid s'installe. Pour plusieurs raisons qu'Ania relate dans l'entretien, Corine Sombrun apparaît comme l'élève qui a trahi son maître. Christine, la future chamane, affirme clairement que tout le travail effectué par Corine Sombrun ne sert à rien, qu'il est inutile de chercher à comprendre de façon analytique la transe, puisque, à son sens, la transe serait uniquement de l'ordre de l'expérience et de la perception. Durant cette rencontre de plusieurs jours, l'apprentie chamane critique tous ceux qui tentent de comprendre la transe et les rituels chamaniques, elle voit aussi d'un mauvais œil ceux qui n'arrivent pas à entrer en transe. Ce discours présente pour nous un danger : il affirme qu'il faut effectuer des transes et suivre les personnes initiant à la transe sans les questionner. Or, pour nous, des dérives sectaires surgissent par ce type de discours. Il s'oppose à celui de Corine Sombrun et des chercheurs travaillant avec elle qui questionnent ce phénomène et cet état.

⁶²⁵ SOMBRUN Corine, *Les Tribulations d'une chamane à Paris*, Paris, Albin Michel, p. 162.

⁶²⁶ Voir annexe pour le témoignage complet. Les noms de la chamane et de cette témoin ont été modifiés sur demande de cette dernière.

Persuadée que tout le monde peut vivre les mêmes trances qu'elle, l'ethnomusicienne tente de créer une musique qui plongerait une majorité de personnes en transe. Elle sélectionne les passages de tambour qui lui font le plus d'effet. Elle bricole tout cela. Elle fait écouter à un proche... Rien⁶²⁷. Puis, elle travaille sur ces fragments avec un scientifique qui va les modaliser. Des boucles de sons prennent forme, mais le scientifique reste insensible à leur écoute... En 2015⁶²⁸, elle effectue un workshop aux Beaux-Arts de Nantes avec une vingtaine d'élèves sur la transe comme processus créateur. Elle met la boucle de son et prévient : il est fort probable que rien ne se produise. Les minutes passent, les élèves sont assis ou allongés... toujours rien. Puis, petit à petit, ils s'agitent et comme tous contaminés entre eux, mais aussi par la boucle de son, ils entrent en transe⁶²⁹. Les boucles de son fonctionnent ; il semble que, grâce à elles, l'entrée dans cet État Non Ordinaire de Conscience va être possible. Pour des raisons de sécurité, la composition de ces boucles de son reste secrète et on ne peut les trouver.

Au début, les scientifiques affirment à Corine Sombrun que les boucles fonctionnent, car elles s'adressent à des artistes. Elle va démontrer que même les scientifiques censés être « plus terre à terre » et donc moins sensibles à la transe, vont partir dans cet état en les écoutant. À l'écoute de la première boucle, près de 80% des participants entrent en transe, à la seconde écoute, le taux passe à 90%. Dans les 10% qui restent, on estime que la moitié entre dans une transe légère et que l'autre y est insensible. Mais cela reste une moyenne et il arrive lors des stages que tout le monde puisse y entrer. Ceux qui travaillent sur la TCAI constatent que les personnes insensibles à la boucle de son ont ou avaient dans leur famille une personne atteinte de trouble psychiatrique, cela demeure une hypothèse et une éventuelle piste à creuser pour comprendre leur insensibilité.

Mais qu'est-ce que la TCAI peut apporter ? Qu'est-ce qu'elle semble faire à ceux qui l'utilisent ? Le 1^{er} avril 2022 se tenait le premier congrès autour de la TCAI au Grand Rex. Le congrès, parrainé par l'actrice Elsa Zylberstein et le spationaute Jean-François Clervoy (qui a notamment effectué trois missions pour la NASA), a permis de faire entendre la voix de Corine Sombrun évidemment, mais aussi celles de chercheurs, patients, artistes, personnels de l'urgence... C'est à eux que nous donnons la voix pour relever dans leurs discours ce à quoi pourrait servir la transe.

⁶²⁷ SOMBRUN Corine, *La Diagonale de la joie, op. cit.*, p. 130.

⁶²⁸ SOMBRUN Corine, *La Diagonale de la joie, op. cit.*, p. 158.

⁶²⁹ « Sacrée Connexion, Interview de Corinne Sombrun sur la transe chamanique/cognitive », YouTube, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=PeV7FZOn3K4&t=1826s> [consulté le 12/05/2022].

Les Drs Audrey Vanhauzenhuysse et Olivia Gosseries⁶³⁰ mènent depuis 2021 un protocole au CHU de Liège financé par la ligue contre le cancer belge. Le protocole met en place trois groupes de personnes en rémission depuis moins d'un an, l'un pratique l'hypnose, l'autre la méditation et le dernier la TCAI, l'objectif étant de savoir si ces trois pratiques peuvent soulager des douleurs chroniques, les insomnies et les chocs psychologiques liés à la maladie. Le protocole n'est pas terminé, mais les premiers résultats sont plutôt positifs. La TCAI aurait donc des potentiels thérapeutiques, non pas pour guérir le cancer, mais pour aider les personnes qui en souffrent à se sentir mieux psychologiquement et en diminuant les douleurs.

Le Colonel Régis Deza⁶³¹ (depuis promu Général), chef de corps des sapeurs-pompiers de Côte-d'Or pratique la TCAI, et pense qu'il s'agit d'une véritable ressource pour traiter les chocs post-traumatiques de son métier comme pour réagir encore plus efficacement lors des situations d'urgence auxquelles les sapeurs-pompiers font face. Là encore, la TCAI permettrait de trouver des ressources psychologiques pour surmonter des traumatismes.

Nous retrouvons le même discours auprès d'une psychologue et de sa patiente⁶³² atteinte depuis l'adolescence de crise non épileptique psychogène dont la pratique de la TCAI a réussi – chez elle – à stopper les crises. Plutôt que de partir en crise, elle arrive à avoir un certain contrôle et va, à un moment donné, décider d'effectuer une transe.

Tout cela n'est pas sans aller de pair avec une autre dimension de la transe : la force (physique comme mentale) plus importante que les pratiquants ressentent lorsqu'ils y entrent. Un protocole en cours tend à découvrir si ce ressenti est réel, en mesurant la force physique des participants avant et pendant la transe. Bien que l'étude demeure en cours, les premiers résultats semblent bien démontrer que celle-ci s'amplifie lors d'une transe.

La transe permettrait une meilleure communication avec le vivant, une cavalière et violoniste qui s'occupent de chevaux en rééducation souvent à la suite de maltraitances, vient de mettre en place avec l'un d'eux un protocole incluant la TCAI.

Béatrice Fracchiolla⁶³³, Professeur des Universités en sciences du langage, entame une étude sur le protolangage pratiqué durant la transe. En effet, les transeurs pratiquent des langues qui officiellement n'existent pas, du protolangage, quelque chose qui ressemblent à un charabia de

⁶³⁰ DR VANHAUDENHUYSE Audrey et DR GOSSERIES Olivia, « La Science pour comprendre la transe », *La Transe – Premier Congrès sur la transe cognitive, science, arts, santé*, 01/04/2022, Grand Rex, Paris.

Le film du congrès se trouve à la location sur le site trancescience.org

⁶³¹ COLONEL DEZA Régis et SERGENT-CHEF BOURGEOIS Blandine, « La Transe pour les professionnels de l'urgence », *La Transe – Premier Congrès sur la transe cognitive, science, arts, santé*, op. cit.

⁶³² DR PICARD Valérie, « Transe et psychothérapie : une voie d'avenir ? », *La Transe – Premier Congrès sur la transe cognitive, science, arts, santé*, op. cit.

⁶³³ PR FRACCHIOLLA Béatrice, « La Transe ; une expérience du protolangage », *La Transe – Premier Congrès sur la transe cognitive, science, arts, santé*, op. cit.

l'extérieur, mais qu'ils vont comprendre entre eux une fois qu'ils ont une certaine expérience de la transe. La professeure veut analyser ces langues et observer si elles ont une véritable structure.

L'illustratrice et enseignante à l'École Supérieure d'Art de Liège, Virginie Pfeiffer⁶³⁴, révèle à quel point la TCAI peut libérer les artistes de l'autocensure. Quant au chorégraphe Simon Mayer⁶³⁵, la TCAI permet chez lui d'être mis en mouvement plutôt que de se mettre en mouvement. Il en fait une démonstration.

Il y a aussi un rejet de la transe : le professeur des universités et psychologue Antoine Bioy⁶³⁶ explique que ces collègues ne voulaient pas qu'il ouvre un Diplôme Universitaire à Paris 8 sur la transe. Pour eux, il faisait fausse route, il ne se concentrait pas sur la vraie science.

Les potentiels usages de la TCAI apparaissent comme nombreux : calmer les douleurs chroniques, mieux être psychologique, façon de régler les mémoires transgénérationnelles pour l'illustratrice, meilleure communication, création de langages, libération des inhibitions, une absence de jugement, favorisation de la création, mise en mouvement du corps. Il ne faut pas pour autant croire que l'arrivée de la TCAI arrive dans la vie de ces personnes tout en douceur, que tout devient rose avec elle. Comme le rappelle Corine Sombrun et d'autres communicants du congrès, les débuts se vivent difficilement. Elle-même avoue qu'elle a eu longtemps honte du sauvage qui se trouvait en elle. Le Général Régis Deza explique que ces premières transes étaient géniales, mais que peu de temps après, il en a vécu de beaucoup moins agréables qui remuaient des traumatismes. Corine dira que les premières transes « c'est comme quand on vomit, après on ira mieux ». Parfois même, on ne vomit pas de façon littéraire, mais réellement. Lors de la formation, elle sera plus familière et vulgaire : « on en chie » dira-t-elle pour qualifier les débuts à la TCAI. Si la transe proposée par Corine Sombrun et son équipe de chercheurs apparaît presque comme révolutionnaire et aura peut-être la même place que l'hypnose, la méditation... dans quelques décennies, qu'elle semble apporter de nombreuses améliorations pour la vie humaine (pour le moment cela reste des éventualités), elle n'en fait pas moins vivre des moments difficiles au début que nous avons-nous-même expérimentés.

2. Retour d'expérience autour de la TCAI

⁶³⁴ PFEIFFER virginie, « Transe et processus artistique : l'artiste amplifié », La Transe – Premier Congrès sur la transe cognitive, science, arts, santé, *op. cit.*

⁶³⁵ MAYER Simon, « La Danse transfigurée par la transe », La Transe – Premier Congrès sur la transe cognitive, science, arts, santé, *op. cit.*

⁶³⁶ PR BIOY Antoine, « La Transe, nouvelle venue à l'Université », La Transe – Premier Congrès sur la transe cognitive, science, arts, santé, *op. cit.*

En avril et mai 2022, j'ai eu la chance de participer à deux week-ends d'atelier autour de la transe cognitive auto-induite⁶³⁷. L'objectif de ces week-ends était de se former à la TCAI grâce aux boucles de sons déjà évoquées ci-dessus, puis de pouvoir y entrer par un geste propre à chacun. Cette expérience des plus enrichissantes n'a pas été sans stress avant comme après. En effet, je n'avais que peu de renseignements sur le déroulé de ces week-ends, je savais que j'entendrais des boucles de sons, que je devais ramener un tapis de yoga et un carnet, que je pouvais venir trente minutes plus tôt pour prendre le petit-déjeuner avec les autres participants, qu'il y avait le marché le dimanche et un magasin bio en bas pour s'acheter de quoi manger le midi, que l'atelier commençait à 10h et se finissait à 17h30. En somme, rien sur le déroulement même du stage. Pourtant, il planait sur lui une importance et un certain danger : j'avais signé une décharge indiquant que je n'étais pas atteinte de diverses maladies psychologiques comme physiques, puis que le TranceLab et le Trance Science Research Institute n'étaient nullement responsables si j'avais des troubles psychologiques suite à cet atelier... rien de très rassurant. Les questions et incertitudes se multiplient quelques jours et heures avant le début du stage : comment cela va se passer ? Est-ce que les personnes seront sympathiques, bienveillantes ? Et si cela ressemblait à une secte ? Et si je ne rentrais pas en transe ? Si je n'en avais pas les capacités ? Ou si, au contraire, j'y entrais et y restais « bloquée » ? Et si je découvrais quelque chose de traumatisant lors d'une transe à laquelle je n'étais pas préparée et que cela me détruisait ? Peu importe la peur, je voulais à tout prix y participer : la gorge serrée, mais non moins enthousiaste, je partis dans cette nouvelle aventure avec pour seuls outils de future transeuse moi-même, mon tapis de yoga et un carnet vierge.

- Le cadre de l'expérience :

Ce qui m'a poussée à vivre cette expérience est très certainement l'encadrement. J'avais lu plusieurs livres de Corine Sombrun, je connaissais bien ses travaux et le congrès du Grand Rex m'avait plutôt enthousiasmée. Je trouvais qu'il révélait des potentiels de la transe sans pour autant affirmer leur véracité, puisque les protocoles étaient encore en cours ou que les quelques cas pilotes présentés ne pouvaient pas faire d'eux des vérités absolues sur les capacités de la TCAI. Le fait aussi que l'atelier se déroule en France, qu'il soit instauré par Corine Sombrun qui a l'aval de plusieurs scientifiques, y était aussi pour beaucoup. En effet, je ne voulais nullement prendre des drogues pour rentrer dans cet état de transe, que cela se passe à l'étranger dans un pays dont je ne maîtrisais pas la langue ; je ne voulais pas non plus que ce moment soit encadré par quelqu'un qui se donnait, comme régulièrement, le statut de « chamane » alors que rien ne me prouvait qu'il en

⁶³⁷ Étant donné le caractère très personnel de cette partie, nous utilisons la première personne du singulier à la place du « nous ».

était un et qu'il avait les capacités de me ramener si je partais trop loin dans ma transe. Il y a actuellement une mode du chamanisme et je pense qu'il y a beaucoup trop d'Occidentaux qui se déclarent chamanes pour contenter leur égo et/ou leur porte-monnaie. Je veux bien faire des expériences, je suis prête à me lancer dans la transe, mais sans risquer ma santé physique comme mentale. Il me fallait donc un certain cadre et les recherches scientifiques autour de la TCAI, en tant que bonne Occidentale, me rassuraient profondément. Elles étaient pour moi un gage de sécurité, même si je savais que le risque zéro n'existait pas.

L'atelier est encadré par cinq formatrices ou plutôt facilitatrices. D'après elles, elles ne forment pas à la transe, car tout le monde en a déjà vécu, mais elles facilitent la venue de cet état que nous avons bien souvent oublié, renié, notamment dans ses formes les plus profondes. Dans ces cinq facilitatrices, il y a Corine Sombrun, une psychologue et un médecin. Cela me sécurise : s'il y a le moindre problème, je suis encadrée de spécialistes.

Il y a aussi peu de participants. Nous sommes vingt, ce qui nous laisse de l'espace pour bouger durant la transe sans risquer de blesser nos voisins. J'ai en souvenir le témoignage d'Ania (cf. annexe) qui me racontait que lors de son voyage en Mongolie pour aller à la rencontre d'une culture chamanique, elle était avec les autres participants dans la yourte et lorsque certains entraient en transe, elle devait faire attention à ne pas se prendre un coup... ce qui l'empêchait, en partie, d'entrer en transe. Je n'avais pas ce problème-là. Je l'avoue, lors des premières transes, je pense que nous sommes tous restés dans un certain périmètre de sécurité : notre tapis.

Le cadre permettait la sécurité, mais surtout de se sentir plus en confiance. À ces deux piliers qui encadraient l'atelier, il en existait trois autres : l'autonomie, le respect et la confidentialité. Je parlais précédemment de la peur d'un certain sectarisme lors de ces ateliers, or l'installation d'une autonomie face aux facilitatrices allait *a contrario* de la notion de secte. Ainsi, Corine Sombrun qui aurait pu se présenter comme un gourou, comme le « maître de la cérémonie », se mettait à la même place que les autres facilitatrices, elle ne parlait ni plus ni moins. Durant les transes, nous ne savions pas nécessairement quelle facilitatrice venait nous voir et nous aider - toujours par la parole, elles ne nous touchaient jamais. Elles nous avaient dit changer régulièrement de personnes pour justement ne pas créer un lien avec l'une d'entre elles. De même pour les courriels, si nous avions une question, une réflexion, un partage... à faire par mail, c'était obligatoirement à toutes les facilitatrices que nous devions l'envoyer (exception faite pour des questions d'ordre médical ou psychologique où là nous pouvions directement nous adresser au médecin ou à la psychologue) pour éviter toute dépendance à l'une d'entre elles. Concernant la confidentialité, les portables étaient en mode avion, rangés, dans une boîte elle-même mise dans une pièce fermée à clé. Il ne s'agit pas uniquement d'éviter tout bruit extérieur qui pourrait nous troubler, de faire en sorte que

certaines personnes rejoignent leur portable dès que la transe est finie ou encore d'une simple déconnexion, c'est aussi pour des raisons de confidentialité : éviter qu'un ou plusieurs individus ne prennent des photos ou filment les trances. Ce principe apparaît comme primordial, notamment pour se sentir en sécurité et confiance. Le dernier pilier est le respect, il n'y a ni jugement ni interprétation sur ce que nous faisons. Personne ne nous dira « tu fais ça, c'est parce que tu es comme ça » ce qui aurait pu donner des jugements de valeur tels que « tu fais le tigre, car tu es puissant », « tu fais le moustique, car tu es désagréable ». L'absence de jugement et d'interprétation fait partie du respect que l'on doit à la personne et sert en même temps, à ne pas casser ou à survaloriser un individu pour le rendre dépendant. En effet, avec une interprétation « négative » ou « positive » le risque est que l'individu veuille à chaque fois s'améliorer et qu'il demande à la personne qui le juge « comment faire pour être meilleur ? » créant ainsi un lien de dépendance. L'absence de jugement et d'interprétation était un bon signe, il me permettait de me sentir en sécurité, en confiance et respectée. Je me souviens aussi que nous avons fait chacun un dessin après une transe, Corine Sombrun dit alors : « De toute façon, nous n'allons pas vous en faire une interprétation, puisque nous ne savons pas du tout ce qu'ils veulent dire ». J'ai apprécié ce placement humble dans le « on ne sait pas » qui allait bien à l'inverse d'une figure charismatique se plaçant toujours dans le « je sais tout » sous-entendu « écoute-moi et tais-toi ». Le cadre placé, me voilà prête à vivre mes premières trances.

- Corporéités et ressentis des trances :

Chaque transe va apporter différentes corporéités et ressentis. Si parfois nos trances se répètent, chacune a sa « spécialité », il en va de même pour les autres participants. Il serait faux méthodologiquement de dire que la TCAI contient telles ou telles corporéités, que nous pouvons la reconnaître par rapport à tels gestes. Il en va de même par rapport aux émotions qu'elle amène pendant et après. À la suite du premier week-end et de la première journée, j'étais désinhibée, euphorique, je m'exprimais avec douceur et conviction (si bien qu'une dame dans le train me demanda si je n'étais pas dans la communication, moi qui ai été pendant des années une timide presque malade). Après le deuxième week-end, je ressentais une extrême lassitude, une envie de « tout foutre en l'air », de tout quitter et de dire à tout le monde « d'aller se faire foutre » (cette expression m'anima pendant plusieurs semaines et je ne pourrais pas en donner une plus polie tant elle se présentait constamment et violemment en moi ; transe ne rime pas toujours avec élégance). J'étais bien loin de l'euphorie des premiers jours et de la très bonne communicatrice... Mais revenons aux corporéités et ressentis durant ces deux week-ends, avant de raconter ce qui se passa

après. Pour cela, je prends différentes tranches et retranscris à l'exactitude ce que j'avais écrit. Commençons par la toute première :

- 1^{ère} session ; très planante sortie.
- rire (fou), mal au ventre
- pleine conscience, sensation de maîtrise totale
- chenille, petits bruits d'oiseau ou de singe et moi j'étais une chenille, j'ai fait la chenille avec mes épaules.
- transpirante et très soif.
- cri, j'ai poussé un cri
- libération de la voix, un peu
- corps par moment très flottant surtout au niveau des bras et des jambes ; le dos était ancré, ce qui m'a permis de faire la chenille avec mes épaules/omoplates.
- Sacre* > geste d'insecte qui volent et se cognent contre les vitres ou des lumières, ça frétille des mains
- retour très rapide

Le souvenir qui me marque le plus dans cette première tranche demeure ce fou rire magistral. Il paraît que ça arrive souvent pour les premières, que c'est un moyen psychologique d'avoir confiance dans le processus. Nous remarquons aussi une diversité de sensations : la planitude à la fin, mais aussi la soif, la transpiration, je me souviens avoir eu très chaud moi qui suis d'habitude frileuse. Je passe aussi d'un corps très flottant (je me réfère ici à la terminologie labanienne⁶³⁸) à des parties de mon corps qui sont telles des insectes qui se cognent contre des vitres ou de la lumière, en bref ça frétille, ça époussette. J'ai encore une part bien consciente, puisque ces mouvements me rappellent ceux de l'Élué dans *Sacre #2*, récréation du *Sacre du printemps* de Dominique Brun que j'ai pratiquée. Ces notes, en plus de montrer la diversité dans une tranche qui dure près de vingt-cinq minutes, démontrent aussi une certaine conscience de ma part : je sais ce que je fais et je me laisse faire. Je prends juste le temps d'observer et parfois je me pose même des questions, me dis « il faut que j'envoie un mail à X cette semaine » comme pour me rassurer que tout va bien, je suis toujours là. Le « retour très rapide » que je note prouve bien aussi que je ne me suis pas trop éloignée. Cela me rassure, apparemment ce sont les premières tranches les plus dangereuses... celles où il y a un risque de rencontrer des difficultés à revenir.

⁶³⁸ LABAN Rudolf, *La danse moderne et éducative*, Bruxelles et Pantin, Complexe et Centre National de la Danse, « Territoires de la danse » et « Nouvelle librairie de la danse », 2003.

La 4^e session⁶³⁹, la dernière de la première journée, il s'agit d'une transe d'expression : il faut dire quelque chose que nous n'avons pas pu dire. J'en ai des choses à dire, je sais parfaitement à qui les exprimer. Avant d'y entrer, je me rassure, comme je l'avais fait pour la première transe, « ce n'est pas grave si ça ne vient pas ou si tout ne sort pas. Tu fais comme tu peux. » Le message est entendu, mais au vu des circonstances, il n'était pas nécessaire :

Pars tout de suite, spasmes bras gauche => « paralysé » juste avant que je la connaisse [j'ai depuis près de six années une névralgie sur tout le bras gauche qui est apparue quelques mois avant de connaître la personne à qui ses « paroles » sont destinées]. Claque le dos contre le sol. Gros cris, cris de haine ; plus tard gestes de rejet, repousser ; bruits de bouche et de langue ; puis vagues avec mes mains et bras autour de moi, surtout sur le ventre. Mouvements dos de gauche à droite => massage. Faire le loup avec d'autres personnes.

Je suis vraiment partie tout de suite, j'ai vraiment senti mon bras gauche s'agiter et mon dos cogner contre le sol, j'ai entendu une (ou plusieurs ?) facilitatrices venir vers moi, et j'ai crié. Je me souviens craindre de déranger, que les autres prennent ce véritable cri de haine pour eux, mais tant pis, j'ai continué, j'ai tout sorti, je me suis vidée. Je ne pense pas que cela aurait été possible, évidemment sans la transe, mais aussi sans la facilitatrice qui est venue comme pour m'aider à tout « vomir » sans avoir peur de « déranger », en une microseconde j'ai pensé « tant pis pour eux s'ils le prennent personnellement, ce n'est pas mon problème, moi j'ai besoin de crier ». Une des premières fois de ma vie que je redonne la responsabilité aux autres de se débrouiller avec ce que je peux leur faire contre ma volonté, puisque ce cri ne leur est pas destiné ; et très certainement première fois de ma vie que je hurle ainsi, cela fait du bien. J'en ressors fière. Le lendemain matin, quand je m'assois à côté d'une participante, celle-ci me dit en rigolant et en même temps pas très rassurée : « Bon par contre aujourd'hui tu te calmes, tu cris pas comme hier. On ne dirait pas à te voir que tu puisses faire ça ». Oui fière, je ne suis plus uniquement une jeune femme réservée avec un petit gabarit, je suis aussi puissante. Je n'oublie pas Catherine Clément : « on ne traite pas de la même façon une femme-lion et une banale servante⁶⁴⁰ ». Il y a certainement un peu de cela dans ce que je viens de vivre.

Je remarque aussi dans ce texte, la diversité des émotions et des gestes qui me traversent. Une fois avoir dit ce que j'avais à dire, je me laisse flotter comme si j'étais sur des vagues, je me cajole, je m'enlace, je suis bien loin des secousses premières qui m'agitaient. Puis, je fais le loup, je m'allie un coup avec quelques autres transeurs, je ne suis plus dans le même renfermement que

⁶³⁹ Nous ne commentons pas les deux précédentes.

⁶⁴⁰ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 17.

quelques minutes avant. Je remarque aussi que je n'ai pas eu mal aux cervicales comme durant les précédentes transes, comme si ce que j'avais libéré par le cri avait permis de désinscrire de la douleur, comme si presque je n'attendais que ça de crier, que j'en avais terriblement besoin. À noter que mes douleurs habituelles et en dehors de la transe sont reliées à des problèmes d'estomac. Ce peut-il que ce cri m'ait aidé à digérer en exprimant ce que je n'avais pas su exprimer quelques années plus tôt, soulageant littéralement mon estomac et mes cervicales ? Cela demeure une hypothèse, mais pendant une semaine je ne ressentirai aucune de mes douleurs habituelles. « Tout ce qui s'exprime ne sera plus imprimé dans le corps » dit l'une des facilitatrices.

Après m'avoir fait rire, crier de colère, me voilà deux semaines après, pour l'avant-dernière transe de cet atelier, à pleurer. Cette transe est dénommée « transe de lien ». Après plusieurs rejets, il vient quelqu'un que j'ai beaucoup aimé avec qui je n'ai plus de lien et de nouvelles depuis plusieurs années. Précisons que pour les facilitatrices, il ne s'agit pas de la personne, mais une part de nous qui prend la forme de cette personne et qui va nous apprendre quelque chose. Pour ma part, elle me répétera pendant plusieurs minutes et très clairement :

« Ce n'est pas parce que tu as coupé les liens que les liens sont coupés. »

« Ce n'est pas parce que les liens sont coupés qu'ils sont coupés. »

Sans savoir pourquoi, je me mets à pleurer comme une madeleine. Je ne ressens pas de douleur à pleurer, je ne me sens pas « mal », j'ai juste besoin de lâcher des larmes à l'écoute de ces deux phrases qui m'apparaissent comme primordiales. Si elles le sont pour moi, dans ma vie privée, je pense qu'elles le seront aussi dans mes recherches et mes analyses des actes blancs, du rapport, du lien qu'ils restent avec ceux qui ne sont plus là, car morts ou partis de notre vie pour d'autres raisons. Cela fait aussi écho au travail de Vinciane Despret dans *Au bonheur des morts*⁶⁴¹.

Quels sont donc les traits caractéristiques de ces transes, comment les voir si elles peuvent me faire crier, chuchoter, chanter, taire, m'immobiliser, glisser, frapper, flotter, épousseter, rire, pleurer, etc. ? À première vue, la transe peut être tout et n'importe quoi. J'admets qu'au début, ce stage m'a encore plus embrouillé sur cette notion de transe. Pourtant, nous pouvions toujours nous fier aux cinq traits définitoires de la TCAI (perte de la notion d'espace-temps, diminution de la douleur, augmentation de la force, dissociation, l'accès à des informations ou/et hallucination) et voir si nous les retrouvions durant ce week-end et après.

⁶⁴¹ DESPRET Vinciane, *op.cit.*

La perte de la notion d'espace-temps : je dirais plus une perte de la notion temporelle plutôt que de l'espace. Mes trances m'apparaissaient toujours comme très longues, je me souviens avoir ressenti une certaine lassitude lors des premières. Quand Corine nous demande combien de temps nous pensons que la première boucle de son a duré, l'une dit cinq minutes, moi je regarde Corine droit dans les yeux, très sûre de mon coup, j'affirme qu'elle fait quarante-cinq minutes. Je suis très loin du compte, elle n'a duré que vingt-cinq minutes. Quant à l'espace, il y a toujours en moi une sorte de boussole intérieure qui me communique des informations. Par exemple, en décembre 2022 j'effectue un stage sur TCAI et création. Cette fois-ci, nous ne sommes plus des novices ayant tendance à se cantonner à l'espace du tapis de yoga. Nous bougeons partout dans la salle, je ne suis jamais rentrée dans quelqu'un pour autant. Comme si je sentais la présence d'un corps à côté de moi. Aussi, il m'est arrivé à quelques reprises que mon instinct me pousse à ouvrir les yeux pour vérifier s'il n'y avait pas quelqu'un au sol qui pouvait me faire trébucher. À chaque fois, il y avait quelqu'un.

La diminution de la douleur : durant mes premières trances, je suis étonnée de la douleur aux cervicales que je ressens, je n'arrête pas de faire des mouvements pour la calmer. Je ne comprends pas trop, normalement la transe doit faire diminuer les douleurs, or ici ça me les ravive. Après la fameuse transe où je vais crier, je n'aurai plus jamais mal aux cervicales durant les trances. Pendant les autres sessions de l'atelier, aucune douleur physique ne diminuait puisque je n'en ressentais pas dans mon état ordinaire. En revanche, en pratiquant chez moi, je réalise à plusieurs reprises que des douleurs diminuent pendant la transe, que je n'ai quasiment plus mal. Il existe aussi la douleur psychique qui s'atténue, comme je l'ai dit plus haut, j'ai pleuré sans pour autant que la tristesse qui m'envahissait me fasse mal. J'ai aussi réussi à pleurer, alors qu'en état ordinaire de conscience j'en étais incapable, je n'avais pas envie de souffrir. Comme si la souffrance était plus acceptable en transe.

Cela va aussi de pair avec l'augmentation de la force que je n'ai personnellement pas ressentie physiquement, mais que j'ai éprouvée d'une manière psychologique. J'ai remarqué aussi que la transe me défatiguait, particulièrement lors du deuxième week-end.

La dissociation apparaît nettement dans mes textes ci-dessus : je n'imitais pas la chenille, je devenais chenille, je n'agitais pas volontairement mon bras et je ne faisais pas semblant d'écouter une personne.

De même pour le point concernant l'accès à des informations, les hallucinations apparaissent tout aussi clairement dans mes textes, puisque, par exemple, j'entends des paroles que personne ne prononce dans la salle ou encore je vois des choses, les yeux fermés et sans rêver ou rêvasser.

Je retrouve donc bien dans mes trances les cinq traits caractéristiques de la TCAI. Cependant, selon l'intensité de la transe, ceux-ci apparaissent beaucoup moins nettement. Les premières trances permettent normalement de prendre confiance dans le processus, il se peut qu'elles soient très légères au point que certains se demandaient s'ils vivaient de « vraies » trances. Ainsi, on nous explique que certains ne voient même pas qu'ils sont en transe, alors qu'ils bougent sans s'en rendre compte, car ce qu'ils vivent ne correspond pas à l'imaginaire qu'ils ont de la transe. Chacun a aussi son propre imaginaire sur la transe, il y a parfois une différence entre la transe que l'on vit et ce que l'on s' imagine de la transe. On ne va pas nécessairement bouger dans tous les sens, crier, devenir un animal... certaines trances s'effectuent dans le silence et l'immobilité, cela ne les rend pas moins profondes, au contraire.

- Les dangers de la transe

La transe que l'on provoque à de nombreuses reprises lors d'un week-end, nous rend momentanément vulnérables. Si la plus grande force est l'une des caractéristiques de la transe, les transformations qu'elle engendre bouleversent. Je pense qu'il faut être bien « ancré » pour pratiquer ces trances⁶⁴² afin de sentir que la période qui suit et qui risque d'être « mouvementée » n'est que provisoire. Or sans cet ancrage et une certaine « solidité » psychologique, le risque est de tout abandonner. À la fin du dernier week-end, on nous avertit de ce risque, de l'envie de quitter travail, conjoint.e, enfant, logement... Une partie des transeurs est dans un état mental de faiblesse, aussi on dort beaucoup. En somme, les nombreuses séances de transe apportent des bouleversements internes profonds qu'on ne saurait forcément désigner avec précision, mais que l'on va ressentir mentalement et physiquement. En partant de ma propre expérience, je constate que tout le monde ne peut pas suivre ces ateliers qui sont interdits à des personnes, par exemple dépressives, sans raison. Car si on nous prévient de ne pas abandonner conjoint.e, travail... dans le cas des personnes ayant un mal-être interne avant ces ateliers, le risque serait d'intensifier ce mal-être, pouvant le rendre insupportable.

De cette vulnérabilité qu'engendrent les premières trances découle donc un risque de mal-être profond que la personne doit être capable d'affronter. Ces transformations en cours la rendent aussi plus vulnérable aux personnes qui l'entourent. Il serait facile pour des personnes malintentionnées d'en profiter, d'où l'importance d'un encadrement et de l'autonomie dans laquelle nous sommes tout de suite placés.

Aussi, transer avec un groupe dans une atmosphère de confiance est une expérience formidable. Cependant, si ce groupe permet de se sentir en confiance, car moins seul, et de partir

⁶⁴² Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que l'une des trances premières que nous effectuons est une transe dite d'ancrage.

plus loin grâce à l'énergie qu'il émet, je pense qu'il n'en faut pas moins faire attention à ne pas se laisser absorber par le groupe et d'en perdre son individualité qui parfois entre en désaccord avec d'autres individualités du groupe. Pour reprendre Crabtree, il faut éviter de tomber dans une transe collective et de mener des actions, prononcer des paroles qui ne nous ressemblent pas et que nous n'aurions ni menées, ni prononcées en-dehors du groupe.

Selon moi, si la TCAI demeure une très belle expérience, je n'en exclus pas pour autant les risques de mal-être et d'un certain sectarisme. Quant aux bénéfices qu'elle apporterait, j'en perçois certains, j'en attends encore d'autres. Je reste convaincue que cette méthode, si elle ne tombe pas dans de mauvaises mains, a de beaux potentiels thérapeutiques pour les personnes qui la pratiquent. En revanche, je me suis longuement demandé si les bouleversements et transformations qu'elle a provoqués chez moi à la suite de ces deux week-ends n'auraient pas été les mêmes si je n'avais pas pratiqué la méditation, l'autohypnose ou encore consulté un psychologue aussi souvent dans un laps de temps rapproché. Aujourd'hui, et même si je n'en suis pas encore certaine, je pense que non : ma formation à la kinésiologie avec laquelle je reçois parfois plusieurs séances dans une même journée et pendant plusieurs jours d'affilée, me permettent de me rendre compte que cet atelier à la TCAI bouleverse énormément. Si donc la TCAI a, pour moi, de nombreux potentiels, il faudra encore prendre du temps et du recul pour les affirmer tous pleinement.

Pour conclure ce chapitre, à travers ces diverses études scientifiques comme des expériences de trances, à nouveau, nous relevons une multitude de traits transiques. Les adjectivations de la transe sont aussi nombreuses (trances divinatoire, poétique, chamanique, de possession...). Pour autant, tout au long de notre thèse, nous n'opérons jamais des distinctions strictes et hermétiques entre les trances. Celles-ci possèdent des frontières hermétiques. Par exemple, une transe chamanique peut aussi avoir des aspects divinatoires et thérapeutiques.

Comme dans le précédent chapitre, les traits transiques relevés peuvent se regrouper en plusieurs dimensions. Nous les retrouvons quasiment toutes et les soulignons ici : celle du *hors-contrôle* avec notamment « les maîtres du désordre » de Bertrand Hell ; celle de *la connaissance* bien présente dans les trances du quotidien d'Adam Crabtree, mais aussi dans tous les voyages qu'effectuent les chamanes et possédés ; *la transformation* qu'engendre tout autant l'état de transe que celui d'un nouveau statut social comme celui de chaman ; *l'imaginaire*, principalement avec l'idée de voyage des chamanes ; *la mort*, puisque la transe n'est pas sans risque, nous l'avons à nouveau constaté avec ces personnes qui meurent de leur possession ou encore avec Catherine Clément et le fait de « s'éclater » ; *la folie*, car ceux qui transent y sont régulièrement assimilés ; une certaine forme de « *primitivisme* », nous remarquons que les études sur le sujet portent généralement

sur des cultures non-occidentales ; *les drogues*, puisque certaines transes se déroulent grâce à celles-ci ; *la fête* qui inclut parfois la transe ou que celle-ci inclut ; la *création* permise grâce à cet état, principalement vu avec Crabtree ; *la théâtralisation* que Bertrand Hell explique aussi, mais que Gilbert Rouget énonce aussi dans *La Musique et la transe*, même si nous ne l'avons pas expliquée plus en profondeur ; *la maladie* : souvent, les futurs chamanes tombent malades avant de découvrir leur nouveau statut, aussi la transe rend malade parfois et ceux qui la pratiquent peuvent être considérés comme malades (mais dans ce cas-là, il s'agit plus de la dimension de la folie) ; *le démoniaque*, ceux qui transaient furent régulièrement possédés par le démon et le sont encore⁶⁴³.

Comme pour le premier chapitre, les traits et dimensions transiques relevés nous aident tant dans la recherche de la transe dans des ballets que pour exposer les aspects transiques de ces ballets.

⁶⁴³ Sur un podcast présent sur YouTube où Corine Sombrun est interviewée par le journal *La Croix*, un débat a lieu en commentaire et certains affirment que le chamanisme « n'est pas une création de Dieu, mais plutôt de son ange déchu... ». Delà à relier Corine Sombrun et tous ceux formés à la TCAI au démoniaque, il n'y a qu'un pas. Le podcast et les commentaires datent de 2021.
https://www.youtube.com/watch?v=LqKAvH_Euy4&t=18s [consulté le 28/07/2023].

Chapitre 3 : La question de la transe dans le ballet classique

Les chapitres 1 et 2 permettent d'aborder notre sujet dans toute sa complexité grâce à la recherche de « transique » dans les ballets classiques. Ce chapitre 3 sert à voir où et comment nous pouvons trouver des émergences de trances au sein de cette discipline, mais aussi d'étudier cette notion de « ballet classique ». Nous commençons par un premier sous-chapitre sur le théâtre. À travers des phénomènes de transe (chapitre 1) et de la littérature scientifique (chapitre 2), nous avons déjà constaté la dimension transique du théâtre. Nous continuons de l'interroger. Aussi, s'il y a un aspect théâtral dans la transe, ne pourrait-il pas y avoir des aspects transiques dans le théâtre ? dans le fait de monter sur scène pour jouer ? Nous investiguons plus en profondeur ce point. Pour cela, nous nous aidons principalement d'un article de Christine Douxami, l'enseignante-chercheuse en Master 1 qui nous a fait découvrir la transe, mais aussi un article de Marcos Marini sur Grotowski. Nous étudions d'autres discours, comme ceux d'Antonin Artaud et de Michel Leiris. Ces discours entremêlant transe et théâtre nous servent de préambule à notre recherche de transe dans les ballets. Nous l'entamons dans un second sous-chapitre avec l'analyse d'entretiens menés auprès de différents danseurs et danseuses (Rafaëlla Renzi, Sylvie Remlinger, Benjamin Houal, Roman Mikhalev, Stéphanie Roublot), nous voyons comment ces interprètes racontent la transe lorsqu'ils sont sur scène, s'ils disent en vivre ou si, au contraire, ils la rejettent.

I. Le théâtre comme porte d'entrée ? Du théâtre dans la transe et de la transe au théâtre

En 2017 paraît *Le Corps, ses dimensions cachées* dirigé par Guy Freixe, ouvrage qui fait suite au colloque homonyme ayant eu lieu en 2016 à Besançon. Christine Douxami y écrit l'article « Entre théâtre et rituel : la transe » portant sur la place de la transe chez les acteurs, mais aussi sur la part de théâtralisation dans certaines pratiques de transe. Elle interroge notamment la place de la transe chez l'acteur. S'il y a transe pour l'acteur, se trouvait-elle sur scène ou/et dans son entraînement ? Cette interrogation porte sur la transe des acteurs sur les scènes européennes, à savoir s'ils sont en transe ou dans quelque chose qui s'y assimilerait. Elle se penche également sur le *training* des acteurs en plus d'analyser les aspects théâtraux de certains rituels de transe. Nous décidons donc d'analyser plus en profondeur la part de théâtralisation dans des rituels avec transe bien souvent extra-européens, avant de constater un mouvement inverse où la transe serait possible chez l'acteur, notamment européen, sur scène comme dans son *training*. Pour ce faire, en plus de l'article de Christine Douxami, toujours dans une volonté d'analyse des discours, nous étudions l'aspect

théâtral de la transe avec Michel Leiris, Gilbert ; et la part de transe dans le théâtre, chez l'acteur avec Antonin Artaud et un article de Marcos Marini sur Grotowski.

1. La transe : une théâtralisation ?

Christine Douxami se réfère à l'extrême codification des *orixá* dans le candomblé brésilien. En effet, les *orixá* - des entités qui descendent dans les corps des transeurs possédés, requièrent de nombreux codes. Les accessoires et costumes qu'ils portent tout comme les pas et gestes qu'ils effectuent sont très déterminés et spécifiques⁶⁴⁴. La personne possédée et en transe est « contraint[e] de s'y tenir à la lettre⁶⁴⁵ ». Pourtant, malgré ces codes qui poussent le transeur, que Christine Douxami nomme aussi danseur, celle-ci ne pense pas qu'il faille voir en ces rituels un théâtre, puisque :

Comme l'explique Goffman, l'existence de coulisses et de scènes géographiquement marquées est nécessaire en termes de détention d'informations, pour qu'il y ait réellement mise en scène. Or, cette distinction n'est plus réelle durant le moment de la transe, même si celle-ci n'est pas collective, puisque les spectateurs détiennent eux aussi l'information⁶⁴⁶.

Cette absence de coulisses et d'espace scénique clairement marqué comme le mélange entre public et transeur empêche, selon Christine Douxami, de penser ces rituels de transe comme théâtralisés et comme un théâtre. Ce qui n'endigue pas une forme de « spectacularité ». En ses termes, « le candomblé ou d'autres religions de transe ne peuvent donc être considérés comme un théâtre à part entière, même si leur « spectacularité » n'est pas à remettre en question⁶⁴⁷ ». Donc, si ces formes de rituel se rapprochent d'une forme de théâtre par leur aspect spectaculaire, elles n'en sont pas pour autant du théâtre comme l'entend Douxami. Pourtant, comme clairement observé précédemment dans les facettes historiques, la transe est régulièrement reliée à la théâtralisation, et en ce sens à une forme théâtrale. En effet, les gestes précis, chorégraphiés, les costumes, accessoires, les caractéristiques propres à chaque entité, la façon dont les transeurs sont jugés... tout cela amène les anthropologues à considérer certaines transes comme une forme de théâtre. Si le discours de Douxami n'approuve pas cette analogie, celui de Rouget dans *La Musique et la transe*⁶⁴⁸

⁶⁴⁴ DOUXAMI Christine, « Entre théâtre et rituel : la transe » in *Le corps, et ses dimensions cachées ; pratiques scéniques*, FREIXE Guy (dir.), Montpellier (France), Deuxième époque, 2017, p. 70.

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

⁶⁴⁶ *Ibidem*.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

⁶⁴⁸ Ouvrage paru trente-sept ans plus tôt que l'article de Christine Douxami.

le fait clairement, notamment dans sa (fausse) « lettre à l'Opéra ». Dans celle-ci, il ajoute aussi que ce qui se passe sur scène, mais aussi en dehors avec les coulisses, lui évoque clairement ce qui se produit à Porto-Novo avec les rituels de possession du vaudou. Ainsi, il évoque :

Je voulais te dire aussi quoi les cérémonies de possession, que nous connaissons toi et moi, m'apparaissent maintenant comme très proche de l'opéra. [...] Je te parlais tout à l'heure d'Alada et des cérémonies annuelles pour Adjahouto [...]. Petit à petit la place – j'allais dire la salle – se remplissait. Tambours, hochets et cloches de fer étaient là, dans un coin, mais personne ne semblait s'en occuper. Le moment venu, cependant, les musiciens commencèrent à les accorder. [...] Une certaine vibration de l'atmosphère, que nous aimions tant, toi et moi, s'instaurait. Cette impression d'éveil de la musique, je l'ai eue à l'Opéra lorsque les musiciens, qui eux aussi avaient pris place, peu à peu, dans l'orchestre, se mirent à préluder, en quelque sorte, chacun pour soi, faisant entendre qui des bribes de gammes, qui des bribes d'arpège. Comme chez nous, la musique prenait possession des lieux. Je ne sais malheureusement pas ce qui se passait alors dans les coulisses, le public n'y étant pas admis, comme tu peux bien le penser. [...] Moi qui ne connaît guère les gens à Alada, j'étais allé faire un tour. Une porte en claie, à moitié fermée et qui était le lieu de grandes allées et venues, m'intrigua. J'entrai. C'était ni plus ni moins que les coulisses ! [...] Plus loin, une femme qui était manifestement, elle aussi, la zélatrice d'un vodoun, se faisait une beauté, aidée par une compagne qui lui présentait un miroir. [...] J'avais vraiment vu l'envers du décor et comment on se prépare à entrer en scène. J'avais découvert que les grandes cérémonies pour les vodoun sont comme des spectacles nécessitant toute une préparation et tout un travail de coulisse, durant lesquels les adeptes qui se préparent à entrer en transe et à être possédés par leurs dieux se comportent comme le font ailleurs des acteurs de théâtre⁶⁴⁹.

Par ses allers-retours entre l'opéra à Paris et le vaudou de Porto-Novo et d'Alada, Rouget établit un lien étroit (bien que contestable) entre les deux. Si les chanteurs d'opéra, mais tout aussi bien les danseurs et acteurs, vivaient une possession par leur personnage une fois sur scène, par la mise en scène soigneusement préparée, les futurs possédés du vaudou seraient assimilés à des acteurs. Ainsi, le discours de Rouget ne va pas dans le même sens que celui que tiendra des années plus tard Christine Douxami. Il est aussi moins nuancé et engendre des amalgames entre deux pratiques culturelles, esthétiques, politiques et sociales aux nombreuses différences. Le discours de Rouget transforme les rituels de possession en de véritables théâtres. Avec lui, les futur.es possédé.es se maquillent, s'habillent selon l'entité qui les possédera. Ces mêmes entités aborderont des « textes » différents, c'est-à-dire que chacune aura sa corporéité voire sa chorégraphie et aussi

⁶⁴⁹ ROUGET, *op. cit.*, p. 439-441.

une façon de s'exprimer. Par la possession, le possédé incarne et incorpore ces caractéristiques sans oublier un travail de préparation en amont qui permet déjà l'identification, d'entrée dans le « jeu », avec l'entité, comme des acteurs, danseurs ou encore chanteurs d'opéra en Occident se préparent dans les coulisses avant d'entrer sur scène et d'incarner leurs personnages. Néanmoins, nous rappelons qu'il s'agit d'une œuvre publiée dans les années quatre-vingt et que l'analogie entre vaudou béninois et théâtre occidental apparaît aujourd'hui comme assez grossière, ne prenant pas en compte les spécificités de chacune de ces pratiques différentes, qui se déroulent dans des contextes culturels tout autant distincts. En associant le vaudou au théâtre occidental, la lettre de Rouget questionne la réalité de la possession : s'il y a une telle préparation, les possédés sont-ils vraiment possédés par une entité ou n'incarnent-ils pas « simplement », comme au théâtre, un personnage ? S'il y a certainement une part de théâtralité dans les rituels de possession et une part de transe dans le théâtre, relié intimement les deux, en faire deux catégories analogues qui se rejoignent, relèverait, pour nous, d'une erreur et d'une analyse un brin simplistes et grossières. Il est préférable de constater le rituel comme une performance au sens de « montrer l'activité » telle que défini par Schechner⁶⁵⁰, plutôt que d'y voir une théâtralisation qui impliquerait l'idée que le rituel est en quelque sorte faux, « fake ».

Cette analogie de Rouget est très certainement inspirée par Michel Leiris et son théâtre « joué » et « vécu » chez les *zar*⁶⁵¹ dont le texte *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* est paru en 1958, fondé sur des enquêtes effectuées au tout début des années trente. Dans ce texte, il n'hésite pas à faire une brève analogie entre le *zar* et la *commedia dell'arte*⁶⁵², puisque les entités du *zar* comme les personnages de la *commedia dell'arte* posséderaient des traits de caractère propres, stéréotypés et qui perdurent au travers du temps. N'allant pas plus loin dans cette assimilation, il continue de percevoir le culte des *zar* par le prisme du théâtre. Ainsi, une centaine de pages plus loin, il affirme :

Car dans le culte *zar* on voit intervenir – en la personne des possédés par qui ces rôles sont assumés – des entités qui ne sont pas simplement des êtres mythiques ou légendaires, mais bel et bien des personnages se présentant devant une assistance avec le langage qui les caractérise et, pour la plupart d'entre eux, l'indicatif qu'est le *fukkära* ou devise (accumulation assez libre de stéréotypes qui font songer aux épithètes homériques) ainsi que leurs gestes, leurs manières d'être et, en maintes circonstances, l'attirail vestimentaire conforme à la nature qu'on leur assigne, tous ayant au demeurant leurs goûts particuliers et

⁶⁵⁰ SCHECHNER Richard, *op. cit.*

⁶⁵¹ LEIRIS Michel, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* in *Miroir d'Afrique*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1996

⁶⁵² LEIRIS Michel, *op. cit.*, p. 951.

parfois même leurs exigences quasi scéniques en matière d'éclairages, - personnages qui par conséquent ne diffèrent guère que par leur fonction de ceux que dans ses formes les plus traditionnelles notre théâtre met en scène⁶⁵³.

Sans reprendre un lien avec la *commedia dell'arte*, la citation suivante de Leiris indique clairement un point de vue selon lequel la possession dans le culte *zar* aurait une grande part de théâtralité, puisqu'à chaque entité il appartient des accessoires, costumes, textes, mouvements voire parfois éclairages qui lui sont propres et qui doivent restés inchangés, sinon cela veut dire qu'il ne s'agit pas véritablement de l'entité. En cela, Leiris assimile le culte *zar* à un théâtre et les possédés à des acteurs. Néanmoins, il tient à faire plusieurs distinctions. L'une entre le théâtre joué et le théâtre vécu. L'autre entre la possession authentique et la possession inauthentique. Le théâtre joué correspondrait à ce que l'on voit généralement dans le théâtre occidental : l'acteur joue un personnage, les protagonistes sont pleinement conscients même s'ils jouent avec « quelque passion⁶⁵⁴ ». Dans le théâtre vécu, le possédé oublie sa propre personne au détriment de l'entité qui l'incarne. Si l'entité a besoin de se montrer par certaines caractéristiques propres, le possédé ne joue pas pour autant et, officiellement, ne sait pas ce qu'il fait : quand il revient à la conscience, il vit une amnésie absolue⁶⁵⁵. Avouer se souvenir de quoi que ce soit revient à avouer qu'on n'était pas pleinement possédé. Pourtant, Leiris questionne la totale amnésie et l'étanchéité entre le *zar* et la personne du possédé. Autrement dit, sans être pleinement consciente de la possession, la personne pourrait se souvenir de certains éléments reliés au *zar* possesseur. De la sorte, il implique une perméabilité entre les deux qui lui permet de penser le culte *zar* comme un théâtre vécu. Ce théâtre vécu se transforme en théâtre joué quand la possession est inauthentique, c'est-à-dire « simulée délibérément pour se donner en spectacle ou pour exercer sur autrui une pression dont on tirera un bénéfice matériel ou moral⁶⁵⁶ ». En d'autres termes, la possession est fictive, la personne se dit possédée alors qu'elle ne l'est pas. *A contrario* de la possession inauthentique, Leiris mentionne la possession authentique « soit spontanée soit provoquée, mais subie en toute bonne foi, dans une perspective magico-religieuse où la transe ne dépendrait d'aucune décision consciente de la part du patient⁶⁵⁷ ». Cependant, la majorité des cas se situent dans l'entre-deux de l'authenticité et de l'inauthenticité. La transe et la venue d'une entité spécifique (choisie par le futur possédé) peuvent être provoquées pour le plaisir comme pour la guérison. Cette provocation de la transe de possession par une entité précise n'empêche pas une authenticité de la possession.

⁶⁵³ LEIRIS Michel, *op. cit.*, p. 1053.

⁶⁵⁴ LEIRIS Michel, *op. cit.*, p. 1035.

⁶⁵⁵ *Ibidem.*

⁶⁵⁶ LEIRIS Michel, *op. cit.*, p. 1054.

⁶⁵⁷ *Ibidem.*

Ainsi, nous remarquons – certes brièvement – que la notion de théâtralité traverse la littérature scientifique autour de la transe depuis au moins les années cinquante. Tant et si bien que Corine Sombrun affirme à plusieurs reprises qu’au début du XXI^e siècle, alors qu’elle s’initiait au chamanisme, celui-ci était régulièrement perçu comme une espèce de théâtre dont le chamane serait l’acteur. Dans son article, Christine Douxami apporte des nuances. Contrairement à Rouget et à Leiris qui n’hésitent pas à comparer théâtre occidental et rituels de possession, elle n’effectue nullement une comparaison entre les deux tant ils apparaissent culturellement éloignés. Elle préfère le terme de « spectacularité » à celui de théâtralité. Dès lors, comment nous plaçons-nous face à ces discours ? Si nous acceptons de voir des formes de théâtralité dans des rituels de transe, d’autant plus que nous avons constaté dans les deux précédents chapitres que la « théâtralité » était un trait définitoire de la transe dans plusieurs discours (si bien que pour nous la théâtralité devient une dimension transique), nous ne voulons pas réduire les rituels de transe à du théâtre. Cela serait prendre le risque de tomber dans une synonymie grossière et fautive entre les deux. La transe n’est pas du théâtre tout comme le théâtre, et plus particulièrement l’acte de monter sur scène, n’est pas de la transe. Cela n’empêche pas qu’il puisse y avoir une part de théâtralité dans les rituels de transe, comme une part de transe dans l’acte de jouer/danser/chanter sur scène. Ces parts sont plus ou moins importantes selon les cas. Elles peuvent aussi être nulles. Aussi, si la théâtralité et la théâtralisation sont des traits caractéristiques que nous avons relevés de certains discours, ceux-ci relevaient régulièrement du premier chapitre qui portait sur des phénomènes de transe en Occident et particulièrement en France. Or, ces cas, bien souvent perçus comme perturbateurs de l’ordre établi, devaient être réduits à néant. Les accoler à la théâtralisation (mais aussi à la folie, à la maladie), n’est-ce pas une façon pour certains de les discréditer puisque cela sous-entend que les trances ne sont pas « vraies » ? À noter que tous les discours sur la théâtralisation de la transe ne vont pas dans ce sens. Transposer ces discours sur sa théâtralisation en France dans divers rituels de possession non-occidentaux seraient : 1) une décalcomanie ne pouvant être que fautive puisqu’il s’agit de cultures complètement différentes. 2) une façon pour certains de réduire des rituels à du théâtre, et donc pour eux à du « faux » et du charlatanisme. De plus, rappelons que les porteurs de ces discours sont des hommes blancs occidentaux, l’idée donc de calquer des théories et explications occidentales sur des rituels de trances non-occidentaux pour les expliquer a, par moments, des airs de colonialisme.

Nous sommes en accord avec des auteurs comme Michel De Certeau⁶⁵⁸, Catherine Clément⁶⁵⁹ ou encore Georges Didi-Huberman⁶⁶⁰ qui montrent des formes de théâtralisation dans

⁶⁵⁸ DE CERTEAU Michel, *op. cit.*

⁶⁵⁹ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*

⁶⁶⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, *op. cit.*

les éclats de transe des possédés de Loudun et des hystériques de Charcot. Plus encore, nous pensons que la notion de « performance » serait plus opérante et appropriée. En revanche, nous nous gardons de nous avancer pleinement sur la théâtralisation des trances non-occidentales. L'idée que des trances non-occidentales portent en elles une part de théâtralité ne nous est pas incongrue et nous laissons la porte ouverte à cette éventualité. Cependant, nous estimons ne pas avoir le recul nécessaire pour l'affirmer totalement, puisqu'une partie de nos lectures sur le sujet provient d'hommes occidentaux du XX^e siècle qui ont vécu dans une société colonialiste qui voit dans la transe du primitivisme.

2. Transer au théâtre

À la lecture d'Artaud et particulièrement du *Théâtre et la peste*, il nous paraissait inconcevable de ne pas mentionner ce texte et le rapport qu'il entretient avec le théâtre, la peste et sa part transique. Après cette brève étude du texte d'Artaud, nous effectuerons un bond dans le temps avec deux articles du XXI^e siècle qui interrogent la place de la transe dans les théâtres européens, notamment chez Grotowski (Marcos Martini) ou de façon plus générale (Christine Douxami). Ce bond dans le temps pourrait sembler injustifié. Nous pourrions y voir un anachronisme ou un manque de logique à nous arrêter sur Artaud, puis sur des articles du XXI^e siècle faisant plutôt référence à des pratiques théâtrales des années soixante. En réalité, Artaud a tant influencé le théâtre européen qu'en se plaçant dans une spirale temporelle (telle que mentionnée en introduction) il touche les artistes et leurs conceptions sur lesquels Marcos Martini et Christine Douxami écrivent.

Sans mentionner une seule fois le terme de transe, Artaud va l'évoquer tout au long de son texte. Ne serait-ce pas de la part transique de la peste dont parle Artaud ? La peste y est reliée à la maladie, l'épidémie, mais aussi à une « sorte d'entité psychique⁶⁶¹ » qui nous évoque les entités qui pénètrent les amateurs de possession. Cette entité psychique, une fois qu'elle pénètre la ville, provoque évidemment la mort, l'agonie, mais aussi le délire (« pestiférés délirants⁶⁶² »), l'imagination (« l'esprit chargé d'imagination⁶⁶³ »), la frénésie⁶⁶⁴, « la fièvre érotique⁶⁶⁵ », le désordre⁶⁶⁶. Le vocabulaire qui encadre la peste rappelle celui utilisé dans une diversité de discours sur la transe. Ce que provoque la peste, la transe le provoque aussi. Cela ne signifie pas pour autant que la peste

⁶⁶¹ ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et la peste* in *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985, p.26.

⁶⁶² ARTAUD Antonin, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁶³ *Ibidem.*

⁶⁶⁴ ARTAUD Antonin, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁶⁵ ARTAUD Antonin, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁶⁶ ARTAUD Antonin, *op. cit.*, p. 37.

est transe, mais qu'elle porte en elle une part de transe. Nous remarquons ici que c'est la part transique de la peste qu'Artaud met en avant et va transposer au théâtre. Ce que fait la peste, le théâtre devrait le faire. À en suivre les divers textes qui composent *Le Théâtre et son double*, le théâtre occidental a perdu sa part de peste, il faut la retrouver afin de redonner vie au théâtre qui, pour lui et en Occident, n'en a plus que le nom. L'acteur doit être comme le pestiféré : poursuivre des images et sa sensibilité avec une fureur que rien ne peut arrêter⁶⁶⁷. En d'autres termes, il doit s'imprégner de sa part transique et se laisser conduire par elle avec toute la frénésie, la fureur, le délire qui l'accompagnent.

Si les acteurs doivent se conduire comme les pestiférés, le théâtre dans son ensemble doit être une peste. Artaud n'hésite pas à les rapprocher. Tous deux impliquent des délires collectifs que cela soit de la communauté vivant l'épidémie de peste ou le public et les acteurs. La peste ne s'apparente pas à un simple virus, elle est une entité psychique qui touche au hasard les futurs malades et morts. Mais il n'y a pas qu'eux qui délirent. Elle touche toute la communauté y compris les membres qu'elle semble, en apparence, ne pas avoir touchés⁶⁶⁸. La peste influence tout un chacun, dérègle tout le monde : « Les derniers vivants s'exaspèrent, le fils, jusque-là soumis et vertueux, tue son père ; le sodomite sodomise ses proches. Le luxurieux devient pur. L'avare jette son or à poignées par les fenêtres⁶⁶⁹ », etc. En somme, la peste provoque un monde à l'envers, celui de la déraison, du contre-pouvoir, de l'anarchie, de la transe. Quand la peste touche directement au corps, elle ne laisse que peu de trace sur les organes... hormis sur le cerveau et les poumons. Des organes que nous pouvons réguler (« on peut s'empêcher de respirer ou de penser, on peut précipiter sa respiration⁶⁷⁰ »), ceux que nous pouvons contrôler dans une certaine mesure. En lésant ces organes, la peste enlève toute capacité de contrôle à l'humain, le faisant plonger dans le plus total délire. Ne pourrait-on pas y voir une analogie entre les organes lésés que l'homme contrôle habituellement et la société qui se retrouve sens dessus dessous par la peste ? En lésant sur chaque individu les organes sur lesquels l'homme a du contrôle (cerveau et poumon), la peste enlève à celui-ci tout auto-encadrement à l'être humain et plonge dès lors la société dans un monde sens dessus dessous. Quand elle ne touche pas physiquement l'humain, elle lèse tout de même la raison sans pour autant impacter cerveaux et poumons. Ainsi, la présence de la peste, qu'elle touche directement (physiquement) ou indirectement l'homme, entraîne toujours la communauté dans le

⁶⁶⁷ ARTAUD Antonin, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁶⁸ Au sens qu'ils ne sont pas malades physiquement, ils ne portent pas sur eux le marqueur visuel de la peste : les pustules noires. Quand nous dirons que la peste touche directement nous entendrons qu'elle touche physiquement, qu'elle entraîne une maladie physique et mortelle ; quand nous dirons que la peste touche indirectement nous entendrons qu'elle agit sur l'esprit et les actions, mais qu'elle ne touche pas au corps et à la santé physique.

⁶⁶⁹ ARTAUD Antonin, *op. cit.*, p. 34-35.

⁶⁷⁰ ARTAUD Antonin, *op. cit.*, p. 30.

délire, la furie, dans un monde sans contrôle ni loi. L'acteur sur scène doit plonger dans ce délire tel un pestiféré et contamine, comme le fait la peste de manière directe ou indirecte, le public.

La peste provoque un monde sens dessus dessous, qu'en est-il quand l'acteur la reprend au théâtre ? Pour Artaud :

Un désastre social si complet, un tel désordre organique, ce débordement de vices, cette sorte d'exorcisme total qui presse l'âme et la pousse à bout, indiquent la présence d'un état qui est d'autre part une force extrême et où se retrouvent à vif toutes les puissances de la nature au moment où celle-ci va accomplir quelque chose d'essentiel⁶⁷¹.

Un désastre oui, mais de l'ordre établi, de ce vieux théâtre dont il ne veut plus. Un désastre qui entraîne un renouveau du théâtre, une nouvelle vie dans sa pleine puissance. Un état dont la force extrême balaye tout sur son passage afin d'accomplir le but qui lui est destiné et par conséquent, qui lui est essentiel. Mais cet état qui balaye tout sur son passage, n'est-il pas une forme de transe ? Ne serait-ce pas l'aspect transique de la peste, poussé à son paroxysme ? C'est le cas selon nous. Les aspects transiques (fureur, délire, agonie...) propres à la peste entraînent tous ces changements, bousculent l'ordre établi. Si l'acteur doit se comporter comme le pestiféré sur scène, c'est qu'il doit vivre une transe qui lui permettra de franchir les limites d'un ordre établi et d'aller jusqu'au bout des émotions sans la moindre inhibition.

Ce texte d'Artaud nous sert à établir un lien entre théâtre et transe. Cette microétude du théâtre d'Artaud et la façon dont il souhaitait réformer le théâtre nous sert de « porte d'entrée » à l'étude de la transe dans le ballet classique qui a bien lieu en contexte théâtral. De constater aussi par-là que la question de la transe touche le théâtre. Pour cela, nous effectuons un bon dans le temps avec Grotowski et plus particulièrement avec un article qui lui est consacré « La Recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski » de Marcos Marini publié en 2013⁶⁷², soit quelques années avant la publication de l'article de Christine Douxami « Entre Théâtre et rituel : la transe »⁶⁷³ sur lequel nous ne manquerons pas de revenir.

En étudiant la danse dans le théâtre, le nom de Grotowski ne cessait de revenir. Christine Douxami n'hésite pas à le mentionner. De plus, comme l'écrit Marcos Marini, Grotowski est précédé de plusieurs figures comme celle d'Artaud⁶⁷⁴. Pour les raisons évoquées dans le précédent paragraphe, nous ne nous attarderons sur les attaches entre les deux artistes, mais nous devons bien

⁶⁷¹ ARTAUD Antonin, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁷² MARINI Marcos, « La Recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski » in *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, JAROSTAW Fret et MASTOWSKI Michel (dir.), Paris, L'Amandier, 2013

⁶⁷³ DOUXAMI Christine, *op. cit.*

⁶⁷⁴ MARINI Marcos, *op. cit.*, p. 192.

comprendre que ce choix de passer d'Artaud à des discours sur Grotowski n'est pas sans lien⁶⁷⁵ et s'inscrit bien dans une spirale temporelle.

Quand Grotowski aborde une diversité de cultures non-occidentales, ce n'est pas dans le but d'aller vers l'exotisme ou encore d'un interculturelisme *new age*⁶⁷⁶ particulièrement présent dans les années soixante, soit ses années les plus importantes en tant que metteur en scène. Au contraire ; Grotowski recherche dans ces diverses cultures la façon dont chacune d'entre elles, « avec son propre système de pensée, peut contribuer à la compréhension de problèmes universels comme celui de la perception et de la conscience⁶⁷⁷ ». Cette recherche dans les autres cultures était sa manière de comprendre son propre système occidental : « On ne peut pas vraiment comprendre sa propre tradition (au moins dans mon cas) sans la comparer à un autre berceau⁶⁷⁸ » dira-t-il. Dans ses travaux et ses recherches dans des zones géographiques non-occidentales, Grotowski s'intéresse particulièrement aux rituels, à la possession et à la transe. Son but n'est pas tant de transposer rituel, possession et transe sur les scènes occidentales. Cela lui semble impossible. En revanche, il leur cherche des « équivalents » (nous reprenons cette expression de Martini). Ainsi, ce qu'il nomme l'Art comme véhicule serait l'équivalent du rituel et les transformations énergétiques les équivalents de la transe⁶⁷⁹. Il n'y a pas donc une volonté de transposer comme tels rituels et trances dans son théâtre, mais plutôt d'en chercher des équivalents plus adaptés à son théâtre et sa culture. Dans le théâtre de Grotowski, il y aurait donc une part de rituel et de transe. Autrement dit, dans les termes de Martini, en utilisant « un paradigme synchronique à la place d'un paradigme diachronique », Grotowski va pouvoir « trouver du rituel dans le théâtre et du théâtre dans le rituel »⁶⁸⁰ puisque dans un paradigme diachronique, il y a l'idée qu'avant le théâtre il y a eu le rituel, que l'on commence donc par le rituel pour aller vers le théâtre. Dans le paradigme synchronique, que Grotowski utilise après avoir abordé la question sous l'angle diachronique, il y a l'idée d'un « rituel *vs* théâtre » dans lequel « les deux termes deviennent les extrémités d'un *continuum* de possibilités intermédiaires et, en même temps, les dimensions opposées constitutives de *tout* phénomène des *performing arts*⁶⁸¹ ».

Avec Grotowski, il ne s'agit pas d'affirmer que le théâtre européen est un rituel (qui serait assimilé à des rituels longtemps décrits comme « primitifs » et qui contiendrait donc de la transe,

⁶⁷⁵« La tension vers le dépassement de la représentation, la disjonction (que nous avons déjà évoquée), jusqu'à l'opposition, entre spectacle et théâtre, l'application *pratique* pour faire du théâtre un véhicule, un yoga, une gnose : tout cela rapproche fortement Grotowski de figures qui le précédèrent ou l'accompagnèrent, comme le dernier Stanislavski, Copeau, Osterwa, Artaud, Bene et même Brook (avec néanmoins une radicalité moins grande) ou son élève Barba. », MARTINI Marcos, *ibidem*.

⁶⁷⁶ MARTINI Marcos, *op. cit.* p. 191.

⁶⁷⁷ GUGLIELMI Chiara citée par MARTINI Marcos, *ibidem*.

⁶⁷⁸ GROTOWSKI Jerzy cité par MARTINI Marcos, *op. cit.*, p. 191-192.

⁶⁷⁹ MARTINI Marcos, *op. cit.*, p. 193.

⁶⁸⁰ MARTINI Marcos, *op. cit.*, p. 210.

⁶⁸¹ MARTINI Marcos, *op. cit.*, p. 209.

perçue par les Occidentaux comme une perte de contrôle), ni de dire que les rituels (pensés comme non-occidentaux et qui furent décrits comme « primitifs ») sont du théâtre. Il s'agit ici de dire qu'il y a une part de rituel dans le théâtre occidental, et plus particulièrement celui de Grotowski. Cette part de rituel correspond à la culture occidentale, elle n'a rien d'« exotique ». Elle a été, pour reprendre Grotowski, laïcisée.

Il serait donc possible de trouver une part de transe dans le théâtre de Grotowski, mais pouvons-nous aussi supposer qu'il en va de même chez ses successeurs comme Eugenio Barba ? Pourtant, lorsqu'il est question de rituel, de possession et de transe, le regard occidental est des plus biaisé. Martini rappelle qu'encore récemment des auteurs, parfois même spécialistes de Grotowski, affirmaient qu'il se méfiait du mot transe, « car il savait très bien que la transe est perte de contrôle et oubli, ce que l'acteur ne peut pas se permettre⁶⁸² ». Pourtant, ce n'est pas du tout ce que pensait Grotowski. Il voyait au contraire dans la transe qu'il désignait comme saine⁶⁸³ « un contrôle et une précision d'un degré supérieur⁶⁸⁴ ». Voir dans la transe une perte totale de contrôle, une amnésie complète serait propre à un regard occidental ethnocentré. Grotowski ira jusqu'à dire que pour les Occidentaux, « la possession et la conscience s'opposent, possession consciente est un oxymore : rien de plus superficiel⁶⁸⁵ ». Autrement dit, il est impensable pour un Occidental de penser et croire qu'un individu en transe puisse conserver sa conscience. Avec ce regard biaisé, il n'y a plus que deux options pour le rapport de l'acteur en transe : soit l'Occidental considère que l'acteur n'est pas en transe, puisqu'il fait ce qu'il a à faire sur scène, il serait donc conscient, dans la maîtrise ; soit il est en transe, parce que pour le regard occidental « il fait n'importe quoi », l'acteur serait donc dans la perte de contrôle/maîtrise et de conscience. Comme nous pouvons le constater, ce regard occidental biaisé amène une catégorisation binaire et son lot de raccourcis. Par conséquent, Grotowski finira par éviter de parler de transe tant ce terme porte à confusion, bien que, pour lui, la transe n'avait rien de cette perte de contrôle. Manari explique : « Grotowski a toujours soutenu [...] que la transe authentique est un contrôle et une précision d'un degré supérieur⁶⁸⁶ ». La transe « authentique » ou encore celle que Grotowski nomme « saine », et qu'il oppose à la transe « malsaine », n'entraîne pas chez le transeur une perte de contrôle et de conscience. Au contraire, elle permettrait une meilleure concentration et maîtrise. Cette transe sert à se concentrer sur un objet précis (le jeu de l'acteur et tout ce que cela implique par exemple) afin de ne pas se laisser déconcentrer parce qu'il ne le concerne pas à cet instant T.

⁶⁸² ATTISANI Antonio cité par MARTINI Marcos, *op. cit.*, p. 214.

⁶⁸³ MARTINI Marcos, *op. cit.*, p. 212.

⁶⁸⁴ MARTINI Marcos, *op. cit.*, p. 214.

⁶⁸⁵ MARTINI Marcos, *op. cit.*, p. 211.

⁶⁸⁶ MARTINI Marcos, *op. cit.*, p. 214.

À la transe saine qui, nous le comprenons peut être utile au théâtre, s'oppose la transe malsaine. De même, Grotowski effectue la différence entre vrais rituels et faux rituels⁶⁸⁷. Pour la transe malsaine, il prend l'exemple de la possession *bossal* haïtienne. À Haïti, on nomme *bossal* une transe qui n'aurait pas dû avoir lieu, car la personne ne sait pas la maîtriser et elle va complètement perdre conscience. Le *bossal* est mal considéré et n'a rien à voir avec les trances maîtrisées des cérémonies vaudou. Cette transe malsaine est parfois dénommée transe sauvage. Quant aux faux rituels, Martini reprend une citation de Grotowski à propos de l'hystérie où il explique que les hystériques de Charcot « entraînent en crise [nous dirions en transe] en présence de spectateurs, mais quand ils étaient absents, les crises se produisaient très rarement, et avec des caractéristiques très différentes⁶⁸⁸ ». Il y a quelque chose de similaire dans les faux rituels, puisqu'ils ont besoin de spectateurs pour se réaliser. Alors qu'un vrai rituel peut accepter le public, mais il n'a pas besoin de lui pour se réaliser⁶⁸⁹. Dès lors, nous comprenons en quoi le théâtre ne peut être un vrai rituel et pourquoi nous ne pouvons dire que le théâtre en est un, mais uniquement qu'il peut porter en lui une part de rituel. Aussi pour la transe, dont Grotowski finit par éviter le terme, elle est regardée par les Occidentaux uniquement comme une transe malsaine telle le *bossal* haïtien. Cette vision restreinte est telle que Grotowski va jusqu'à déconseiller à ses acteurs d'entrer en transe, parce que les Occidentaux n'ont pas la structure culturelle et mentale pour, puisqu'ils l'associent à la perte de conscience (transe malsaine) et n'arrivent pas à concevoir que l'on puisse garder conscience durant la transe (transe saine). Il va jusqu'à dire : « Les « gens modernes » ne devraient pas rechercher les phénomènes de possession, parce que notre structure mentale nous pousse à rechercher la possession *bossal*, c'est-à-dire les idioties⁶⁹⁰ ».

Si Grotowski évite de parler de transe, cela n'est donc pas dû à l'impossibilité de l'acteur européen d'y entrer, mais à l'impensable pour un Occidental de voir dans cet état autre chose qu'une perte de conscience et de contrôle. Par cet article de Grotowski, une nouvelle porte s'ouvre à nous : la transe chez l'acteur européen devient possible. Elle va aussi au-delà de ce qu'Artaud explique dans *Le Théâtre ou la peste* où elle est notamment perçue comme la perte de contrôle, une désinhibition mettant le monde (ou du moins l'espace théâtral) sens dessus dessous. Notons tout de même que pour Artaud, cela permet à l'acteur de chercher au plus profond de lui et d'exprimer un jeu sincère auquel il n'accéderait pas sans avoir abattu les barrières de l'inhibition, du pouvoir de contrôle de la conscience, que la transe va induire. Pour aller plus loin dans cette question de la

⁶⁸⁷ MARTINI Marcos, *op. cit.*, p. 211.

⁶⁸⁸ GROTOWSKI Jerzy cité MARTINI Marcos, *op. cit.*, p. 212.

⁶⁸⁹ *Ibidem.*

⁶⁹⁰ GROTOWSKI Jerzy cité par MARTINI Marcos, *op. cit.*, p. 214.

transe dans le théâtre, il faut maintenant reprendre le début de l'article de Christine Douxami qui questionne justement cette possibilité.

Comme elle l'explique, « cet essai part d'une interrogation souvent partagée entre comédiens : pourquoi, quand nous sommes sur scène – et notamment lorsque la représentation est bonne – avons-nous l'impression d'être en état de transe, hors de nous-même, de nous laisser porter⁶⁹¹ ? ». Ce premier questionnement se lie à un autre, déclenché par Guy Freixe, dans lequel elle s'interroge sur le statut du comédien, s'il ne serait pas « un *medium* incorporant une « mémoire ancestrale » liée au vécu de chaque individu⁶⁹² ». Ce supposé état de *medium* permettrait aux comédiens *d'incorporer* ou, dans un autre terme pas si analogue, *d'incarner* leurs personnages. En effet, nous rappelons que le verbe « incarner » a pour origine latine le verbe *incarnare* qui renvoie à *caro*, *carnis*, soit la chair, la viande. Incarner, c'est donc entrer dans la chair du personnage. L'incarnation serait donc un mouvement en miroir inversé à celui de la possession et de l'incorporation. L'incarnation d'un personnage admet que l'acteur entre dans la peau du personnage soit dans sa chair, alors que dans la possession, l'entité entre dans la chair du possédé. Quant au fait *d'incorporer* un personnage, il y a l'idée de laisser entrer dans le corps le personnage/l'entité. L'incorporation, par le mouvement qu'elle entraîne, rejoint la possession, d'où, certainement, une extrapolation de l'incorporation du personnage par l'acteur vers la transe de possession que Douxami envisage comme « une capacité, par celui qui est possédé, de recevoir l'Autre quel qu'il soit, puis de devenir l'Autre⁶⁹³ ». Peut-on dès lors dire que l'acteur est en transe parce qu'il incorpore un personnage et par extrapolation que ce dernier le possède ?

Douxami explique qu'en revenant « aux rites dionysiaques, aux origines du théâtre antique grec avec la transe dionysiaque et les Dionysies », nous pourrions « retrouver cette interprétation de la transe dans le jeu »⁶⁹⁴. Or, comme elle le rappelle aussi, entre les Dionysies et les interrogations sur la transe et la possession de l'acteur aux XX^e et XXI^e siècles, il s'est passé plusieurs siècles durant lesquels l'Église a « renvoyé la transe au domaine de la sorcellerie et rendu le sujet tabou⁶⁹⁵ ». Ce qui bien évidemment laisse des traces, notamment celle qu'« aujourd'hui, un comédien ne peut réellement revendiquer un état de transe sans être vu comme étant un peu trop « excentrique⁶⁹⁶ ». Cela évoque aussi Grotowski, pour qui les Occidentaux ne voient dans la transe qu'une perte de conscience. Des siècles de domination catholique ancrèrent la transe du côté de l'anormal et de tout ce qui est mauvais. Quant aux corps, ils apparaissent comme « dressés », puisque l'Église a fait

⁶⁹¹ DOUXAMI Christine, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁹² *Ibidem.*

⁶⁹³ *Ibidem.*

⁶⁹⁴ DOUXAMI Christine, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁹⁵ *Ibidem.*

⁶⁹⁶ *Ibidem.*

en sorte que l'homme oublie son propre corps. Ce qui, là encore, laisse des traces. Au XX^e siècle, certains metteurs en scène remarquent « un manque de « présence scénique » de la majorité de leurs comédiens⁶⁹⁷ » les poussant à chercher de nouvelles voies. Douxami cite notamment Artaud, mais aussi Julian Beck, Judith Malina, Jerzy Grotowski et Eugénio Barba⁶⁹⁸. Les techniques de transe deviendraient des moyens pour l'acteur de retrouver une présence scénique, mais comment cette transe serait-elle utilisée ?

Plus que de la transe qui se déroulerait sur scène, Christine Douxami parle du *training* des acteurs qui inclurait ou tenterait d'inclure cet état de transe qu'ils convoqueraient, dans une moindre mesure, sur scène par la suite. Déjà la transe permettrait un lâcher-prise de l'acteur durant l'entraînement, sans pour autant qu'ils ne soient happés par elle⁶⁹⁹ rajoute-elle, nous donnant l'impression que si elle happe l'acteur il y a danger : celui de la perte de contrôle et de conscience ? Nous y reviendrons. En plus d'un lâcher-prise, la transe permettrait une fluidité des mouvements chez l'acteur qu'il serait capable de reproduire à l'envi et une plus grande disponibilité afin « qu'il soit à même de créer avec les autres et faire apparaître son imaginaire, afin que tous les acteurs aient un « même rêve »⁷⁰⁰ », mais cela n'apparaît pas sans danger. Douxami met en avant plusieurs témoignages relatant des difficultés, voire l'incapacité à revenir de ces trances. Elle reprend, par exemple, le témoignage de Dorcy Rugamba, un comédien rwandais :

Oui, nous travaillions beaucoup, dans les années quatre-vingt-dix et au début des années 2000, avec les metteurs en scène autour de la transe. Alors tu étais là, en *training*, et ils te faisaient marcher dans la forêt pieds nus, ou ils te bandaient les yeux, essayaient de te faire toucher des matières végétales, comme des troncs d'arbre, et au bout de nombreuses heures, tu finissais par être en transe. Personnellement, j'ai toujours fait très attention pour ne pas tomber en transe, mais il y avait des comédiennes qui, à chaque expérience, avec différents metteurs en scène, sans doute parce qu'elles étaient plus sensibles et plus fragiles à ce moment-là, entraient en transe et ne revenaient pas. Ils étaient capables de provoquer la transe, mais après, ils ne savaient pas ce qu'il fallait faire. C'est triste à dire, mais plusieurs filles sont allées en hôpital psychiatrique et ne sont jamais revenues au plateau. Elles étaient cassées⁷⁰¹.

Le témoignage du comédien révèle une dangerosité de la transe, un manque de maîtrise et une irresponsabilité de la part des metteurs en scène qui induisent la transe sans savoir en extraire

⁶⁹⁷ *Ibidem*.

⁶⁹⁸ DOUXAMI Christine, *op. cit.*, p. 59-60.

⁶⁹⁹ DOUXAMI Christine, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁰⁰ DOUXAMI Christine, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁰¹ RUGAMBA Dorcy cité par DOUXAMI Christine, *ibidem*.

la personne. Nous comprenons pourquoi l'acteur refuse d'y entrer. Son témoignage entre en résonance tout en déconstruisant le discours du précédent article sur Grotowski pour qui la transe était avec retour et contrôle. Cependant, il affirmait aussi que les Occidentaux ne voyaient en la transe qu'un danger, une perte totale de conscience et que de la sorte s'ils entraient en transe, ils risquaient de vivre cela. Dans ce que décrit ici Dorcy Rugamba, la transe n'est clairement pas maîtrisée et Grotowski la placerait du côté du *bossal*, soit une transe qu'il réprouverait. Avec un tel témoignage, nous pouvons nous demander si la transe est réellement utile aux acteurs et actrices. Il semble qu'elle mène à la folie et le témoin refuse d'y entrer. Cependant, nous pensons que le problème n'est pas tant la transe que les personnes qui l'induisent et qui se prennent pour des apprentis sorciers. Comme le rappelle Douxami, la majorité des trances ont lieu dans un rituel et une culture bien précis qui vont justement l'encadrer et permettent aux personnes pas prêtes à y entrer de ne pas y entrer, et d'accompagner celles qui peuvent y aller⁷⁰². Or, les metteurs en scène Occidentaux et leurs acteurs (bien souvent Occidentaux) n'ont pas cette culture de la transe, n'ont pas appris à y entrer, à en sortir, à l'accompagner, à aider la personne qui éprouve des difficultés. Nous pensons que c'est à cause de cela qu'il y a danger à vouloir en induire des chez l'acteur, du moins des trances aussi profondes⁷⁰³.

Ces entraînements avec transe permettraient à l'acteur de reconvoquer cette sensation sur scène afin d'intensifier sa présence scénique. Mais pour Douxami, convoquer la sensation relative à l'état de transe n'implique pas que l'acteur vive une transe sur scène⁷⁰⁴. Il s'agirait donc de constater la transe plutôt au niveau du *training* de l'acteur plutôt que lorsqu'il monte en scène, car sur scène l'acteur doit garder le contrôle pour jouer le spectacle qui a été vendu. Dans ce cas, il vivrait un ENOC, mais non une transe⁷⁰⁵ qui induirait un manque de contrôle incompatible avec la mission de l'acteur. Pourtant, si l'avis de Douxami semble en premier lieu tranché, sa conclusion amène plus de nuances, en reprenant Schechner :

[Pour Schechner], il existerait deux types d'état chez le comédien au plateau (et donc en présence de public) : l'un, que nous appelons dans cet essai « transe chamanique » et qu'il appelle « extase », serait contrôlé, l'acteur serait comme au « dessus » de son corps et aurait une perception aiguë du monde – comme Ryszard Cieślak dans *Le Prince Constant* ; l'autre

⁷⁰² DOUXAMI Christine, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁰³ Dans son article « La Danse contemporaine comme expérience « enstatique » ; L'Étude de cas de Myriam Gourfink » in *Anthropologies du corps en transe*, BAUD Sébastien (dir.), *op.cit.*, Federica Fratagnoli envisage l'entraînement de la danseuse qui commence par une session de yoga comme un moyen d'accéder à la transe. Cette dernière lui facilite l'accès à la création. Ce qui est perçu par la danseuse et l'auteure de l'article comme une transe durant l'entraînement, n'a rien à voir avec ce qui est présenté dans l'article de Christine Douxami. La transe y apparaît comme un état de conscience doux, contrôlé, sans difficulté de retour.

⁷⁰⁴ *Ibidem.*

⁷⁰⁵ DOUXAMI Christine, *op. cit.*, p. 62.

pourrait s'appeler « transe de possession », l'acteur étant possédé par son rôle – Schechner cite comme exemple l'acteur Laurence Olivier dans son interprétation *d'Hamlet* de Shakespeare. Il évoque les allers-retours entre ces deux états pour la majorité des acteurs au plateau.

La réponse à la question de la transe de l'acteur sur scène demeure ouverte. Il y a possibilité de transe pour ceux qui ne l'amalgament pas uniquement à une perte de conscience et inversement. En somme, l'appréhension de la possibilité de transe chez l'acteur sur scène diffère selon les représentations et les définitions que les personnes ont de la transe. Finalement, c'est peut-être cela qui pose difficulté. En état, comme objet disparate, la transe possède de multiples définitions. De plus, notre regard biaisé d'Occidental a tendance à définir la transe comme une perte de contrôle et de conscience⁷⁰⁶ voire pense que cela est l'essence de la transe. L'impossibilité de la transe sur les scènes occidentales serait donc plus un impensable de la part des Occidentaux qui y voient uniquement une perte de contrôle et un infaisable pour les acteurs puisque trop mal accompagné dans leur retour et qui, dans les discours que nous avons pu analyser, semblent ne connaître que des trances « malsaines », « sauvages » ou de type *bossal*. Dans les faits, l'acteur peut entrer en transe sur scène en se sentant au-dessus de son corps, ce qui rapprocherait cet état de l'extase (Schechner) ou de la transe chamanique (Douxami) ; en étant possédé par son rôle, ce que nous avons nommé l'incorporation, mais que d'autres nomment (transe de) possession. Généralement, l'acteur alterne les deux et ne vit ni tout l'un ni tout l'autre. Après un comité de suivi de thèse en 2020 avec Christine Douxami, nous comprenons aussi qu'il est rare qu'un acteur dise spontanément qu'il vit un état de transe sur scène.

Nous constatons que la question de la transe chez l'acteur de théâtre est complexe, bien qu'elle soit abordée depuis le XX^e siècle. Nous imaginons qu'en danse classique, là où la question n'a jamais été abordée – du moins pas de façon aussi frontale –, cela est d'autant plus compliqué d'obtenir des réponses, notamment de la part des danseurs et danseuses. D'où l'importance aussi de notre précédent travail sur les traits définitoires de la transe. Nous supposons que si la question pose problème dans un domaine où elle a déjà été abordée, si les acteurs qui disent être en transe sur scène sont considérés comme « excentriques », il en va de même dans le ballet classique voire que cela est pire, puisque cela est un impensé. De plus, n'oublions pas que le regard occidental situe

⁷⁰⁶ Le sujet de notre thèse, mais surtout notre expérience de la TCAI a entraîné des discours de personnes qui voyaient la transe comme une perte totale de conscience. Nous avons plusieurs fois relevé le discours suivant « je ne pourrai pas entrer en transe, faire ce que tu as fait. J'aime trop le contrôle, il faut que je contrôle tout », comme si, moi en entrant en transe, je ne contrôlais rien. Alors que je contrôle tout et que dès lors que je sens que cela dépasse mes limites, je sais stopper le processus. Nous sommes donc très loin d'une perte totale de contrôle et de conscience. Aussi, après une discussion avec une amie qui m'hébergeait à Paris pour mon atelier à la TCAI, elle m'explique qu'elle a peur que nous dormions dans la même chambre, parce qu'elle craint que je fasse « l'exorciste ».

le ballet du côté du contrôle, de la maîtrise, de la pleine conscience alors qu'il situe la transe dans le vocabulaire totalement opposé.

II. Récits de danseurs et danseuses : la transe comme impensé et impensable ?

Dans *Philosophie de la danse* de Paul Valéry publié en 1936, le poète décrit ainsi l'état dans lequel la danseuse se trouve sur scène :

Oui, ce corps dansant semble ignorer le reste, ne rien savoir de tout ce qui l'environne. On dirait qu'il s'écoute et n'écoute que soi ; on dirait qu'il ne voit rien, et que les yeux qu'il porte ne sont que des bijoux, de ces bijoux inconnus dont parle Baudelaire, des lueurs qui ne lui servent de rien. C'est donc bien que la danseuse est dans un autre monde, qui n'est plus celui qui se peint de nos regards, mais celui qu'elle tisse de ses pas et construit de ses gestes⁷⁰⁷.

Par le vocabulaire que Valéry utilise et la description qu'il fait de la danseuse, il la renvoie bien à un état de transe ou transique : quand elle danse, elle s'absente du monde des spectateurs pour aller dans des ailleurs. La danseuse étoile Marie-Agnès Gillot reprend ce texte dans son spectacle *La Boxeuse amoureuse* comme si, en dehors de son personnage, elle approuvait cette idée que la danse amène la personne hors du monde, dans des ailleurs. Ce qui n'étonnerait pas, puisque dans diverses interviews, elle raconte son amour pour la danse et à quel point celle-ci lui est vitale. Elle raconte aussi ce qu'elle nomme des « moments de grâce⁷⁰⁸ » qui ressemble fortement à des moments de transe. Nous questionnons, à plusieurs reprises, cet état particulier qui arrive en dansant et/ou sur scène au travers de quelques entretiens de danseurs et danseuses que nous avons menés⁷⁰⁹. Nous voulions savoir ce qu'ils ressentaient en dansant sur scène. S'ils considéraient cela comme un état de transe. Ce questionnement n'a pas toujours été évident, la question de la transe semblait régulièrement délicate à aborder, comme toujours rattachée à quelque chose de tabou, d'impensé et d'impensable. Pourtant, à la lecture de plusieurs entretiens, textes, récits... d'interprètes, notamment dits « classiques », nous nous rendons compte que l'état dans lequel ils

⁷⁰⁷ VALÉRY Paul, *Philosophie de la danse*, Saguenay (Québec), Les Classiques des sciences sociales, 1936, PDF, p. 9.

⁷⁰⁸ Par exemple dans le documentaire, *Marie-Agnès-Gillot : L'Art du grand écart* d'Anne-Solen Douguet, Damien Cabrespines et Laurent Goumarre, 2017, 52min.

⁷⁰⁹ Pour cela nous avons menés plusieurs entretiens avec Rafaëlla Renzi, Sylvie Remlinger, Benjamin Houal, Roman Mikhalev, Stéphanie Roublot. Mais nous en avons aussi parlé avec d'autres danseuses comme notre professeur de danse Brigitte Hermetz ou encore Éléonore Guérineau, toutes deux issues de l'opéra de Paris ; Thaïs Parelli doctorante en danse et aussi professeur de danse ; également des personnes avec qui nous prenons nos cours de danse.

plongeaient était de l'ordre de la transe et donc qu'il fallait nous-mêmes l'aborder lors de nos entretiens.

Dans ces entretiens, nous remarquions déjà que notre interlocuteur ne pensait pas vivre un état de transe sur scène - nous questionnions bien cet état sur la scène et non pas dans l'entraînement, les répétitions de l'artiste. Pourtant, il nous semble que la scène entraîne bien souvent un état particulier : la temporalité se raccourcit ou s'allonge, la force est décuplée tandis que les douleurs s'estompent. Parfois même, il y a dissociation. Cependant, une majorité des personnes interrogées nous affirmait tout d'abord qu'elles ne vivaient pas de trances ou du moins qu'il ne s'agissait pas d'un état fréquent ou qu'elles recherchaient. Elles réfutaient cet état, tout en affirmant qu'il y avait bien quelque chose qui changeait dans leur état de conscience une fois sur scène. Il se présentait donc deux discours : l'un attestait d'une quasi-impossibilité de la transe, l'autre affirmait qu'il y a parfois quelque chose sur scène qui diffère de l'état habituel et précise régulièrement que ce « quelque chose », « ce n'est pas de la transe ». L'ambiguïté des discours sur la transe traversait leurs propos : la transe était une sorte de tabou, un gros mot et en même temps ce que ces personnes nous décrivaient ressemblait bien à de la transe ou du moins s'en rapprochait.

Ainsi, nous en arrivions à l'idée que s'ils ne vivaient pas un état de transe, ils vivaient ce que nous pourrions nommer un « état de scène » ou plus largement un « état de danse » (qui peut avoir lieu en dehors de la scène et qui est donc plus large) qui est des ENOC et qui portent en eux des traits transiques. Tant et si bien, que ces états nous pouvions aussi les qualifier de « transique ». En effet, à en suivre la définition de Madeleine Abassade sur l'état de danse, il s'y trouve bien du transique :

L'état de danse est une forme d'état autre, indissociable du dansique, ce sur quoi la raison n'a pas prise et que les mots ne suffisent pas à définir, cet indéfinissable qui est une des caractéristiques fondamentales de l'art. L'état de danse peut se reconnaître dans une forme d'état de transe, comme une forme d'état hypnotique où le danseur obéirait à la suggestion du chorégraphe : disponibilité à la suggestion, comme elle peut se retrouver dans la relation maître-élève ou médecin-malade⁷¹⁰.

Dans les discours des danseurs et danseuses qui réfutent la transe, il y avait donc pourtant bien une part de transe grâce à l'état de danse, de scène ou encore de grâce qu'ils me décrivaient. Sans même qu'ils ne s'en rendent compte, la majorité réfutait l'état de transe sur scène tout en me faisant une description d'un autre état qui portait en lui des traits transiques, des germes de transe.

⁷¹⁰ ABASSADE Madeleine, *Danser l'imprévu. Une lecture politique et sensible des Cahiers de Vaslav Nijinski*, Dijon, Les presses du réel, « Gestes », 2022, p. 305.

Si la transe paraissait pour la majorité d'entre eux un impensé et un impensable, il en émergerait pourtant de leur discours sans qu'ils ne s'en rendent compte. Il ne s'agit pas ici de remettre en question leurs témoignages, de dire qu'ils vivent des transes contrairement à ceux qu'ils pensent. Mais bien de faire émerger dans leur discours, les aspects transiques de leur état de danse et/ou de scène afin de prouver que même si la transe est régulièrement un impensé ou un impensable, quelques-uns de ses aspects demeurent bien présents.

1. « Il n'y a pas de transe. Mais... » : Raffaella Renzi

En 2015, alors que nous envisagions de faire un exposé sur la transe dans le ballet dans le cadre d'un cours donné par Mme Douxami en master 1 pour les arts du spectacle, nous sommes allée nous entretenir avec notre professeure de danse classique (Jane Campa) qui avait près de quatre-vingts ans. Quand nous avons abordé la question de la transe, elle riposta aussitôt : la transe on n'en revient pas ! C'est pour les fous ! Impossible pour elle d'envisager la moindre transe dans le ballet classique. Durant, notre thèse, nous n'avons pas souvenir d'une réaction aussi radicale. Pour illustrer au mieux notre propos, nous reprenons l'entretien que nous avons effectué en mars 2020 avec la danseuse Raffaella Renzi. Nous avons résumé sa réponse sur la possibilité de transe des danseurs et danseuses sur scène de la façon suivante : « Il n'y a pas de transe. Mais... ».

Raffaella Renzi est une ancienne soliste. Aujourd'hui, elle supervise des stages pour des danseurs et danseuses classiques. Elle est aussi engagée pour transmettre des chorégraphies et accompagner danseurs et danseuses dans leur travail tant technique que d'interprétation. C'est après un premier échange écrit avec la danseuse Éléonore Guérineau que celle-ci nous conseille de contacter Raffaella Renzi qui acceptera tout de suite de s'entretenir avec nous. L'entretien⁷¹¹ que nous avons réalisé avec Raffaella Renzi n'a pas pu être enregistré. Plus que sur la transe en général, il portait sur le ballet *Giselle*. Nous abordions le sujet de la transe. Je lui expliquais mon sujet de thèse et lui disais aussi que je voyais de la transe lorsque les willis forçaient les hommes à danser jusqu'à la mort, puisque leurs corps se mouvaient sans qu'ils le veuillent, contre leur volonté et guidés par des entités, les willis. Elle respectait mon point de vue et mon sujet, bien qu'elle n'y voyait pas de transe. Puis, nous avons discuté de la scène de la folie de Giselle qui, me rappelait-elle, est très écrite. Jouer la folie de *Giselle*, c'est tout sauf faire n'importe quoi, il y a un enchaînement précis. Lors de la scène de la folie, Giselle ne vit pas, selon elle, une transe, mais est une jeune fille en train de devenir folle en raison de la trahison de son amant et de son rêve qui se brise. Alors que Giselle perd la raison, elle nous explique que, en tant qu'interprète, elle doit rester très « lucide »,

⁷¹¹ ROUSSELOT Maëlle, *Entretien Raffaella Renzi*, Visioconférence (facetime), 06/03/2020

ne pas se laisser « transporter », que se « laisser aller serait dangereux »⁷¹². Elle associe la transe à la perte de contrôle qui pourrait amener le danseur ou la danseuse à sortir de ce qu'on lui demande d'effectuer. Alors que pour elle, il doit y avoir contrôle, elle doit savoir ce qu'elle fait et a à faire, d'autant plus que la scène est très précise et détaillée. Pour reprendre ses termes, elle doit rester lucide, voir les choses clairement. Or la transe – pour elle – brouillerait la vision comme la conscience et de la sorte, enlèverait le contrôle dont elle aurait besoin en tant qu'interprète. De plus, basculer du côté de la transe ne serait pas sans conséquence, elle le dit : « c'est dangereux »⁷¹³. Mais dangereux pour quoi ? pour qui ? Pour l'interprète qui pourrait ne pas revenir ? Pour l'interprétation du rôle qui pourrait être biaisée ? Nous pensons que Raffaella Renzi voyait ici un danger pour l'interprétation, pour le bon déroulé du ballet : si l'interprète entre en transe, il perd le contrôle et donc la raison, donc il va faire n'importe quoi. Le discours de la danseuse est donc des plus clairs : il n'y a pas de transe. Mais..., nous dit-elle : « Danser *Giselle*, c'est un véritable *trip*⁷¹⁴ ». Si elle prohibe la transe en tant qu'interprète, il n'empêche que ce qu'elle vit sur scène n'apparaît pas comme un état habituel de conscience : il y a quand même une modification de cette dernière, puisqu'elle dit vivre un *trip*. Ce terme n'apparaît pas dans les deux premiers chapitres, mais peut-être l'aurions-nous retrouvé plus régulièrement si nous avions décidé d'écrire sur les pratiques *new-age* ou le mouvement hippie. En revanche, nous le retrouvons sous sa traduction française de « voyage ». Ce voyage auquel la transe rend régulièrement accès, car dans nos propos, il ne s'agit pas de voir nécessairement le voyage comme un déplacement physique d'une ville à l'autre, mais de voir dans la transe, un moyen de s'évader d'une certaine quotidienneté pour voyager dans d'autres états, sensations, images... Le voyage est autant celui du chamane qui part dans la surnature, que celui de la personne qui va prendre de la drogue, que de celle qui va par son imagination entrer dans des mondes qui ne sont pas le sien, etc. Nous constatons bien que le voyage, le *trip* en anglais, se corrèle facilement à la transe. Dans certains cas, il peut être utilisé comme un synonyme. Pour établir une meilleure corrélation, nous effectuons un léger détour avec le Dr Patrick Lemoine et son ouvrage *Vingt-mille lieux sous les rêves*⁷¹⁵.

Dans son ouvrage, Lemoine tient un discours passionnant sur la transe, le rêve, les expériences de mort imminentes (EMI ou *Near Death Experience*, NDE) et la dissociation. Nous remarquons qu'il distingue ces états tout en les rapprochant. La frontière entre eux demeurent toujours très mince. Ainsi, il différencie dissociation et transe, en affirmant que la première serait

⁷¹² RENZI Raffaella cité par ROUSSELOT Maëlle, *ibidem*.

⁷¹³ *Ibidem*.

⁷¹⁴ *Ibidem*.

⁷¹⁵ LEMOINE Patrick, *Vingt-mille lieux sous les rêves – Une Approche inédite des états modifiés de conscience*, Paris, Robert Laffont, « Réponses », 2018.

de l'ordre du cauchemar tandis que la seconde de l'ordre du rêve⁷¹⁶. Autrement dit, et pour reprendre un vocabulaire qu'il utilise régulièrement, la dissociation se placerait du côté du *bad trip* tandis que la transe se placerait du côté du *good trip*. Aussi, il envisage les EMI comme un *good trip* : sous le stress de l'agonie, le cerveau lâcherait une bombe de substances notamment d'endorphine, afin de transformer cette terrible angoisse en une extase, d'où la récurrence de discours sur le bonheur intense ressenti par des personnes ayant vécu une EMI. Afin de démontrer plus fortement l'importance du *trip*, nous reprenons ses mots sur l'agonie et la libération chimique qui en découle : « Au lieu d'être un *bad trip*, notre *ultimate trip* devient un *good trip*⁷¹⁷ ! ». Maintenant que nous constatons la présence du mot « *trip* » dans le vocabulaire de Lemoine sur les états non ordinaires de conscience, nous notons aussi que le *trip* n'est pas relié par ce dernier à un ENOC précis. Le *trip* peut-être « le *bad* ou le *good trip* des utilisateurs de substances non recommandées⁷¹⁸ » comme résultant d'une EMI ou d'une transe.

Ce détour par Lemoine permet de comprendre l'ambiguïté du discours de Raffaella Renzi (« Il n'y a pas de transe. Mais danser *Giselle* est un véritable *trip*. »). Lorsque Raffaella Renzi utilise le mot *trip* elle ne renvoie pas à la transe. Pourtant, dans certains discours, le *trip* peut être assimilé à la transe. Alors que dans d'autres, elle y est rejetée, ce qui n'empêche pas d'associer ce mot aux états non ordinaires de conscience. L'utilisation du mot *trip* par Raffaella Renzi est des plus ambiguë. Certes, Raffaella Renzi réfute catégoriquement toute possibilité de transe, mais pour décrire l'état dans lequel la plonge le rôle de Giselle, elle utilise un terme qui y est fortement relié et qui gravite autour de cette notion. Alors que la transe est catégoriquement réprouvée, c'est un vocabulaire annexe à celle-ci, de l'ordre du transique, et pouvant même référer à celle-ci, qui est utilisé. En somme et pour reprendre notre sous-titre, il n'y a pas de transe, mais... Ce qu'il y a à la place évoque fortement cet état et laisse penser que si Raffaella Renzi ne vivait pas une transe, son état n'en était pas moins non ordinaire et transique.

2. « Pour moi, ça, ce n'est pas de la transe » : Sylvie Remlinger

Le discours de la danseuse Sylvie Remlinger, professeur de danse classique au CRR de Besançon et dans une moindre mesure celui du danseur Benjamin Houal, professeur de danse contemporaine, son collègue dans le même conservatoire, qui était aussi présent lors de cet entretien, pourrait ressembler à celui de Raffaella Renzi. Nous aurions presque pu les rejoindre. Cependant, Sylvie Remlinger ne dit pas que la transe n'est pas possible sur elle, elle l'a vécue une

⁷¹⁶ LEMOINE Patrick, *op. cit.*, p. 236.

⁷¹⁷ LEMOINE Patrick, *op. cit.*, p. 228.

⁷¹⁸ LEMOINE Patrick, *op. cit.*, p. 181.

fois. Elle affirme juste, que ce que certains vont associer à de la transe n'est pas de la transe pour elle. Son discours apparaît moins tranché que celui de Raffaella Renzi.

En septembre 2021, nous nous entretenons avec Sylvie Remlinger⁷¹⁹ autour des ballets de *Giselle*, *La Belle au bois dormant*, *Don Quichotte* et *Le Lac des cygnes*. Nous parlons d'imaginaire, de transmission, puis nous en venons à évoquer la transe. Sylvie Remlinger nous mentionne une expérience où elle s'est sentie « comme au-dessus de son corps⁷²⁰ ». Elle n'utilise pas le mot « transe », mais l'expression « état de grâce ». Quelques mois plus tard, en mai 2022, nous la retrouvons avec Benjamin Houal⁷²¹. Nous précisons que tous deux sont des danseurs professionnels, ayant connu la scène du Ballet de Marseille pour Sylvie et les tournées notamment avec le chorégraphe Jean-Claude Galotta pour Benjamin. Ici, nous consacrons une partie de leur discours (principalement celui de Sylvie), puis dans la partie suivante intitulée « La transe sur scène, tu la trouves, mais tu ne la cherches pas », nous traitons un autre aspect de leurs paroles (avec principalement celles de Benjamin).

Avant de voir ce que la transe n'est pas pour Sylvie Remlinger, il nous faut voir ce qu'elle appelle transe :

Tu décolles... en fin de compte tu n'es plus dans ton corps. Tu te vois danser, tu es transportée. Tu n'es plus toi. Ce n'est pas uniquement quelque chose qui est lié au plaisir. Normalement, quand tu dances, tu as un plaisir de danser dans l'état présent, dans l'état réel, dans ta matière. À un moment, tu as un décrochement et là tu ne te sens plus dans ton état habituel. Ce n'est plus toi en fin de compte. Et d'un seul coup, tu reviens. C'est vraiment particulier. Mais encore une fois, c'est assez rare⁷²².

Avec Sylvie, la transe serait une sortie du corps, comme si l'esprit, l'âme, la conscience n'étaient plus dans le corps, mais au-dessus, que le corps était dirigé tout seul, sans qu'il n'y ait plus de pilote à son bord. La transe y est présentée comme un état où l'on est plus dans le corps, alors même que l'art de la danse passe par le corps, car oui, sans corps, il n'y a pas de danse sur scène. D'une façon générale, la culture occidentale pense que l'humain ne peut vivre « concrètement » ou « réellement » sans avoir un corps. Dit autrement, un homme qui n'a plus de corps est un homme mort. La conception de Sylvie de la transe renvoie à un état très particulier où la personne est hors de son corps, alors même qu'au présent moment elle met en scène son corps, car son art se situe justement dans la représentation de son corps. Sylvie ajoute à cela qu'on est plus soi lors d'un tel

⁷¹⁹ ROUSSELOT Maëlle, *Entretien avec Sylvie Remlinger*, Besançon, 08/09/2021

⁷²⁰ REMLINGER Sylvie cité par ROUSSELOT Maëlle, *ibidem*.

⁷²¹ ROUSSELOT Maëlle, *Entretien avec Benjamin Houal et Sylvie Remlinger*, Besançon, 17/05/2022

⁷²² REMLINGER Sylvie citée par ROUSSELOT Maëlle, *ibidem*.

état. En effet, pour un individu occidental qui est « lui » dans la matière de son corps, quand il le quitte ou du moins en a l'impression, c'est une partie de lui, de son identité qu'il quitte. Cette idée que la personne n'est plus « elle » entraîne chez Sylvie Remlinger la notion de perte de contrôle. Dans le dialogue que nous avons eu avec Sylvie et Benjamin, la transe apparaissait pour eux comme une connexion/déconnexion, un *on/off*, un passage de la conscience à l'inconscient. Dans un tel processus, et en oubliant tout de même que nous sommes déjà régis à 98% par notre inconscient⁷²³, il apparaît normal que nous ne puissions pas ou peu entrer sur scène, car cette entrée dans la transe engendrerait une inconscience, une perte de contrôle qui pourrait mettre à mal tout le spectacle. Sylvie va effectuer plusieurs distinctions entre ce qui serait transe et ce qui ne le serait pas, alors que nous lui expliquons que ces distinctions ne sont pas les mêmes pour monde, que ce qu'elle ne considère pas comme une transe en est pour d'autres et inversement. Le discours de Benjamin Houal ne va pas nécessairement dans son sens.

Benjamin Houal nous explique plusieurs fois que la fatigue serait un vecteur de transe. Celle-là cumulée à d'autres aspects, notamment à celui de répétition, engendrerait la transe. Pour Sylvie, la fatigue reste présente, même si on se donne complètement sur scène et dans son rôle : « C'est encore toi, c'est physique, tu sens cette fatigue. L'état de grâce tu ne sens rien. Rien⁷²⁴ ». Tant que le corps reste présent au sens qu'on le ressent, il n'y aurait pas de transe pour Sylvie, même si la fatigue diminue. Nous lions cette diminution de la fatigue à la (quasi-)absence de douleur sur scène dont les artistes témoignent régulièrement. Est-ce que la réduction de la douleur voire sa disparition soudaine quand on arrive sur scène ne serait pas relié à un état de transe ? La relie-t-elle à une transe comme certains le font⁷²⁵ ? Pour elle, cela n'est pas dû à un état de transe, mais au fait que le cerveau doit se concentrer sur autre chose, qu'il est absorbé par tout ce qu'il a à faire et qu'on ne peut pas rester à s'apitoyer. Elle ajoute aussi : « si tu occupes ton esprit autrement quand tu as mal, ça lui permet de ne pas se centrer sur la douleur. Mais ça, ce n'est pas un état de transe, c'est juste une échappatoire pour éviter d'avoir mal⁷²⁶ ». L'absence de douleur ou du moins sa diminution sur scène ne serait pas une preuve de l'état de transe. Pourtant, rappelons que c'est un des traits d'une majorité de trances. En plus, Sylvie ajoute que cette concentration sur ce qui se passe en scène et sur ce qui est à faire permet d'échapper à la douleur. Or, nous avons aussi constaté que la transe est un état de concentration, d'absorption par un objet X qui permet de s'abstraire d'un objet Y. Il s'agit bien ici de ce que nous décrit Sylvie en disant qu'en se concentrant sur ce qui se déroule

⁷²³ Information que nous tenons de nos cours à l'EKTC dans le cadre de notre formation en kinésiologie. D'autres informations indiquent plutôt que cette part est plutôt de l'ordre de 95%.

⁷²⁴ REMLINGER Sylvie citée par ROUSSELOT Maëlle, entretien du 07/05/2022, *op. cit.*

⁷²⁵ Par exemple, Corine Sombrun, dans *Les Tribulations d'une chamane à Paris*, explique qu'elle avait une trachéite lors d'un concert de piano, mais qu'elle n'a ni éternué, ni toussé une fois en scène ; SONBRUM Corine, *Les Tribulations d'une chamane à Paris*, *op. cit.*, p. 63.

⁷²⁶ REMLINGER Stéphanie citée par ROUSSELOT Maëlle, entretien du 07/05/2022, *op. cit.*

en scène, elle oublie la douleur. Elle ajoute que cela est une échappatoire. Même si nous n'avons pas utilisé ce terme dans les deux premiers chapitres, nous comprenons que dans l'échappatoire, il y a la notion de vacances comme l'entend Catherine Clément. Nous respectons totalement l'idée de Sylvie Remlinger. Il n'est pas question ici de démontrer que ce qu'elle dit serait « faux ». L'objectif, ici, est plutôt de démontrer que ceux que nous avons repérés comme traits transiques sont totalement acceptés et intégrés à l'état de scène, mais interprétés et désignés en dehors du vocable « transe ». Ainsi, dans le discours présent, la diminution de la fatigue comme de la douleur ne serait pas un signe de transe, mais un état inhérent à celui de la scène.

Il en va de même avec un éveil des sens exacerbés que Sylvie Remlinger mentionne. Nous avons vu (et vécu avec la TCAI) que la transe permettait de recevoir des informations et d'avoir des sens beaucoup plus éveillés qu'à l'état ordinaire. Or, pour la danseuse, cela n'est pas relié à la transe. Elle nous explique que sur scène, on ressent beaucoup plus les choses : « Quand tu sens tes poils qui se dressent, la chaleur d'un projecteur... je pense que tu es au-delà d'un éveil⁷²⁷ ». Pourtant, ajoute-elle tout de suite après : « C'est l'étape au-dessus et c'est peut-être pour cela que certains l'analysent comme un état de transe ou comme un énorme plaisir⁷²⁸ ». Elle indique clairement que l'état de scène entraîne un état non ordinaire de conscience. Mais cet ENOC ne serait pas un état de transe. Or, nous avons aussi constaté la complexité des ENOC qui se placent dans un *continuum*, si bien que, selon les disciplines et parfois au sein même d'une discipline, l'ENOC nommé X va être nommé Y par quelqu'un d'autre ou alors X et Y se mélangent. Par exemple, le CHU de Liège distingue bien la transe, l'hypnose, la méditation. Mais la chorégraphe Catherine Contour qui pratique l'hypnose pour et dans des créations chorégraphiques parle de « transe hypnotique⁷²⁹ ». Selon des discours, les trances englobent une bonne partie des ENOC (l'extase devient transe extatique, la névrose obsessionnelle une transe obsessionnelle, le magnétisme, une transe magnétique, etc.). Nous comprenons donc, que pour certains, cet état où les sens sont complètement exacerbés revient à une transe. Selon les définitions, les disciplines, les références propres à chacun, cette exacerbation des sens caractérise l'état de transe. Peut-être qu'à lui seul, il n'est pas état de transe, mais couplé à d'autres éléments, il peut le devenir. Là encore, nous ne remettons pas en question le propos de Sylvie Remlinger et nous entendons parfaitement ce qu'elle a à dire. Nous le mettons juste en relief avec d'autres discours qui affirment l'inverse, afin de montrer la complexité de cet état qu'est la transe.

Dernier point que nous énonçons dans cette sous-partie, celle de l'enthousiasme. Sylvie Remlinger affirme que le fait de danser lui procurait beaucoup de plaisir, que c'était notamment

⁷²⁷ *Ibidem.*

⁷²⁸ *Ibidem.*

⁷²⁹ CONTOUR Catherine, *op. cit.*

pour cela qu'elle dansait. Elle relie clairement la danse au plaisir, mais elle ne l'assimile en rien à une transe contrairement à Benjamin qui voit dans le plaisir pris en cours de danse comme une forme de transe. Elle le contredit :

Tu peux sortir d'un cours en te disant : « je me suis éclatée dans ce cours, plus que dans un autre », mais ce n'est pas pareil. C'est du bien-être que tu ressens, ce n'est pas le truc où la notion du temps n'est pas la même, où tu n'as pas les mêmes sensations... ça ce n'est pas du bien-être. Dans le bien-être, il y a quelque chose de revigorant et tu restes dans l'instant présent, dans le temps réel. Alors que dans l'état de transe ou dans l'état de grâce, tu es hors temps, hors norme. Et quand tu reviens, c'est comme un rêve. Tu as le souvenir de quelque chose, tu sais que tu t'es échappé.e, mais voilà, c'est flou⁷³⁰.

En suivant le discours de Sylvie, tant que l'on reste dans le temps présent et par conséquent dans son corps, on ne pourrait être en transe et le plaisir de la danse n'y change rien. Nous pouvons aussi nous demander si le degré de plaisir en augmentant n'entraînerait pas une sortie du corps et un changement de temporalité. En effet, le plaisir à son paroxysme ne devient-il pas extase ou encore *enthousiasme* ? Or, selon les discours, l'extase peut-être un type de transe. Il y a dans l'extase l'idée que l'esprit sort du corps, ce qui va de pair avec l'avis de Sylvie Remlinger qui indique qu'en transe, on « décolle »⁷³¹ (« décoller » serait une corporéité de la transe pour elle). Cependant, l'extase entraîne souvent aussi l'image/l'idée d'une immobilité du corps, ce qui entre en contradiction avec l'art de la danse. Quant à l'enthousiasme, s'il n'entraîne pas nécessairement cette idée d'un décollage de « l'esprit » hors du corps, par son étymologie, il inclut qu'un dieu entre dans le corps. Être enthousiaste, c'est avoir un dieu en soi. Quand on est enthousiaste, on est donc plus totalement soi, on n'est plus totalement en soi, c'est le dieu qui est en nous. Ce qui renvoie, à nouveau, à la notion de « ne pas être soi » soumise par Sylvie Remlinger. Le « simple » plaisir de danser n'entraînerait pas nécessairement la transe. En revanche, celui-ci poussé à son paroxysme deviendrait une joie intense que certains assimileront à de l'*enthousiasme* ou à de l'extase. C'est dans ce plaisir extrême que se trouverait la transe. Cela expliquerait que le danseur ou la danseuse affirment vivre une transe avec cette sensation corporelle de décollage, incluant de ne plus être dans la matière, et une temporalité se situant hors du présent. Cela reste une supposition, une piste qui pourrait être étudiée.

Dans cette sous-partie, nous constatons à quel point nous devons nuancer le « Ça, ce n'est pas de la transe ». En effet, le « ça » se place dans un *continuum* d'états connexes à la transe. Sans

⁷³⁰ REMLINGER Sylvie citée par ROUSSELOT Maëlle, entretien du 07/05/2022, *op. cit.*

⁷³¹ *Ibidem.*

être de la transe, la frontière entre les deux peut se franchir aisément et elle apparaît, à plusieurs reprises, comme floue. Si l'état de scène dont parle Sylvie Remlinger n'est pas un état de transe pour elle, nous soulevons qu'il possède de nombreux traits transiques et qu'il s'agit bel et bien d'un état non ordinaire de conscience. Nous pourrions ainsi dire que sans être une transe, l'état de scène est transique, c'est-à-dire qu'il porte en lui une part de transe.

3. « La transe tu ne la cherches pas, tu la rencontres » : Benjamin Houal

Dès le début de l'entretien, Benjamin Houal nous explique très clairement que la transe chez le danseur n'est pas un état qu'il cherche, mais qu'il va parfois rencontrer. En montant sur scène, le danseur ne veut pas vivre un état de transe, il ne la cherche pas. Malgré tout, il lui arrive de rencontrer cet état. Elle arrive parce que le corps est épuisé, fatigué, qu'il est dans la répétition, qu'il y a une émotion... ces éléments multiples vont venir la réveiller. Il insiste surtout sur l'importance du mouvement répétitif (y compris d'avoir incorporé la chorégraphie) et de la fatigue. Cette dernière, pour lui, fait lâcher-prise le danseur. Il sort du contrôle et alors il rencontre la transe. Sans ce lâcher-prise, la transe ne serait pas possible. Mais il le répète : « La transe, ce n'est pas quelque chose qui est recherché⁷³² ». Si elle apparaît non recherchée, c'est qu'elle entraînerait un risque de perte de contrôle, que le spectacle ne puisse pas suivre son cours si elle se présente tout de long. Nous retrouvons cette idée qu'avec la transe « on ferait n'importe quoi », puisque pour Benjamin Houal c'est « un état de séparation de conscience⁷³³ », c'est-à-dire qu'il y a une perte de conscience durant la transe et que « tu ne peux pas t'abandonner⁷³⁴ », justement parce qu'il y a une représentation à assurer. Nous trouvons le verbe « abandonner » particulièrement marquant. Il reflète bien cette idée d'une déconnexion de la conscience durant la transe qui ferait qu'on ne serait plus là, et d'une certaine manière qu'on s'abandonne, qu'on se « laisse tomber » pour aller *ailleurs*. De la sorte, le spectacle ne pourrait être assuré, puisqu'on ne serait plus là, puisque le corps serait seul sur scène et qu'à lui seul, c'est-à-dire sans la conscience pour le piloter, il ne pourrait pas assurer le spectacle.

Nous comprenons cette idée, mais tenons à la nuancer. Pour cela, il faut faire un détour par nos cours de kinésiologie. Nous avons déjà expliqué dans la sous-partie précédente que nous sommes régis par notre inconscient à 98% et que le conscient n'est là qu'à 2%. Notre formation en kinésiologie⁷³⁵ nous apprend : 1) que le corps est relié à l'inconscient ; 2) que pour

⁷³² HOUAL Benjamin cité par ROUSSELOT Maëlle, *op. cit.*

⁷³³ *Ibidem.*

⁷³⁴ HOUAL cité par ROUSSELOT, *Ibid.*

⁷³⁵ Je suis une formation en kinésiologie au sein de l'EKTC depuis septembre 2022. Cette formation compte un nombre de 600 heures minimum que j'effectue principalement à Dijon et en visioconférence. En début juillet nous avons déjà

« questionner » l'inconscient il faut questionner le corps. D'où l'utilisation de tests musculaires qui nous communiquent des informations sur la personne. Informations que la personne aurait pu nous transmettre, comme elle aurait pu les omettre ou encore dire l'inverse. C'est pour cela que les kinésologues utilisent le test musculaire, puisque le corps est relié à l'inconscient et quand s'exprimant et il exprime la vérité de l'inconscient. Le client en face de vous qui utilise la parole et le mental, la fameuse « conscience », n'a pas cette capacité de révéler ce qu'a à dire son inconscient, puisque c'est justement inconscient chez lui. Pour revenir au danseur qui ne peut pas entrer en transe, ou du moins qui ne peut pas y rester s'il la rencontre, car il ne pourrait pas assurer le spectacle puisque dans un état inconscient, les faits s'avèrent peut-être plus complexes. En suivant la pratique de la kinésiologie, une chorégraphie parfaitement intégrée, disons-le *incorporée*, c'est-à-dire qui est entrée dans la chair, dans le corps du danseur, devrait pouvoir s'effectuer sur scène sans nécessité de la conscience du danseur. Autrement dit, une chorégraphie incorporée est littéralement dans le corps (lui-même associé à l'inconscient dans la kinésiologie), donc, même si la conscience disparaît un temps, le corps continuerait de suivre la chorégraphie. Cela reste une théorie que nous inspire notre étude de la kinésiologie. Elle a l'avantage de nuancer cette idée que sans la présence de la conscience, nous ferions n'importe quoi et qu'un spectacle ne pourrait pas avoir lieu. Notons que, Benjamin comme Sylvie nous disent que les moments de transe sur scène sont très rares et très courts, trente secondes, une minute tout au plus. Pendant ces trente secondes, cette minute, le corps continue bien de danser, de suivre la chorégraphie et de faire ce qu'il a à faire, alors qu'apparemment il n'y a plus de conscience, de pilote pour le gouverner. On sait que le corps continue de faire ce qu'il a à faire, puisque la personne ne s'immobilise pas sur scène ou, de façon un peu grossière, ne fait pas la danse des canards au lieu d'un blanc cygne du *Lac des cygnes*. Donc, qu'est-ce qui nous prouve que cet état, en se prolongeant, empêcherait la bonne continuité de la représentation puisque : 1) ça existe déjà sur un court laps de temps sans qu'il y ait d'incidence ; 2) la chorégraphie incorporée n'aurait plus besoin d'être pilotée par la conscience, puisqu'une fois entrée dans le corps elle s'ancre dans l'inconscient ? Nous laissons la question ouverte.

En revanche, si la perspective de chercher la transe ou de rester en transe sur scène apparaît impossible pour Benjamin Houal, il pense que la transe est possible dans le cadre d'ateliers. Il nous mentionne le butôt, mais s'attarde plus longuement sur l'improvisation. Une improvisation ne devrait pas durer que quelques minutes, mais plutôt vingt, trente... afin de « déconnecter du conscient pour passer à l'inconscient⁷³⁶ » et passer dans un état d'exploration plus difficile à trouver sans déconnexion, le corps resterait dans ses habitudes, dans la « production » de mouvements.

suiwi la totalité des modules obligatoires du tronc commun soit près de 400h. Nous terminerons cette formation fin décembre 2023 et souhaitons passer l'examen à Annecy en avril 2024.

⁷³⁶ HOUAL Benjamin cité par ROUSSELOT Maëlle, *op. cit.*

Cette exploration va permettre de « découvrir des zones de toi que tu ignorais⁷³⁷ ». Il remarque au passage que « les danseurs classiques ont beaucoup de mal avec l'improvisation parce que, pour eux, c'est quelque chose comme « on fait n'importe quoi »⁷³⁸ ». Ce à quoi Sylvie Remlinger répond :

Le « faire n'importe quoi » c'est surtout parce qu'on ne contrôle pas. Je me souviens des stages que j'ai pu faire. Les stages les plus intéressants, c'était en contemporain. Il y avait toujours des improvisations et au début, ce qui me coinçait le plus, c'était le regard de l'autre. Une fois que ce cap était passé, c'est vrai que c'est très agréable en fin de compte de se dire qu'on sort des normes de notre vocabulaire, de notre état de corps de danseur classique. Mais arrivée à un moment, j'en avais marre de l'improvisation. Je remarquais que tous les danseurs contemporains, à la fin de leur improvisation, ils disaient que c'était génial. Et moi, je me disais que je m'étais ennuyée⁷³⁹...

Nous remarquons ici la difficulté à « lâcher-prise », à ne plus être dans le contrôle exprimée par Sylvie qui, pour Benjamin Houal, serait plus propre aux danseurs et danseuses classiques qu'aux danseurs contemporains. Cela va aussi dans le sens de cette idée selon laquelle il serait beaucoup plus difficile de débusquer de la transe dans le ballet comme chez les danseurs classiques. Cette idée aussi que ceux qui pratiquent cette discipline, seraient trop dans le « contrôle ». Bien évidemment, cette théorie nous voulons la déconstruire en prouvant qu'il y a bien des émergences de trances dans le ballet, mais cela ne lui enlève pas une certaine part de vérité. Le ballet est un art qui se situe dans le contrôle, dans la discipline, ou du moins est-il pensé comme tel. Alors que la transe, et nous le voyons très bien dans ces différents discours, est placée par les Occidentaux dans la perte de contrôle. Cela est d'autant plus renforcé par Benjamin Houal, à propos de l'improvisation, puisqu'il répond à Sylvie « Oui, mais ça [l'ennui au bout d'un moment dans l'improvisation], c'est parce que tu n'abandonnes pas, tu ne lâches pas⁷⁴⁰ ». Nous retrouvons donc cette idée que le danseur classique, et plus particulièrement Sylvie ici, ont du mal à lâcher-prise. Certes, pour entrer en transe, il faut lâcher-prise, accepter de perdre le contrôle ou une partie. Dans le cadre d'ateliers, notamment d'improvisation, la transe pourrait être présente et serait presque recherchée puisqu'elle permettrait d'enrichir son vocabulaire gestuel et de découvrir des parts de soi qu'on ignorait. Son accès demeure possible, désiré et recherché, parce qu'il s'agit bien d'ateliers, qu'il n'y a pas un spectacle à assurer et que donc on peut perdre le contrôle, « faire n'importe quoi » sans aucune conséquence.

⁷³⁷ *Ibidem.*

⁷³⁸ *Ibidem.*

⁷³⁹ REMLINGER Sylvie citée par ROUSSELOT Maëlle, entretien du 07/05/2022, *ibidem.*

⁷⁴⁰ HOUAL Benjamin cité par rousselot Maëlle, *ibidem.*

Nous décidons maintenant de quitter le discours de Benjamin Houal et Sylvie Remlinger pour passer à celui de Roman Mikhalev (accompagnée de Stéphanie Roublot lors de cet entretien).

4. « La transe : Jamais ! [...] La transe : je ne sais pas... » : Roman Mikhalev

Lors de notre entretien avec Roman Mikhalev et Stéphanie Roublot,⁷⁴¹ tous les deux professeurs à la Jude Mikhalev Ballet Academy et anciennement étoile pour l'un et soliste pour l'autre à l'Opéra de Bordeaux, nous ne parlons pas frontalement tout de suite de transe. Nous leur demandons plutôt si la scène modifie leur état de conscience, si pour eux il s'agit d'un état de conscience non ordinaire. Pour faciliter la compréhension de notre question adressée à Roman Mikhalev qui est russe et parle français, Stéphanie Roublot lui explique notre question en ces termes : « En fait quand tu entres sur scène, comment tu es ? Est-ce que tu es comme dans la vie de tous les jours ? Ou est-ce qu'il y a quelque chose qui change quand tu entres sur scène ? La question est de savoir si à un moment donné tu es toujours conscient ou si tu n'es plus conscient⁷⁴² ? » Nous entrons donc dans cette discussion autour de ce que procure la scène aux danseurs sous l'angle d'une modification de l'état de conscience, avant de demander plus tard à Roman et Stéphanie un peu plus tard comment ils qualifieraient cet état : de transe peut-être ? « Non ! Non ! Moi, personnellement jamais⁷⁴³ » nous répond Roman Mikhalev alors que ce qui venait nous décrire ressemblait tout de même, de notre point de vue, à de la transe. Il finira par nuancer ses propos. Mais avant de voir avec plus d'exactitudes son discours sur la transe, il faut étudier celui-ci sur ce que procure la scène comme état de conscience. Voilà ce qu'il nous disait :

Bien sûr, quelque part on est inconscient, parce que tu joues ton personnage. Tu consacres trois heures de ballet pour ça. Et après tu reviens à ta vie. Mais bien sûr, pour que le public ressente vraiment quelque chose, il faut que tu sois là, dans ton personnage. Comme dit Stéphanie, tu as tellement répété, la technique est tellement dans ton corps, qu'au bon d'un moment, ça va tout seul [en termes techniques], et là tu dois jouer. Si tu fais tes pas en musique, que tu es dans ton personnage, ça va faire quelque chose au public, tu prends ton public. Alors que si tu fais ton pas, tu fais ta diagonale, puis tu arrives au 8^e temps, donc tu sais que tu dois changer de diagonale et faire tes pas dans cette autre diagonale sur huit temps, c'est complètement différent. Là, ça ne va rien faire au public. Il faut que tu flottes dans tes personnages, et ça, le public va le voir tout de suite.

[...]

⁷⁴¹ ROUSSELOT Maëlle, *Entretien avec Mikhalev Roman et Stéphanie Roublot*, Visioconférence (zoom), 14/03/2022.

⁷⁴² ROUBLLOT Stéphanie citée par ROUSSELOT Maëlle, *ibidem*.

⁷⁴³ MIKHALEV Roman cité par ROUSSELOT Maëlle, *ibidem*.

En Russie, je me souviens avoir dansé *Crimes et Châtiments* de Dostoïevski, là c'est... [Il fait mine de se tirer une balle dans la tête]. Là, c'est une autre dimension. Je pense que c'est le premier rôle que j'ai vraiment travaillé et qui m'a donné énormément de travail au niveau de l'imagination, mais aussi ce sentiment de vivre dans cette époque, vivre dans ce personnage, essayer de comprendre ce que voulait dire Dostoïevski dans son roman. C'est surréaliste ! Donc ce rôle m'a vraiment marqué. Après *Giselle* aussi, mais pour moi c'est vraiment Roméo qui m'a marqué. Tu n'es plus là ! Je ne sais pas où tu es. Mais si tu veux vraiment être ce personnage-là, à la fin tu ne sais pas où tu es.

[...]

Quand tu reçois la lettre annonçant que Juliette est morte, tu as quoi ? Une minute pour montrer ce que ça te fait, pour montrer que la femme que tu aimes est morte. Là, ça te chamboule aussi. Il faut que ça soit présent dans le rôle, mais aussi dans la tête. Cette scène je pense que je l'ai travaillée plus là [il me montre sa tête] que physiquement. Il faut trouver cette tension. Et avoir cette tension quand tu danses le rôle. Mais comme dit Stéphanie, tu ne sais pas si tu as réussi ou non les pas. Tu fais juste, tu pars sur scène et tu le fais et oui, tu es inconscient. Encore une fois, tu n'es pas là⁷⁴⁴.

Dans ce discours, nous retrouvons plusieurs éléments qui permettent de constater que le danseur vit un ENOC sur scène, que lui-même confirme. Il y a une sorte d'inconscience, puisqu'il n'est plus « là », c'est-à-dire qu'il n'a plus nécessairement conscience en tant que « Roman Mikhalev » d'être sur scène. Dans les moments les plus éprouvants d'un point de vue émotionnel pour le personnage qu'il incarne, la conscience du danseur s'absente. Nous retrouvons un état d'hébètement du danseur quand il revient à lui « à la fin [de la scène/de la représentation] tu ne sais pas où tu es » ce qui indique une éclipse de la conscience du danseur. Lorsqu'elle revient dans son corps, dans l'instant présent, elle et le danseur sont complètement déboussolés, parce qu'ils ne savent ni ce qui s'est passé sur scène, ni où ils se trouvaient. Quand il ajoute « tu ne sais pas si tu as réussi ou non les pas », il renvoie à Stéphanie qui, précédemment, nous expliquait que ça lui était déjà arrivé de ne pas savoir ce qu'elle avait dansé sur scène. Avec certains rôles, la scène leur induit un « trou noir », une inconscience pour reprendre Mikhalev. Ce dernier m'explique bien que ça n'arrive pas avec tous les rôles et que même dans un rôle, cela n'arrive qu'à certaines scènes particulièrement fortes en émotion. Mais cet état de conscience est clairement non ordinaire puisqu'il peut aller jusqu'à perdre la conscience de ce qu'il fait sur scène. Il en ira de même pour Stéphanie Roublot, nous reviendrons sur elle ci-après. Tous les deux expliquent ces absences de conscience par les nombreuses répétitions qu'ils effectuent. Dirigés par Charles Jude, parfois

⁷⁴⁴ *Ibidem*.

considéré comme le fils spirituel de Noureev, ils répètent tout le temps, jusqu'à l'overdose. Cela a pour avantage d'ancrer parfaitement la chorégraphie dans les corps. Pour Stéphanie Roublot, c'est sans doute ce qui permet de « lâcher-prise » et explique les modifications importantes de conscience : c'est tellement dans le corps que « l'esprit », la conscience n'ont plus à réfléchir à ce qu'ils ont à faire et peuvent donc aller « ailleurs ». Roman Mikhalev approuve : « Tu as tellement répété, la technique est tellement dans ton corps, qu'au bon d'un moment ça va tout seul⁷⁴⁵ ». Finalement, le « ça va tout seul » démontre bien qu'il n'y a plus besoin de réflexion, de la conscience, le corps sait tout simplement faire. C'est à ce moment-là que le danseur peut enfin jouer, interpréter, donner un véritable relief à son personnage, mais aussi perdre conscience (du moins en partie). Sinon, cela est juste technique et le danseur ne pourra pas « attraper » le public, l'emmener dans l'histoire de ce personnage. Il ajoute un peu loin qu'il faut « flotter dans son personnage⁷⁴⁶ ». Qu'entend-il par-là ? Nous n'avons pas vraiment relevé cette phrase lors de cet entretien. Mais les propos de Sylvie Remlinger et plus tard ceux de Stéphanie Roublot raisonnent avec cette phrase de Mikhalev. Est-ce que flotter dans son personnage renvoie à l'impression de « décoller » de son corps comme Sylvie qualifie la corporéité d'une transe sur scène ? Est-ce que cela renvoie à l'idée que le personnage est dans le corps du danseur tandis que la conscience du danseur s'éloigne un peu, perd de son ancrage, devient plus éthérée afin de laisser la place au personnage ? Nous ne pouvons que le supposer.

Puis, Roman Mikhalev me le dit à plusieurs reprises : sur scène, on n'est pas dans le même état que tous les jours. Un danseur qui dit être sur scène comme dans la vie de tous les jours, c'est qu'il ne se donne pas complètement. Ce n'est pas possible autrement. La scène procure bien, pour Roman Mikhalev, un ENOC qu'il nomme parfois « inconscience » ou qu'il explique par « tu n'es plus conscient »⁷⁴⁷. Rappelons que Roman Mikhalev est russe, qu'il parle bien le français, mais il éprouve de temps en temps quelques difficultés de compréhension et d'expression. Quand il parle d'inconscience du danseur, cela n'est pas toujours à prendre au pied de la lettre, mais plutôt à considérer que le danseur sur scène se trouve dans un ENOC pouvant aller jusqu'à une forme d'inconscience dans quelques cas.

Remarquons bien que cet état de conscience sur scène que décrit Roman Mikhalev ressemble bien à une transe. En tout cas, au moins pour les cas où il ne se souvient plus très bien voire pas du tout de ce qu'il a fait, notamment dans *Roméo et Juliette* chez lui. Pourtant, quand nous demandons : « Vous parleriez de transe pour cet état ou vous mettriez un autre mot ? », Roman

⁷⁴⁵ *Ibidem.*

⁷⁴⁶ *Ibidem.*

⁷⁴⁷ *Ibidem.*

Mikhalev s'exclame tout de suite : « Non ! Non ! Moi, personnellement jamais⁷⁴⁸. » Comme si ce qu'il venait de me décrire n'avait strictement rien à voir avec une transe et que le simple fait d'accoler ce mot à son état de conscience scénique était une hérésie. En retranscrivant l'entretien, cette réaction m'a fait gentiment rire tant le mot transe apparaissait comme un gros mot. Puis, finalement, plus nous discutons avec Stéphanie Roublot de ce que pouvait être la transe, de ce qu'elle pensait être de la transe – nous lui faisons aussi remarquer qu'avant même que nous parlions de transe, elle avait à un moment qualifié son état de conscience scénique comme telle – le discours de Roman s'est nuancé. Peut-être qu'il était à la limite de la transe ou que c'était un peu de la transe. Mais il nous le dit : « mais il ne faut pas que tu ailles plus loin, parce que ça peut finir mal⁷⁴⁹ » si tu franchis trop la limite de la transe. En somme, l'état qu'il vivrait serait à la frontière de la transe, et comme les frontières sont souvent poreuses, on se rapproche bien de cet état de transe. Cependant, attention : il ne faut pas franchir la frontière, car c'est dangereux, « ça peut finir mal⁷⁵⁰ », sous-entendu « on pourrait ne pas en revenir ». S'il y a possibilité de perdre (en partie) conscience sur scène, le danseur raconte cela sans peur. C'est normal et il sait qu'il va en revenir. En revanche, mettre le mot transe sur cet état, c'est sous-entendre qu'on ne pourrait pas revenir de cette perte partielle ou complète de la conscience. C'est franchir la limite : celle de la folie, de la mort psychologique ou physique.

Ce n'est peut-être pas tant que Roman Mikhalev ne vit pas de transe. Il ira même jusqu'à nous dire « je ne sais pas⁷⁵¹ » ou quand il parle de l'extrême fatigue d'Albrecht à la fin de l'acte II « Donc c'est une transe physique ! Moi je ne sais pas, j'étais tellement fatiguée à ce moment-là⁷⁵² ! ». Donc c'est une peut-être une sorte de transe, mais il n'est pas sûr, « il ne sait pas ». Nous nous éloignons bien du catégorique « jamais » sorti tout de suite juste après que je le questionnais directement sur la transe. Encore, quand il nous explique « Sur Roméo aussi. Sur l'adage final, lorsque tu es avec Juliette et qu'elle est morte, tu n'es pas là aussi. Ça te [ne finit pas sa phrase, mais se secoue montrant que ça lui procure une certaine émotion qu'il n'arrive pas à exprimer par des mots]⁷⁵³ » et que Stéphanie ajoute en nous regardant avec malice : « C'est un petit peu transe⁷⁵⁴ ! » Oui, très certainement qu'il y a de la transe là-dedans...

La réaction de Roman Mikhalev et le discours qui l'accompagne montrent clairement que la transe est, pour lui – mais nous avons déjà remarqué qu'il n'est pas le seul – un impensé voire un impensable. Ce n'est pas uniquement qu'on ne pense pas à qualifier de « transe », cet état de

⁷⁴⁸ *Ibidem.*

⁷⁴⁹ *Ibidem.*

⁷⁵⁰ *Ibidem.*

⁷⁵¹ *Ibidem.*

⁷⁵² *Ibidem.*

⁷⁵³ *Ibidem.*

⁷⁵⁴ ROUBLOT Stéphanie citée par ROUSSELOT Maëlle, *ibidem.*

conscience scénique très particulier, c'est que ce n'est pas possible de le considérer tel. Cela pour diverses raisons qui ont pour point commun la peur de perdre le contrôle de sa propre personne que cela soit sur scène, « on ferait n'importe quoi en transe », ou même hors scène « c'est dangereux de franchir cette limite ». Pourtant, en dialoguant à ce sujet, en mettant en avant quelques connaissances que nous avons sur la transe (il ne s'agit pas en entretien de parler de tout ce que nous savons sur la transe) la parole commence à se débloquer. L'interviewé commence à penser, à réfléchir sur le sujet. Parfois, comme dans le cas de Roman Mikhalev, cet état de scène si particulier de la transe commence à être pensable, envisageable. Tout du moins, cela n'est plus de l'ordre de l'impossible et de penser qu'il y a peut-être quelque chose *de l'ordre de* la transe ou du transique. Le « non » catégorique ou le « jamais » se dissolvent. Nous avons formé une brèche dans les frontières un peu trop marquées de ce qui serait ou ne serait pas transe. Cette brèche formée par notre discours rend la frontière entre la transe et la non-transe poreuse. Dans ce qui apparaissait comme de la non-transe au premier abord, vient se loger tout d'un coup, au moins la possibilité qu'il y ait un peu « de » transes. Stéphanie Roublot, qui est certainement l'une des personnes les plus ouvertes à cette idée de transe que nous avons rencontrée, nous dira : « C'est bien d'en parler, parce que finalement en en parlant on se rend compte qu'il y a des moments de transe, mais on n'en avait pas nécessairement conscience⁷⁵⁵ ».

5. « La transe, c'est possible » : Stéphanie Roublot

Avant même que nous ne lui parlions de transe, que nous lui demandions si l'état qu'elle vit sur scène et qu'elle nous décrit ne pourrait pas être nommé transe, Stéphanie Roublot énonce le terme « transe ». Elle évoquait cet état pour la scène de la folie de *Giselle*. Sans plus le mentionner par la suite, elle nous explique que Charles Jude les faisait répéter sans arrêt, que souvent elle en avait assez, mais qu'elle comprenait l'importance de ces répétitions une fois sur scène : « Tu l'as tellement en toi [la chorégraphie] que ton corps il le dit, il le fait et c'est à ce moment-là que ton esprit lâche, que tu profites et que tu n'es même plus là⁷⁵⁶ ». Cela correspond à ce que nous disions précédemment : la répétition ancre la chorégraphie dans le corps à tel point que le danseur n'a plus besoin de réfléchir à ce qu'il fait et peut ainsi se trouver dans un état où la conscience prend beaucoup moins d'importance ou elle semble s'absenter puisque la personne dit ne plus être « là ».

En lui demandant ce que lui procure la scène, si elle est toujours dans un état ordinaire de conscience, Stéphanie Roublot me parle surtout de *Giselle* avec la scène de la folie, du finale où elle

⁷⁵⁵ *Ibidem.*

⁷⁵⁶ *Ibidem.*

retourne dans sa tombe et du solo de l'Élue dans *Le Sacre du printemps* de Massine. Ce sont pour elles des moments très marquants, car elle ne se sentait plus présente sur scène ou alors dans un état étrange et paradoxal dans lequel elle était là sans être là. Son discours reste inchangé lorsque je lui parle de transe. Ces moments très particuliers, elle les assimile facilement à une transe. Ainsi, quand elle me rapporte ce qu'elle a vécu un soir lorsqu'elle dansait le solo de l'Élue, elle l'assimile plus tard à un état de transe :

Je me souviens du *Sacre* de Massine. Quand j'ai fait cette variation de l'Élue, j'étais dans un état.... je ne sais pas comment l'expliquer. En plus, dans celui de Massine, il y a beaucoup de sauts. Il est particulièrement violent, parce qu'elle se bat, elle ne veut pas être sacrifiée. Donc il y a une énorme tension. Je suis sortie de là, je ne sais pas ce que j'ai fait. Je suis sortie, j'ai vu Suzanna qui m'a dit « Woua ! Super ! » et moi je ne savais pas si j'avais fait les pas, si j'avais tout fait. Pour le coup, je n'étais plus là et je n'ai pas eu du tout conscience de ce que je faisais. Ça, c'est la seule fois où cela m'a fait ça. Parce que, les autres fois, j'étais plus là, mais quand même. J'avais conscience de ce que je faisais, si j'étais dans la musique ou pas. Là, ça a fait comme un trou noir. Ça, c'était assez bizarre, parce que tu te dis « qu'est-ce que j'ai fait ?! »⁷⁵⁷.

Il y a donc bien une absence totale de conscience au point que la danseuse ne sait plus ce qu'elle a fait sur scène, ce qui ressemble à la fameuse perte de contrôle à laquelle les danseurs et danseuses semblent faire référence lorsqu'ils parlent de transe. Pourtant, nous le voyons, malgré ce trou noir, l'absence de la conscience comme un pilote du corps, la chorégraphie se déroule correctement. Les retours sont même positifs (« Woua ! Super ! »). La perte de conscience associée à une perte de contrôle et donc à la peur de « faire n'importe quoi » n'entraîne finalement pas ce « n'importe quoi », le corps sait et fait ce qu'il a à effectuer. Pourtant, nous comprenons aussi que cela puisse effrayer : où est-on pendant cette absence ? Revient-on facilement à la conscience ? Risque-t-on de rester dans cet état-là ? Il apparaît normal que ce trou noir que laisse la transe effraie. La caractéristique principale de la présente transe correspond à une dissociation. Or, la dissociation apparaît souvent pathologique. En TCAI nous vivons des dissociations, mais on nous précise bien qu'elles n'ont rien de pathologique. On nous apprend aussi qu'en transe nous ne franchirons jamais certaines limites, nous n'irons jamais dans ce qui nous effraie de trop et qui ne pourrait être « assumé » lors de notre retour à un état de conscience ordinaire. Peut-être est-ce pour cela que Stéphanie a pu vivre cet état, parce qu'elle n'avait pas peur contrairement aux autres danseurs et danseuses. Ce qui expliquerait aussi qu'elle accepte plus facilement de parler de transe et de

⁷⁵⁷ *Ibidem*.

considérer les états qu'elle vit sur scène comme de la transe. De façon, même inconsciente, elle sait qu'elle a déjà vécu cet état, que tout s'est bien passé sur scène, que personne n'a vu qu'elle n'était plus là, qu'elle a suivi la chorégraphie et, certainement le plus important, qu'elle en est revenue. Cependant, le cas de l'Élue était vraiment particulier pour elle. Elle décrit les autres cas de transe, notamment dans *Giselle* (scènes de la folie et finale), comme moins profonds, ce qui n'empêche pas cette description :

Moi je sais que, je reviens toujours à *Giselle*, à la fin de *Giselle*, les derniers temps quand je les dansais, je ne suis plus là. Je suis sur scène, je vis le moment présent. C'est très bizarre, car tu es quand même là, tu vis le moment présent, mais tu es dans une telle interprétation, dans un tel truc que tu oublies déjà le public, tu oublies les coulisses. C'est vraiment très difficile de mettre des mots sur cet état. Pour moi je ne touche plus terre. Je ne sais même pas où je suis. Je ne sais même pas si c'est Stéphanie⁷⁵⁸.

Si la dissociation semble moins marquée que dans le solo de l'Élue, elle demeure présente. Stéphanie dit clairement qu'elle est là (« tu es quand même là ») tout en étant absente (« je ne sais même pas si c'est Stéphanie »). Ce qu'elle raconte nous évoque notre expérience de TCAI. Loin d'être complètement inconsciente, nous étions présente tout en étant absente. C'est-à-dire que nous savions où nous étions, qui nous étions et en même temps nous étions autre et plus tout à fait nous-même. Il n'y avait rien d'effrayant à cela, car je savais que je pouvais revenir dans mon corps à tout moment. On peut avoir conscience de la dissociation et savoir la gérer, elle n'engendre pas nécessairement perte de mémoire et inconscience.

Alors que Sylvie Remlinger voyait la transe comme une sortie du corps, comme un décollage et une perte de l'instant présent, le propos de Stéphanie diffère légèrement. Il y a toujours cette idée de décoller : « Je ne touche plus terre⁷⁵⁹ » dit-elle, cette idée de ne plus trop savoir où l'on se situe alors même qu'elle danse et que son corps doit se placer à des endroits précis. En même temps, pour Stéphanie, elle est dans l'instant présent... tout en s'y absentant, ajoute-t-elle plus loin : « Il y a des moments où tu es là dans l'instant présent et en même temps tu n'y es pas. Donc, pour moi, ça, c'est une forme de transe⁷⁶⁰ ». Nous avons presque l'impression qu'elle donne toute sa place au personnage, que celui-ci vit son histoire à l'instant T et que la conscience de Stéphanie Roublot s'écarte un peu du corps pour laisser place au personnage. D'où la notion de dissociation. Nous connaissons avec la TCAI la possibilité de donner plus ou moins de place dans son corps à

⁷⁵⁸ *Ibidem.*

⁷⁵⁹ *Ibidem.*

⁷⁶⁰ *Ibidem.*

l'autre tandis que la conscience ou en tout cas ce qui nous permet de dire « Moi, Maëlle Rousselot, je... » s'éloigne, laisse la place. Cette place de l'autre en soit que l'on agrandit ou que l'on rétrécit peut aussi apparaître comme un marqueur de la profondeur de la transe. Nous supposons que plus nous laissons place à *l'autre* et par conséquent plus nous éloignons notre « moi, je » plus la transe est profonde.

Stéphanie Roublot affirme aussi que cet état arrivait toujours avec des personnages aux histoires dramatiques, que lorsque son personnage vivait dans la joie (par exemple Kitri dans *Don Quichotte*), elle ne ressentait pas cet état. Ainsi, elle se souvient donc de l'avoir particulièrement vécu pour Giselle et pour l'Élue. Elle nous affirme aussi que, si elle avait un jour joué Juliette dans *Roméo et Juliette*, elle aurait vécu une transe. En tout cas, ajoute-t-elle « j'espère que je l'aurai vécue⁷⁶¹ ». Nous remarquons au passage que la transe n'a pour elle rien de négatif. Elle nuance ce que disait Benjamin : « La transe tu ne la cherches pas, tu la rencontres⁷⁶² ». Certes, Stéphanie ne pourrait pas nécessairement induire la transe, mais qu'elle espérerait fortement la rencontrer. Nul doute qu'elle mettrait en place des processus inconscients pour aller à sa rencontre, bref elle l'aurait cherchée. La transe est peut-être une rencontre, mais comme souvent dans les rencontres, il faut parfois l'inciter, mettre en place donc des processus conscients et inconscients pour la provoquer. Si on ne cherche pas la transe, dans le sens où on ne va pas l'induire, on peut chercher à la rencontrer tout en sachant que la rencontre peut ne pas avoir lieu.

L'autre point qui nous questionne quand Stéphanie Roublot affirme qu'elle vit une transe lors des moments dramatiques est : Pourquoi ? Pourquoi qu'avec ce type de personnage ? Pourquoi que lors de ces moments ? Il y a l'idée de l'intensité dramatique, de la force de l'interprétation du personnage qui dépasse largement le seul aspect technique. Cette intensité dramatico-émotionnelle couplée aux répétitions qui ont ancré la chorégraphie dans le corps provoque la transe. Sans doute, aussi, faut-il être prêt à rentrer dans cet état, l'accepter, ne pas en avoir peur. Mais sont-ce les seules raisons ? Pourquoi, dans ce cas-là, l'interprète ne pourrait-il pas vivre une transe lorsque son personnage vit une joie extrême ? Nous n'avons pas nécessairement de réponse à cette question, mais nous avons deux propositions qui justifieraient que la transe n'intervienne que lors des moments les plus dramatiques et intenses émotionnellement.

1. La première proposition n'est pas des plus réjouissantes, puisqu'elle suppose que l'intensité du rôle, du moment dramatique, serait trop intense pour l'interprète. Ce dernier doit certes laisser de la place au personnage pour que le personnage vive pleinement l'événement représenté sur scène (soit une dissociation), mais il doit aussi se protéger pour que ce que vit son

⁷⁶¹ *Ibidem.*

⁷⁶² HOUAL Benjamin cité par ROUSSELOT Maëlle, *op. cit.*

personnage ne l'atteigne pas une fois sorti de scène. Nous savons que la dissociation est aussi un moyen de protection face à un événement dramatique. Par exemple, beaucoup de victimes de viol vivent des dissociations pendant leur viol pour ne pas le vivre complètement, pour perdre la conscience de ce qui est fait à leur corps. Se peut-il que les interprètes qui ont intégré leur rôle, leur personnage, se dissocient pour ne pas avoir à vivre le destin tragique de leur personnage et que cela ne les atteigne pas une fois sortie de la scène ? Pour le cas de Stéphanie, il s'agirait de ne pas vivre (comme si c'était elle) la folie, la mort, le retour à la tombe, un sacrifice. Néanmoins, pour Stéphanie, la transe est quelque chose de positif : « C'est un truc bien d'être en transe dans des rôles comme ceux-là⁷⁶³ ». Donc la transe et l'état dissociatif qu'elle implique sont positifs pour Stéphanie, ce qui ne correspond pas vraiment à notre propos sur la dissociation du danseur comme moyen de protection dans les scènes intenses. Certes, la dissociation a comme but la survie et la protection de la victime, donc en cela elle est positive, mais cette dissociation a pour objectif de protéger d'un événement néfaste. Ce que les propos de Stéphanie ne corroborent pas. À l'inverse, Roman Mikhalev admet que dans le rôle de Raskolnikov dans *Crimes et Châtiments*, il vivait quelque chose à la limite de la transe et qu'il avait mis plusieurs mois à se remettre de ce rôle, tant il l'avait marqué. Nous devons donc prendre cette supposition (d'une dissociation de l'interprète comme moyen de protection) avec précautions. Elle a le mérite d'exister, mais devrait être approfondie pour la corroborer ou non.

2. Tout au long des chapitres 1 et 2, puis avec Grotowski, nous avons constaté que les Occidentaux associent la transe à un état de conscience plutôt négatif : il entraîne inconscience et perte de contrôle avec les risques de folie, de maladie et de mort qui vont avec. Dans les discours de certains danseurs, nous constatons ces clichés. Cet imaginaire de la transe n'influencerait-il pas les interprètes prêts à y entrer ? En étant reliée à la folie, la mort, la maladie, n'est-ce pas pour cela que les interprètes⁷⁶⁴, du moins pour Stéphanie Roublot, vont vivre une transe alors même que leurs personnages vivent folie et agonie ? De plus, l'imaginaire occidental a du mal à concevoir que l'on puisse partir en transe dans une joie complètement saine. Le fait de partir en transe uniquement avec des personnages qui vivent un moment tragique, alors que cela n'arriverait pas quand leurs personnages vivent des moments de grandes joies laissent à supposer l'influence d'un imaginaire de la transe qui ne la conçoit pas sans malheur. Par conséquent, les interprètes marqués par cet imaginaire y entreraient que dans les moments les plus dramatiques. Ou alors, nous pouvons aussi supposer que l'état de transe dans des moments joyeux est peut-être moins présent, mais

⁷⁶³ ROUBLOT Stéphanie cité par ROUSSELOT Maëlle, *op. cit.*

⁷⁶⁴ Même si nous n'avons que peu de témoignages directs sur la transe, la lecture ou le visionnage de plusieurs interviews de danseurs et danseuses laissent à penser qu'ils vivent une transe. Nous sommes persuadée qu'il n'y a pas que Stéphanie Roublot qui vit des trances, notamment dans les passages malheureux.

néanmoins là, mais comme l'imaginaire sur la transe ne l'y associe pas, l'interprète ne va pas considérer cet état comme une transe. Là aussi, il s'agit d'une proposition qui devrait être approfondie, notamment avec un panel plus grand de témoignages.

Le discours de Stéphanie Roublot bouscule aussi cette idée de contrôle, que la transe, si l'interprète la rencontre, doit avoir un laps de temps très limité afin que celui-ci reprenne à nouveau le contrôle. Nous voyons que cela ne concerne pas Stéphanie qui reste de longues minutes en transe sans que cela pose de problème. Notons aussi que Stéphanie est soliste : cela ne lui donnerait-il pas plus de « liberté » qu'au corps de ballet qui doit danser « ensemble » ? Nous l'avons vu la transe n'enlève pas la précision des pas, de la technique, de la chorégraphie. Quand elle vit une transe durant la scène de la folie, elle nous explique pourtant à quel point celle-ci est réglée avec précision. Cependant, le fait d'être seule enlève peut-être une part d'obligation (on ne doit pas être précisément à tel ou tel endroit pour former une belle ligne avec ses collègues comme dans l'acte II du *Lac des cygnes* de Noureiev par exemple) qui naturellement permet un plus grand lâcher-prise et donc la transe. Loin de répondre à toutes les questions en admettant qu'elle vivait des transes sur scène, Stéphanie Roublot en provoque de nombreuses et nous rappelle que ce sujet n'a pas fini de nous interroger.

Pour conclure, la première partie de ce sous-chapitre examine bien la dimension théâtrale de la transe avec l'aide de plusieurs auteurs comme Christine Douxami, Marcos Marini et son article sur Grotowski, Michel Leiris et le *zar* éthiopien, Gilbert Rouget ou encore Antonin Artaud. Elle témoigne tant de l'aspect considéré comme théâtral de certains rituels de transes (que nous pouvons aussi regarder sous l'angle de la performance) que de la part de transes et de son utilité pour l'acteur scénique.

Également, à travers les discours de danseurs, danseuses, mais aussi d'acteurs, nous remarquons bien que la transe en Occident demeure reliée à une forme de déconnexion mentale, à quelque chose de l'ordre de l'hors de contrôle, puisqu'une fois dans cet état, on n'aurait plus conscience de rien. Or, comme le rappelle Grotowski, cela demeure une vision occidentale. La réalité est plus complexe : certaines transes sont maîtrisées, d'autres non. Les cultures qui les pratiquent recherchent majoritairement leurs formes contrôlées. Le témoignage de Stéphanie Roublot prouve aussi la possibilité de « contrôler » sa transe, du moins que celle-ci ne mène pas dans un « n'importe quoi » qui mettrait à mal la représentation et le psychisme de l'interprète. Si dans ce chapitre nous retrouvons à plusieurs reprises la dimension de l'hors-contrôle dans un aspect négatif (la personne ferait n'importe quoi, pourrait sombrer dans la folie), Stéphanie ouvre cette dimension dans un

aspect plus positif : d'un point de vue conscient elle ne contrôle plus rien, mais son inconscient effectue le travail, sur scène, elle apparaît bien plus dans son personnage. Elle devient autre. Lors d'une journée d'étude à Besançon sur le chamanisme durant laquelle nous parlions des discours de danseurs et danseuses sur la transe⁷⁶⁵, Sébastien Baud nous fit remarquer que si nous nous adressions à une génération plus jeune, leur discours sur cet état seraient sans doute autre, qu'ils l'accepteraient plus facilement.

⁷⁶⁵ ROUSSELOT Maëlle, « Les Représentations de la transe dans les versions et relectures de ballets issus du XIX^e siècle », *Spectacle vivant et chamanisme : quelles corrélations entre représentations rituelles et théâtrales ?*, journée d'étude organisée par GEOFFRE Martin, PROST Brigitte, Besançon, le 25/11/2022.

Synthèse#1. Les dimensions et les traits transiques

Tout au long de ces trois chapitres, nous avons relevé une multitude de traits transiques. Si ces derniers sont nombreux, nous pouvons, néanmoins, les regrouper en quinze thématiques que nous nommons ici « dimensions ». Dans l'ordre alphabétique, ces dimensions sont les suivantes :

- La création (principalement visible avec la transe fonctionnelle d'Adam Crabtree, que Benjamin Houal évoque aussi avec les chorégraphes) ;
- Les connaissances que cet état apporterait, mais cette dimension, comme celle de la création, n'est pas des plus représentées tout au long des discours étudiés ;
- Le démoniaque que nous retrouvons dans de nombreux discours anthropologiques comme historiques avec l'étude de phénomènes transiques (par exemple : Strasbourg, les possédés de Loudun ou comme l'expliquent Sébastien Baud et Bertrand Hell) ;
- Les drogues, principalement présentes dans les dansomanies du XX^e siècle, les raves parties, mais aussi dans certains voyages chamaniques ;
- La fête, où la danse lui sera reliée en Occident et régulièrement dans un cadre rituel dans des pays non-occidentaux ;
- La folie, à laquelle les Occidentaux semblent indubitablement associer cet état. Nous remarquons qu'ils arrivent régulièrement qu'un phénomène de transe pensé comme démoniaque par l'un est considéré comme folie par l'autre, et inversement.
- Le hors-contrôle, qui se rattache, en quelque sorte, à la folie et au démoniaque. Les discours étudiés décrivent fréquemment des individus qui ne se contrôlent plus. Les entretiens des danseurs soulignent aussi que cet état reste encore assimilé à une perte totale de contrôle et de conscience, comme si le cerveau se mettait en mode « *off* ».
- L'imagination, que la culture occidentale abhorre, puisqu'elle l'assimile à de la faiblesse, de la crédulité. Nous retrouvons cet aspect dans des phénomènes comme ceux de Strasbourg, du magnétisme, du spiritisme, mais, un auteur comme Charles Stépanoff apporte un regard tout autre dessus et fait part de l'importance de l'imagination dans notre vie quotidienne, et plus encore dans notre survie humaine.
- La maladie, puisque d'une façon plus globale folie et imagination sont des maladies, bien souvent contagieuses. Ainsi, danser jusqu'à l'épuisement comme à Strasbourg ou au XX^e siècle, c'est être malade et en plus contaminer les autres. La maladie aussi, puisque bien souvent le statut de chamane ou de possédé fait suite à des problèmes de santé. Bertrand Hell le montre à plusieurs reprises.

- La mort, quand la personne n'écoute pas les esprits et qu'elle ne prend pas la voie du chamanisme ou de la possession. Nous avons aussi constaté que la transe pouvait mener à la mort quand elle n'était pas maîtrisée, mal accompagnée, que l'esprit était trop fort. De plus, dans sa définition médiévale, la transe désigne le fait de passer de vie à trépas, le dernier souffle.
- Le contre-pouvoir, car la transe entraîne chaos et désordre. Comme lors d'un carnaval, la transe renverse les règles. Mais si le carnaval est autorisé, la transe ne l'est que rarement. Jean Teulé souligne bien cette dimension de contre-pouvoir dans *Entrez dans la danse*⁷⁶⁶. La valse effraie, on l'assimile à la Révolution française. Aussi, il ne faudrait pas que les femmes en valsant se pensent les égales des hommes. Catherine Clément témoigne de cette servante qui se transforme en lionne lors d'une transe : sa maîtresse la respecte bien plus après, elle n'a plus le même pouvoir sur elle.
- Le primitivisme, dans la majorité des phénomènes étudiés : les personnes qui entrent en transe sont considérées comme a-modernes voire comme primitives. Aussi, la majorité des études anthropologiques sur la transe se déroulent en dehors de l'Occident, dans des cultures longuement considérées comme « primitives » par les Occidentaux. Quand ces études se déroulent en Europe comme pour le tarentisme, ces cultures demeurent pensées comme non-occidentale et les tarentulées sont régulièrement décrites comme primitives.
- La sexualité, présente avec l'hystérie, la danse de façon générale. Bertrand Hell témoigne aussi de cette dimension avec des cas de possession où l'on change de sexe, où l'esprit possesseur drague, réfère explicitement à la sexualité.
- La théâtralisation, relevée à plusieurs reprises, mais que nous nuancions avec la notion de performance. Cette théâtralisation se trouve tout aussi bien dans des phénomènes comme ceux de Loudun, des hystériques, du spiritisme, que dans des discours d'anthropologues comme Michel Leiris et le *zar* éthiopien.
- La transformation : la diversité des trances induit que les transformations, les devenirs-autres sont multiples. Dans les phénomènes de transe, nous relevons principalement cette dimension dans le tarentisme, mais elle continue d'être exploitée par des anthropologues et ethnologues, notamment par Sébastien Baud.

⁷⁶⁶ TEULÉ Jean, *op. cit.*

La liste des phénomènes, des discours scientifiques ou des retours d'expérience assimilée à chaque dimension demeure non exhaustive. Il en va de même pour le tableau ci-dessous qui reprend les quinze dimensions avec quelques-uns de leurs traits transiques :

Les quinze dimensions et quelques de leurs traits transiques			
La création	La connaissance	Le contre-pouvoir	Le démoniaque
Délire poétique Enthousiasme Inspiration Concentration Contrôle	Être visiteur/visité.e Thérapeutique Ouvrir l'esprit Guérir Maintenir des équilibres Informations Voyage	Révolution Anarchie Chaos Égalité des sexes Danser Valser	Rage/Enragé Possession Malédiction/Punition Obsession Primitivisme Paganisme Suggestion Genre féminin
La drogue	La fête	La folie	Le hors de contrôle
MDMA Extase Alcool Nicotine Voyage (<i>trip</i>) Extase Hallucination	Festif S'éclater Drogue Bruit/Cris Rituel Danse Musique	Intensité émotionnelle Rage Maladie Danger Contagion Hystérie Utérus Genre féminin Féminin Vulgarité Perte des convenances Anormalité Amodernité Dépasser les limites Extase Mystique Cris Anormalité Mania/Délire/Fureur Camisole de force Obsession	Intensité émotionnelle Intensité violente Excès <i>Too muchness</i> Dépasser des limites Bombardement des sens Déchaînement Rage Démessuré Furie Fureur parfois meurtrière Force d'ensauvagement Sauvage Cris Limites Transgression Subversion À la lisière de l'interdit, du sale, du dangereux Enragement collectif Coup de foudre
L'imagination	La maladie	La mort	Le primitivisme
Suggestion Hallucination Ailleurs Vacances Éclipses Voyage Rêve Genre féminin Primitifs	Hystérie Contagion Mort Danger Malédiction Imagination Fardeau Cris Enragement collectif	Chaos Anarchie Morbidité Petite mort Maladie Misère Danger Agonie Recomposition Renaissance Mort symbolique Anéantissement Rupture	Anormalité Primitivité Exotisme Déchaînement/Déchaîné.e Naturel Sauvage Anormalité/Différence Ailleurs Altérité Étrangeté/Marqueur d'étrangeté Genre féminin

La sexualité	La théâtralisation	La transformation	
Orgasme Jouissance Plaisir intense Petite mort Hystérie Coup de foudre Transcendance des catégories sexuelles	Charlatanisme Superstition Performance Rituel	Devenir-autre Passer d'un état à un autre Changement d'identité, de sexe Flou entre des catégories identitaires	
Tableau n°4 : Synthèse des traits et dimensions transiques			

Sans reprendre tous les traits assimilés à chaque dimension, nous remarquons déjà leur multiplicité, mais aussi la répétition de certains. Ainsi, celui du genre féminin se trouve tant dans les dimensions de la folie, du primitivisme, de l'imagination que dans celle du démoniaque, la dimension du contre-pouvoir le sous-entend avec le trait d'égalité des sexes. Nous remarquons que ce genre féminin fait partie d'une constante des transes : en France et plus largement en Europe, ce sont les femmes qui entrent en transe. Cela sera-t-il reflété dans les ballets ? Et si oui, comment ? Nous laissons pour le moment cette question en suspens.

À ces quinze dimensions s'en rajoutent deux autres particulières : la dimension corporelle et la musicale. En effet, l'état de transe entraîne des modifications que nous avons relevées, il sera possible que nous les retrouvions dans les ballets que nous étudierons. Le schéma ci-dessous en reprend des caractéristiques. Quant à la musique, si chaque culture assimile un instrument, un rythme, une tonalité ou une échelle pour déclencher la transe, nous avons tout de même relevé quelques caractéristiques musicales qui accompagneraient ou déclencheraient la transe dans notre culture occidentale, ce que le second schéma rapporte.

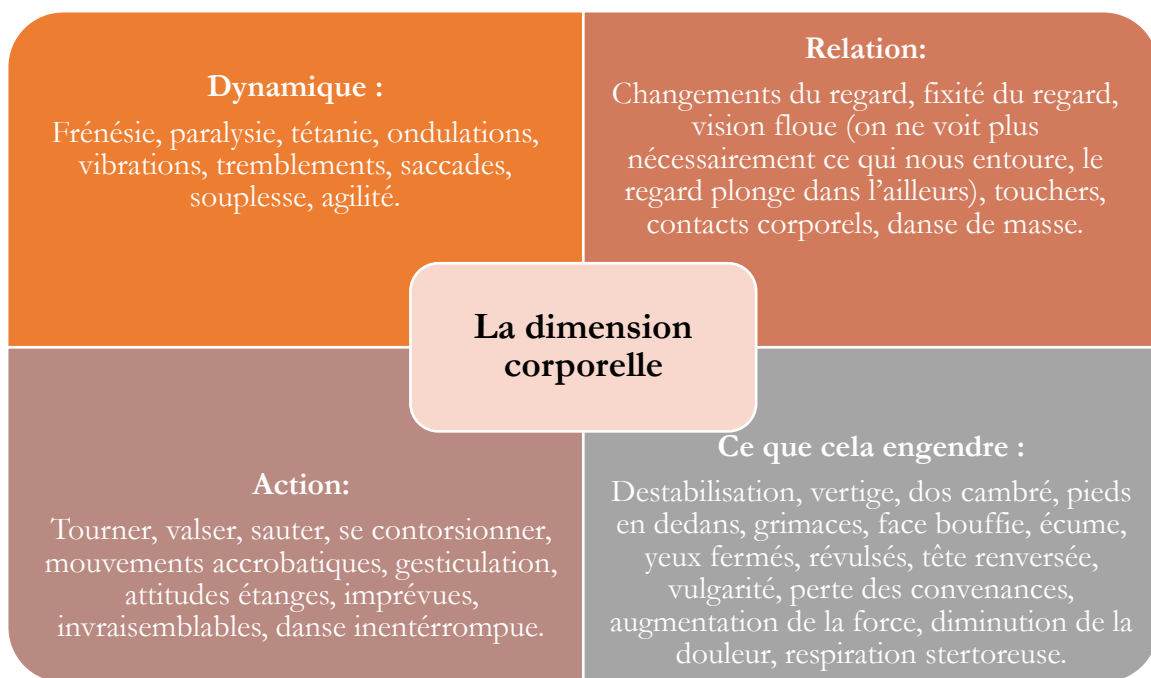


Schéma n°1 : La dimension corporelle. Relevé de traits caractéristiques d'un corps en transe ou en état transique

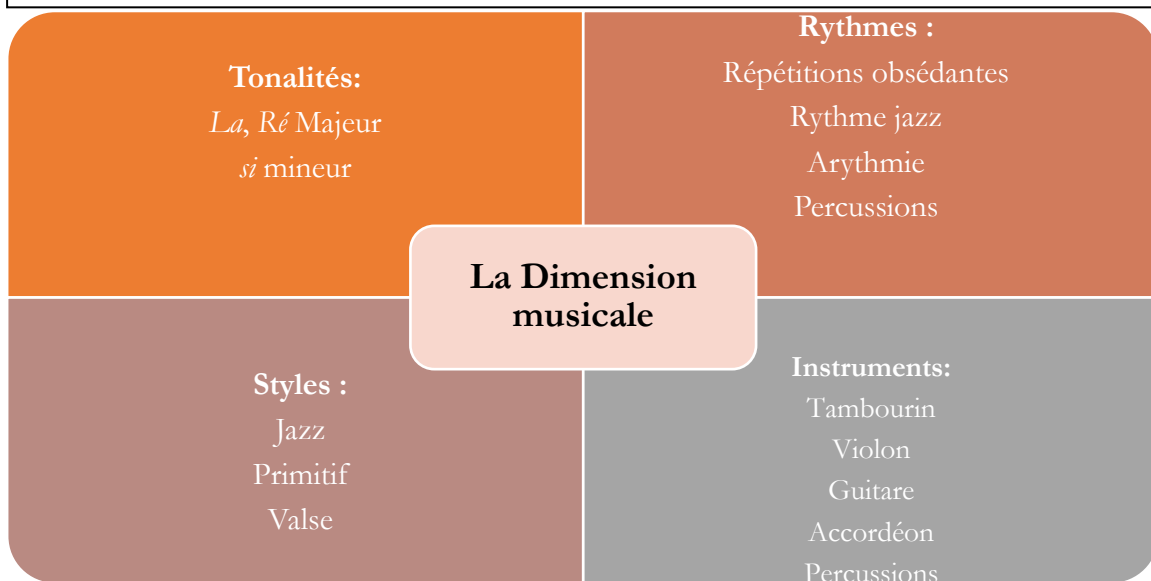


Schéma n°2 : La dimension musicale. Relevé de traits caractéristiques d'une musique induisant ou accompagnant la transe dans quelques phénomènes de transe en France et en Europe

Avec toutes ces dimensions, traits, caractéristiques transiques, il est plus facile de repérer de la transe dans les ballets classiques. En effet, notre objectif n'est pas de savoir si danseurs et danseuses vivent des trances sur scène. Nous ne nous intéresserons pas dans les prochaines parties aux trances vécues ou non par les interprètes. En revanche, nous étudierons bien la façon dont des trances sont représentées. Pour cela, nous nous attarderons principalement sur des personnages,

sur leur histoire et la façon donc celle-ci est contée à travers des discours écrits (livrets, programmes, ouvrages sur telle ou telle œuvre, témoignages d'interprètes), oraux (entretien avec des danseuses qui racontent ces ballets), chorégraphiques (captations, films, en tant que spectatrice, documentaires), iconographiques (lithographies, photographies, tableaux). Nous rechercherons les dimensions transiques et leurs traits à travers ces discours dans une œuvre, un personnage, une scène ou un acte spécifique. Ainsi, nous prouverons l'émergence de transe chez tel personnage, dans tels scène, acte, œuvre... Il s'agit donc bien ici de constater des représentations de trances à travers l'histoire que conte un ballet et non pas de savoir si l'interprète se trouve dans un état de transe ou non. Parfois, nous nous intéresserons plus largement à un thème artistique d'une époque qui paraît transique, par exemple Dionysos et les danses espagnoles chez les romantiques. Puis, nous verrons comment ces thèmes transiques sont repris dans les ballets de cette même période.

Les dimensions trouvées seront toujours affinées avec des traits transiques. En effet, nous avons constaté la pluralité des traits accolés à chaque dimension, nous ne les retrouverons pas tous quand nous parlerons d'une dimension. Nous n'en trouverons que quelques-uns, ce qui donne à chaque fois à une même dimension des nuances différentes selon le contexte artistique et historique auquel nous nous référons.

Ce sont donc ces traits et dimensions transiques qui nous serviront de mode opératoire pour partir à la recherche des représentations de trances dans ces diverses œuvres. Pour autant, nous ne nous résignons pas à évacuer la question de la définition de la transe. Notre travail s'effectue comme en entonnoir : d'abord, nous recherchions des traits transiques que nous regroupions en quinze dimensions pour les resserrer et nous rapprocher un peu plus de ce que *serait* la transe, puis nous donnons une définition hypothétique de cet état pour nous approcher encore plus près de ce que s'il *serait*.

Avec Adam, Crabtree nous trouvons une définition large de la transe : un état de profonde abstraction et absorption. Notons que nous ne savons pas à quoi et à partir de quand correspond le qualificatif de « profond ». C'est pourquoi, si nous allons dans le sens de Crabtree, il est primordial d'approfondir cette définition et lui donner plus de consistance. Ces points se trouvent de manière récurrente dans différents discours dont celui de Crabtree ou encore celui de Corine Sombrun. En revanche, nous ne retrouvons pas les huit ensemble de manière explicite dans un discours en particulier. Nous décidons donc de les regrouper :

- Une perte de la notion d'espace-temps, mais plus particulièrement de temps.
- Une diminution de la douleur.
- Une augmentation de la force.

- L'accès à des informations parfois considérées aussi comme des hallucinations.
- Une dissociation.
- Un temps limité (transe comme un passage, mais pas comme un état définitif).
- Une dissociation/ un devenir-autre.
- Idée de franchir et/ou de jouer avec les limites.

Dans ces huit points, nous observons des modulations : la notion d'espace ne change pas nécessairement, contrairement à celle de temps, l'accès aux informations/hallucinations tout comme la dissociation peuvent parfois sembler invisibles et absents dans des trances de faible intensité, car, à notre sens, il existe des trances plus ou moins profondes, plus ou moins intenses. Plus celles-ci sont grandes, plus elles entraînent une forte dissociation, plus d'hallucinations/informations, mais aussi vont d'autant plus augmenter la force, diminuer la douleur... En somme, plus la transe est intense, plus ces caractéristiques vont s'accroître et, par conséquent, se rendre d'autant plus visibles et représentables sur scène. Même s'il ne s'agit pas de la totalité des cas, puisque des trances très calmes, se déroulant de façon quasi immobile, n'ont rien d'excessif, de démonstratif, elles peuvent néanmoins être très profondes. Cette profondeur de la transe change selon les individus. Par exemple, en TCAI, nous apprenons que nous n'irons pas au-delà de nos propres limites inconscientes. Ce n'est donc pas parce qu'on effectue une « petite » transe, une transe qui ne nous apparaît pas profonde que nous ne frôlons pas des frontières construites par notre inconscient. Ces frontières servent de protections face à un danger réel ou « imaginaire⁷⁶⁷ ». Dans la transe, il y a donc cette idée de limites. Celles-ci évoluent d'un individu à un autre. Certaines ne devraient pas être franchies, sinon le retour est impossible, tout au mieux difficile. Plus il y a confiance dans le processus de la transe, plus les limites s'éloignent ou plus certaines sont facilement franchissables. Il se peut aussi qu'on se mette des limites par peur/croyance de ne pas être capable de « revenir ». D'autant plus dans notre société occidentale qui associe régulièrement la transe à la folie, à la perte totale de contrôle. Dans tous les cas, la transe doit s'aborder comme un jeu avec les limites, on s'en approche, on les fait reculer, parfois on les dépasse. Pour cela, il faut puiser des ressources en soi, appréhender ce phénomène, l'appriivoiser presque, cela nécessite toujours de se dépasser, bref de franchir aussi nos propres limites. Baud parle de cet aspect de la transe ainsi : « elles [les trances] se reconnaissent également aux conduites qu'elles impliquent, lesquelles « apparaissent toujours, d'une manière ou d'une autre, comme un

⁷⁶⁷ Nous mettons entre parenthèse ce terme, car rien ne nous prouve que certains dangers soient seulement « imaginaires ». Dans le cas de la TCAI j'ai déjà vécu des moments où j'ai eu véritablement peur de ce que je voyais et où j'ai donc tout de suite stoppé le processus de transe. Mais je ne sais pas si j'ai bien fait de ne pas y aller, car c'était trop risqué pour moi, que je n'étais pas prête à vivre ça, ou si j'aurais pu le vivre sans que cela représente un danger pour moi.

dépassement de soi⁷⁶⁸. » Il y aurait donc différents types de limites dans la transe : celles que l'on peut ou que l'on doit franchir et celles où il y a interdiction de les franchir sans graves conséquences. La conséquence majeure étant de ne pas retrouver son état initial, ce que nous nommons « état habituel » et qui correspond à un mode d'existence X⁷⁶⁹ pour la personne. Pour cela, suivons-le schéma suivant :

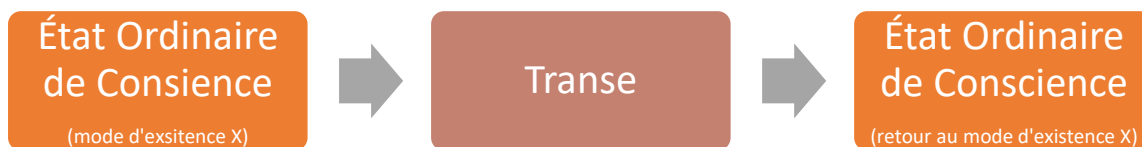


Schéma n°3 : La transe comme passage entre deux mêmes états de conscience

Il indique clairement que la transe est un état temporaire, qu'après celle-ci passée nous retrouvons notre état ordinaire de conscience (c'est ce qui se produit dans la majorité des cas). Autrement dit, et pour reprendre Bruno Latour, nous reprenons notre mode d'existence initial sans que s'en suivent des modifications importantes. Or, quand une limite qu'on ne devait pas dépasser est tout de même dépassée, cela donne le schéma suivant :

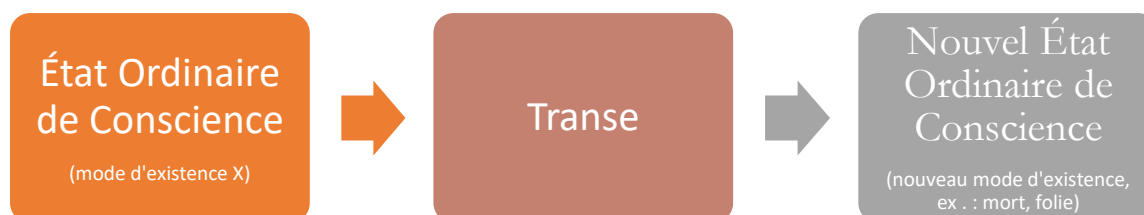


Schéma n°4 : La transe comme passage entre deux états de conscience différents

Ce nouvel état correspond bien souvent à de la folie, à un état léthargique ou encore la mort. Il entraîne un nouveau mode d'existence au sens terminologique de Latour⁷⁷⁰. Ce nouvel état ne correspond ni à l'état habituel ni à celui de transe. Dans ce schéma-là, la transe retrouve vraiment son sens étymologique d'un passage d'un état vers un autre (généralement d'agonie au sens de passage de la vie vers la mort). Dans ces deux schémas, nous retrouvons donc bien l'idée que la transe est un état temporaire et un passage entre deux états habituels ou entre un état habituel et un nouvel état ou autrement dit un passage entre deux mêmes modes d'existence ou un passage entre deux modes d'existence distincts. Mais même en retournant à son état habituel, la transe ne

⁷⁶⁸ BAUD Sébastien, *Anthropologie, op. cit.*, p. 22.

⁷⁶⁹ LATOUR Bruno, *Enquête sur les modes d'existence, op. cit.*

⁷⁷⁰ *Ibidem.*

manque pas de transformer. Dans le cas de la TCAI, lorsqu'elle est pratiquée régulièrement, elle modifie les comportements, les croyances, les émotions de la personne. Celle-ci ne va pas se retrouver radicalement changée après une transe au sens où elle ne change pas de mode d'existence, mais elle amorce des processus de changements, d'évolution propres à chaque vie humaine. Ces changements résultent d'un devenir-autre qu'entraîne généralement la transe. Durant la transe, on n'est plus tout à fait soi, on se transforme, on convoque quelque chose qui n'est pas présent dans notre mode d'existence habituel, il y a une part de soi qui reste et une part d'un autre qui arrive. La transe, toujours à différents degrés, entraîne un devenir-autre comme déjà constaté précédemment. Ainsi, de façon spectaculaire, on peut devenir-autre en étant possédé ou chamane. On devient-autre, également, quand on est inspiré, quand on est absorbée par la personne que l'on aime. Là encore le devenir-autre atteint différent niveau selon la profondeur de la transe.

Synthétiquement, nous définissons donc la transe comme un état d'absorption et d'abstraction assez profond pour provoquer un changement dans la notion de temporalité, une augmentation de la force, une diminution de la douleur, une dissociation, des accès à des informations ou des hallucinations, une notion de limites que l'on frôle, de passage entre des états, et tout cela se passe dans une temporalité restreinte ; on ne reste pas indéfiniment en transe.

Cette définition hypothétique de la transe est assez ouverte. Elle tend à impliquer que chacun des huit points doit être présent pour y avoir « transe ». Cependant, pour nous, ces huit points restent des repères et une manière de resserrer les quinze dimensions vues précédemment. Comme nous écrivons sur des représentations de l'ordre de la transe, il est rare de retrouver les huit ensemble. En effet, il est difficile de les montrer (et de les voir) tous en même temps dans un passage chorégraphique qui représenterait un état de transe de la part d'un personnage. Il est, par conséquent, difficile de prouver qu'un personnage vivrait un tel état. Bien plus souvent, nous nous servons des dimensions et traits transiques comme concept opératoire et démontrant que les représentations scéniques contiennent quelque chose de l'ordre de la transe. Ainsi, comme nous n'utilisons que rarement ces huit points composant cette définition hypothétique de la transe pour affirmer l'état de transe d'un personnage sur scène, régulièrement nous parlerons plutôt d'état transique. C'est-à-dire un état qui serait de l'ordre de la transe, puisque reprenant des dimensions et traits transiques (et peut-être aussi des points de la définition), mais qui ne serait pas un état de transe, puisque ne comportant pas les huit points de cette définition hypothétique. Du moins, ces derniers ne sont pas représentés sur scène ou mentionnés, ce qui empêche de constater l'état de transe.

L'intérêt d'avoir répertorié les traits et les catégories qui entourent l'état de transe ou transique consiste dans le fait même de pouvoir les désigner aisément et directement lorsque nous les retrouverons à l'œuvre dans les ballets ou dans les discours sur ces ballets. Pour cela, nous utiliserons plusieurs méthodologies :

- L'analyse de divers discours autour d'œuvres du XIX^e et de la Belle époque qui contiennent régulièrement un riche vocabulaire transique. Celui-ci laisse penser qu'il y avait des représentations transiques sur scène voire que les danseurs et danseuses vivaient ce type d'état. Mais, à notre connaissance, les interprètes de l'époque comme par exemple Fanny Elssler, ne laissèrent pas de témoignages sur ce qu'ils vivaient sur scène. Ainsi, quand des récepteurs jugent que tel ou tel individu vit un état de transe en scène, cela reste une hypothèse et une perception qui ne peuvent être vérifiées.
- La majorité de ces discours de journalistes et librettistes sur la danse au XIX^e et durant la Belle époque utilise un vocabulaire transique que nous n'hésiterons pas à mettre en parallèle avec des analyses d'œuvres iconographiques. De celles-ci, nous dégagerons ce qui pourrait avoir à trait à des corporéités transiques tout en nous rappelant que ce que nous observons date d'époques dont les perceptions et représentations corporelles différaient grandement de ce que nous voyons aujourd'hui. Dévoiler le bas de sa jambe au XIX^e siècle était bien plus exceptionnel, érotique et sexualisé que de nos jours. Au XIX^e siècle, cela peut être relié à la dimension de la sexualité, il n'en va pas de même aujourd'hui.
- Pour des ballets qui ont été filmés, après avoir analysé la narration ou le livret des ballets en termes de transe ou d'état transique, nous observerons la représentation scénique : est-ce qu'à travers les gestes, l'interprétation, la chorégraphie, la scénographie ou autres, un état de transe ou transique est représenté ? Ou, au contraire, est-il effacé ? Parfois, le livret utilise un vocabulaire transique qui ne se retrouve plus nécessairement dans les représentations scéniques. Il devient donc intéressant de voir ce qui efface ces traits transiques. Bien souvent, il s'agit des mêmes processus d'effacement que ceux constatés au premier chapitre avec la valse et les danses à la mode du début XX^e, soit une académisation, une stylisation, une espèce de « civilisation » de ces danses dont des caractéristiques estimées trop a-modernes sont effacées et remplacées par d'autres considérées comme étant plus dans la norme moderne. Il est d'autant plus intéressant d'identifier ce processus d'effacement, car le principal livret sur lequel nous nous appuyons est *Giselle* soit un ballet romantique qui regorge de traits et dimensions transiques. Or, dans des captations de la fin XX^e et du XXI^e siècles visionnées, nous remarquons que chorégraphies et interprétations effacent ces traits,

tant et si bien que nous pouvons nous demander s'il reste, d'un point de vue de la danse, des éléments de transe.

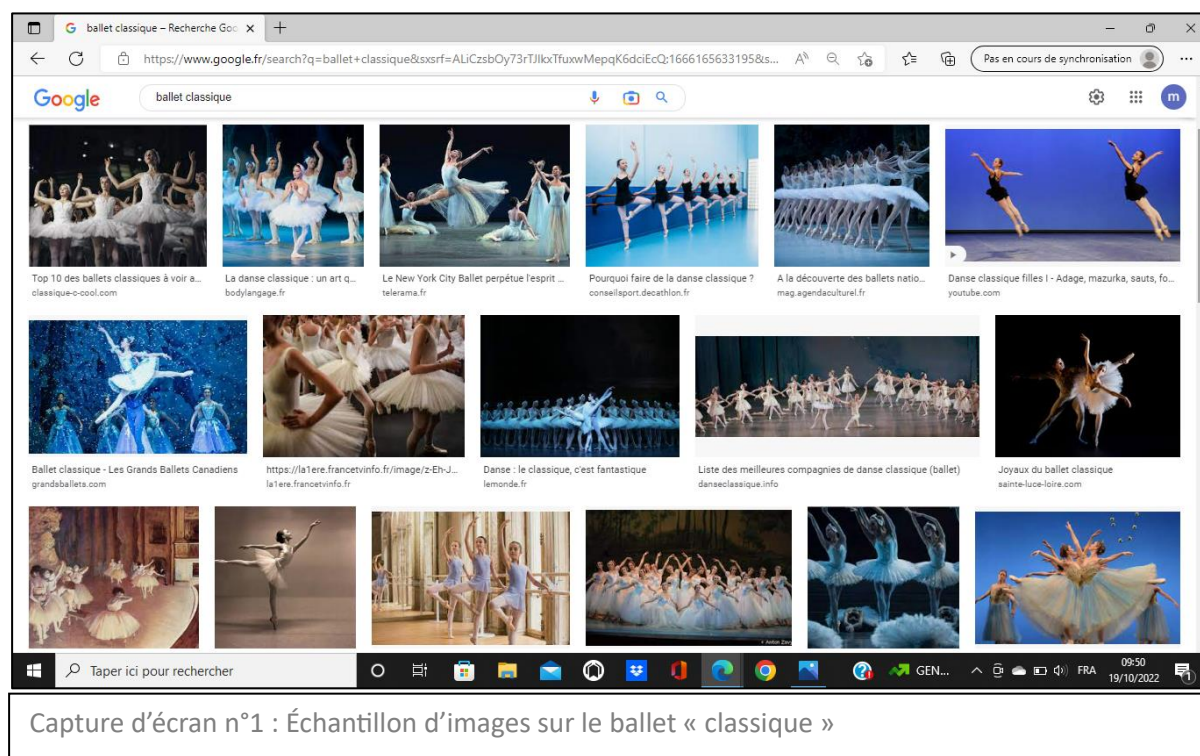
- En plus des livrets, nous nous intéresserons aussi aux discours des danseurs, danseuses et chorégraphes. Nous verrons comment, à travers leur façon de parler de ces danses, des possibilités de transes émergent de ces ballets.

Il ne s'agira donc pas uniquement de chercher de la transe et du transique, de voir comment ils sont représentés ou non au travers des fictions, des corps, des chorégraphies, des interprétations et des réceptions. Il nous faudra aussi constater ce que cela dit de notre rapport à cet état, ce que cela dit de nous, Modernes, Occidentaux. En somme, les (non)-discours sur la transe portent en eux des discours plus grands qui parlent de *Nous*.

Cette recherche s'entreprind maintenant en deux parties majeures : l'une aborde les ballets romantiques du XIX^e siècle et les premières créations des Ballets russes en France ; l'autre traite des récréations, versions et relectures de ballets du XIX^e siècle (académiques et romantiques) qui datent de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e. Ce plan apparaît comme historique, puisque chaque partie correspond à différentes périodes. Pourtant, cela ne correspond pas à l'objectif initial. Il s'avère surtout qu'avec les ballets romantiques et les premières créations des Ballets russes, les représentations de transes émergeaient de partout et tout le temps. Dans cette partie, les traits et dimensions transiques se démultiplient. Au contraire des récréations, versions et relectures de la fin du XX^e et début du XXI^e siècles, desquelles les représentations transiques disparaissaient. Elles y sont comme effacées. Il nous fallait alors débusquer la transe, c'est-à-dire la traquer, ouvrir l'œil pour ne pas manquer les quelques indices de sa présence et enfin la trouver et la faire émerger.

Parenthèse Méthodologique : Redéfinir les contours du ballet classique

Le « ballet classique » est une notion générique englobant une multiplicité de pratiques au sein du temps comme de l'espace, de l'histoire comme de la géographie. C'est néanmoins avec cette expression globalisante que nous pensions tirer notre thèse et ce pendant une large période. Dès lors, il nous fallait définir ce que nous mettons derrière ce terme, mais aussi ce qu'y met le sens commun. Pour découvrir les premiers imaginaires et images autour de ce terme, nous effectuons une recherche très simple en tapant rapidement dans la barre de recherche google-images « ballet classique⁷⁷¹ » :



Cette capture d'écran sert d'échantillon⁷⁷². Elle illustre ce qu'un internaute lambda voit en effectuant une recherche sur le ballet classique. Nous remarquons dans cet échantillon de dix-sept photographies :

⁷⁷¹ Google Images, « Ballet classique », consulté le 19/10/2022
https://www.google.fr/search?q=ballet+classique&tbm=isch&sxsrf=AB5stBg1rFtwe_t8XpupDIxhGuPUxx0nCG:1690790279712&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwj-7YvQvLiAAxUXdaQEHT0XAsgQ_AUoAnoECAIQBA&biw=1366&bih=649&dpr=1 [consulté le 15/10/2022].

⁷⁷² Cet échantillon « google » n'est pas objectif puisqu'il est effectué sur notre ordinateur dans le contexte d'un web orienté sur les recherches de chaque individu. Nous pouvons supposer que notre adresse IP a enregistré nos recherches précédentes sur les ballets de Petipa, mais néanmoins, un test effectué avec une autre adresse IP d'un usager ne fréquentant aucunement la danse, donnerait certainement des résultats analogues.

- Cinq photographies du *Lac des cygnes*
- Une photographie de *La Bayadère*
- Deux photographies de *Casse-Noisette*
- Une photographie des *Sylphides*
- Deux photographies du travail du chorégraphe Balanchine, dont une illustrant son ballet *Joyaux*.
- Une qui évoque les danseuses de l'Opéra de Paris avant le gala annuel. En cliquant sur le lien, nous verrons que la photographie illustre des danseuses de l'Opéra de Paris sans préciser pour quelle occasion.
- Une photographie d'un tableau de Degas.

Il y a donc une prédominance des ballets issus de Petipa (*Lac des cygnes*, *La Bayadère*, *Casse-Noisette*) dans différentes versions⁷⁷³, mais les autres ballets et représentations ne se démarquent pas nécessairement des photographies illustrant ces différentes versions de ballet de Petipa. En effet, nous constatons à quatorze reprises la présence d'un tutu blanc ou dans les tons bleutés, comme si ces tonalités allant du blanc au bleu clair étaient les seules tonalités utilisées dans le ballet classique, qu'il n'y avait qu'elles qui existaient. Bien que cela soit faux, le cliché voudrait donc que la danseuse classique et les ballets dans lesquels elles jouent soient dans ces tons. De même, dans la majorité des cas, la danseuse porte des pointes et un tutu. Ce dernier prend différentes formes, il peut être long comme court, mais dans tous les cas, il reste l'apanage de la danseuse. Sur les photographies, il est rare qu'elle n'en porte pas. Sinon, elle porte un justaucorps lors de ce qui semble être une répétition ou un cours. Nous parlons ici de danseuses classiques, puisqu'à regarder les photographies, il y a seulement quatre hommes. Trois d'entre eux servent de porteur à la danseuse. Le quatrième lui tient la main et tous deux semblent prêts à saluer le public.

Cet échantillon de dix-sept images illustre déjà les imaginaires des Occidentaux contemporains sur la danse classique : il y a des ballets extrêmement célèbres comme *Le Lac des cygnes* et d'autres qui y ressemblent beaucoup voire qu'une personne lambda pourrait confondre ; c'est un art pratiqué par une majorité de femmes ; elles portent toutes ou presque des pointes (en faisant l'expérience de dérouler la page pour voir plus de photographies, nous constatons une grande présence de ces chaussons) et des tutus majoritairement dans les tons blancs et bleus clairs. Voilà des *clichés* qui entourent le ballet classique. Quand nous tapons « danse classique » sur google-image, nous retrouvons à peu près les mêmes clichés, sauf que nous voyons moins de ballets et plus de danseuses s'entraîner.

⁷⁷³ Nous verrons dans ce point ce que nous entendons par versions et à quoi renvoient ces ballets issus de Petipa.

Cela serait dans ces clichés autour du ballet classique que nous ferions l'hypothèse qu'il y aurait de la transe. Pourtant, ces clichés – comme tous clichés – restent bien trop simplistes à notre goût. Il faut donc continuer d'investiguer sur cette expression, notamment en essayant de voir d'où ils peuvent venir. Pourquoi une majorité de femmes ? des danseurs masculins comme porteurs ? des tutus ? des pointes ? des tons blancs-bleus ? Qu'est-ce que nous, en tant que chercheuse, nous avons décidé de mettre derrière cette expression et pourquoi l'utilisons-nous ?

I. Ballets romantiques, académiques et les Ballets russes avec Fokine

Nous décidons ici de donner un contexte et une image plus clairs de ce que sont les ballets romantiques, académiques, puis à quoi renvoient les Ballets russes de la première période (années 1910). Nous n'avons pas ici la prétention de faire l'histoire de ces trois périodes distinctes. Nous souhaitons seulement en montrer des traits caractéristiques et définitoires et voir comment les trois peuvent s'amalgamer et se lier tout en faisant référence à des périodes et techniques disciplinaires et artistiques différentes.

Le ballet dit romantique est un « genre » souvent rattaché à deux ballets : *La Sylphide* (1832) et *Giselle* (1841). Actuellement, tous deux subsistent sous des formes différentes de leurs premières représentations du XIX^e siècle. Pourtant, comme le rappelle Sylvie Jacq-Mioche⁷⁷⁴, il ne faut pas croire qu'ils illustrent à eux deux le ballet romantique dans sa globalité. Ces deux ballets n'illustrent qu'une partie des ballets romantiques. Dans *Giselle : Apothéose du ballet romantique*, Lifar présente la littérature romantique comme scindée en deux branches. Le ballet romantique suivra le même schéma. Ainsi, l'une serait « pourpre »⁷⁷⁵, elle appartient à toute une lignée de fantasmes orientalistes. Elle se situe du côté de la passion, du sexe, de la vie, d'une forme d'orgie, d'un ailleurs qui se place dans l'Orient. L'autre, à laquelle appartiennent *La Sylphide* et *Giselle*, serait « blanche, lunaire, fantomatique, empruntée aux Allemands et aux Anglais⁷⁷⁶ ». Dans cette branche, l'ailleurs se présente sous une autre forme, il réfère aux fantômes, à la mort ou encore aux paysages brumeux, humide, froid, contenant aussi une certaine forme d'exotisme, puisqu'ils se situent régulièrement dans un pays étranger (comme si en France nous ne connaissions pas la brume, l'humidité et le froid... !) et que les éléments météorologiques qui le composent renvoient à un monde aux créatures fantastiques.

Les ballets romantiques de cette dernière branche se distinguent majoritairement par ce que l'on nomme « acte blanc » ou parfois « ballet blanc », c'est-à-dire un acte qui se déroule dans une

⁷⁷⁴ JACQ-MIOCHE Sylvie, « L'avènement du ballet romantique » in *Nouvelle histoire de la danse en Occident, op. cit.*, p. 103.

⁷⁷⁵ LIFAR Serge, *Giselle : Apothéose du Ballet Romantique*, Paris, Albin Michel, 1942, p. 21.

⁷⁷⁶ *Ibidem*.

nature brumeuse, avec une majorité de créatures féminines fantastiques. L'une d'elles charme un homme et l'entraîne dans cet endroit inconnu et interdit aux humains. Dans ces actes blancs, les amours entre l'homme et la créature fantastique se terminent souvent mal. Les deux personnages appartiennent à des sphères, des univers différents et leur amour se concrétise uniquement dans la mort, quand il se concrétise... Le ballet romantique, et particulièrement dans sa branche « blanche », conte des histoires de grandes amours malheureuses, de celles qu'on ne vit qu'une fois et qui ne laissent pas indemnes. Dans ces actes blancs, toutes les créatures féminines portent un costume en tulle ou en mousseline, généralement blanc. On estime que *La Sylphide* est le premier ballet avec un acte blanc, qu'il inaugure le genre. Cependant, dans l'opéra *Robert le diable* de Meyerbeer (1831) se glisse un ballet « Le Ballet des nonnes » qui féconde déjà le terrain du ballet blanc. Dans les deux ballets, Marie Taglioni marque profondément le public. Dans les futurs ballets qu'elle interprète, elle est toujours représentée de la même façon : sur pointes avec un tutu blanc. Le tutu blanc devient alors l'un des archétypes de la ballerine romantique et, nous pouvons le deviner grâce au travail sur l'échantillon d'images analysées précédemment, de la danseuse classique du XXI^e siècle. Pourtant, d'après Lifar, Marie Taglioni ne portait pas de costume blanc pour *La Sylphide*, mais un tutu bleu ciel⁷⁷⁷. Si par la suite, le tutu et la robe en mousseline blancs deviennent les costumes archétypaux de la danseuse romantique blanche, Lifar apporte une légère nuance. À noter qu'un rapprochement entre le blanc et le bleu ciel peut être envisagé sans problème, et que les deux couleurs ne s'opposent pas d'un point de vue symbolique et du point de vue de l'atmosphère donnée au ballet. Les pointes apparaissent comme une référence dans le ballet romantique. Marie Taglioni, incarnation par excellence de la danse romantique « blanche », va faire du port des pointes une institution dans le ballet. Mais ce n'est pas la première à en porter, Geneviève Gosselin les avait déjà portées en 1813⁷⁷⁸. Sa mort prématurée en 1818 à l'âge de vingt-sept ans laisse penser qu'elle n'a pas pu faire évoluer sa technique pour en faire un art comme Marie Taglioni. La grande différence entre les deux danseuses est leur utilisation des pointes : « Le spiritualisme des Romantiques leur donne un sens nouveau, elles deviennent un moyen d'élévation, un procédé permettant à la danseuse d'apparaître sous l'aspect d'un fantôme impondérable, de réaliser l'envol de l'âme par l'intermédiaire du corps⁷⁷⁹ », alors que Geneviève Gosselin n'en avait qu'une utilisation technique. Si le port des pointes a un objectif proprement esthétique, il n'empêche qu'il révolutionne la technique féminine et cela jusqu'à nos jours. Il aide à représenter dans la branche blanche du ballet romantique toutes ces créatures éthérées qui la composent. Si l'image de la danseuse romantique sur pointes marque tant ses contemporains et d'une façon plus

⁷⁷⁷ LIFAR Serge, *Giselle*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁷⁸ JACQ-MIOCHE Sylvie, « L'avènement du ballet romantique », *op. cit.*, p. 108.

⁷⁷⁹ LIFAR Serge, *Giselle*, *op. cit.*, p. 15.

distancée le public du XXI^e siècle, c'est que Marie Taglioni, notamment dans son rôle de *La Sylphide*, va devenir une référence qui va influencer toute l'Europe. Elle incarne l'image de la danseuse immatérielle. Plus encore, elle va être l'incarnation de la danseuse romantique et de la danseuse dite classique. Comme l'explique Sylvie Jacq-Mioche : « L'image de Marie Taglioni dans son costume blanc devient une icône en Europe, et contribue à imposer aux danseuses classiques un uniforme emblématique : les pointes et ce qui prend le nom de « tutu »⁷⁸⁰ ». Si le ballet romantique contient deux branches, c'est néanmoins la blanche qui influencera plus profondément l'imaginaire des spectateurs, et ce jusqu'à aujourd'hui. Elle représente encore un certain archétype de la danseuse et du ballet classique comme nous l'avons déjà constaté.

Parallèlement à la sphère blanche romantique, il existe aussi, pour reprendre Lifar, une sphère pourpre. Celle-ci apparaît de façon bien plus chaleureuse, elle se place du côté de la vie, de sa gaieté, de ses passions. Bien que les histoires des ballets puissent aussi mal se finir, elles ont moins souvent le tragique de la sphère blanche. Cette branche se caractérise par des espagnolades, c'est-à-dire des ballets qui se veulent d'inspiration espagnole. Ils prennent des clichés des danses espagnoles et les réintègrent dans leur technique romantique. Tout comme la branche blanche a son icône, Marie Taglioni la danseuse chrétienne⁷⁸¹ avec *La Sylphide*, la branche pourpre possède aussi la sienne : Fanny Elssler la danseuse païenne⁷⁸² célèbre et célébrée pour sa cachucha dans *Le Diable boiteux* (1836). Toutes deux seront largement présentées comme des rivales aux styles opposés dans la presse du XIX^e siècle.

D'une façon plus générale et pour mettre un temps de côté cette opposition entre ces deux branches, nous pourrions dire plusieurs choses sur le ballet romantique. Son apogée a lieu entre 1830 et 1850. La création de *Giselle* en 1841 marque l'apogée de ce style. Mais pour Lifar, il est difficile de situer dans le temps le ballet romantique, tant il va inspirer et nourrir la danse, notamment celle dite « classique »⁷⁸³. Il entre en rupture avec le « ballet d'action » porté par son chef de file Noverre. Aussi, les danseurs sont progressivement écartés pour laisser la place aux danseuses. Celles qui jouaient d'un rôle beaucoup plus limité dans le ballet d'action au XVIII^e siècle deviennent les reines de la danse. Alors que les danseurs ne sont plus que des faire-valoir, des porteurs de ces dames, il arrive que cela soit des danseuses qui interprètent des rôles masculins. Aussi, l'action des ballets ne se déroule plus dans l'Olympe, mais plus généralement dans la paysannerie ou dans la bourgeoisie. Elle raconte la vie d'hommes mortels et non plus les déboires

⁷⁸⁰ JACQ-MIOCHE Sylvie, « L'avènement du ballet romantique », *op. cit.*, p. 108.

⁷⁸¹ GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse*, Arles, Actes Sud, « L'art de la danse », 1995, p. 41.

⁷⁸² *Ibidem.*

⁷⁸³ LIFAR Serge, *Giselle*, *op. cit.*, p. 16

des dieux. Les thèmes de l'Antiquité sont abandonnés aux profits des nymphes, ondines, sylphides... ce qui donne lieu à la célèbre citation de Théophile Gautier :

À dater de *La Sylphide*, *Les Filets de Vulcain*, *Flore et Zéphyr* ne furent plus possibles ; l'Opéra fut livré aux gnomes aux ondines, aux salamandres, aux elfes, aux nixes, aux willis, aux péris et à tout ce peuple étrange et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet. Les douze maisons de marbre et d'or des Olympiens furent reléguées dans la poussière des magasins, et l'on ne commanda plus aux décorateurs que des forêts romantiques, que des vallées éclairées par ce joli clair de lune allemand des ballades de Henri Heine⁷⁸⁴...

Nous remarquons qu'ici Théophile Gautier mentionne bien la sphère blanche du ballet romantique. Pourtant, il ne faut pas s'y méprendre. Il connaît très bien l'autre branche. Il est même l'un des grands admirateurs de Fanny Elssler dont il ne cesse de faire l'éloge. Le discours de Gautier continue d'ancrer cette idée d'une rupture entre le ballet d'action et le ballet romantique, rupture liée tant par les thèmes que le ballet romantique impose, que par la présence prépondérante des danseuses, la quasi-absence des danseurs, les costumes et la technique, notamment des pointes qui marque jusqu'à nos jours l'histoire de la danse et sa formation. Cependant, loin de n'aborder qu'un thème, celui des actes blancs, le ballet romantique s'illustre plutôt par ses diverses composantes et par le terreau fertile qu'il donne à la danse aux décennies et siècles qui suivent. Comme une façon de le résumer, Serge Lifar écrit :

Le romantisme est un phénomène essentiellement mobile, multicolore et multiforme tantôt il rêve au clair de lune, tantôt il se laisse subjugué par les attraits rutilants de l'exotisme, de la recherche des couleurs locales, tantôt, dans un accès subit de patriotisme, il se tourne vers l'histoire de son pays et interroge les mystères du Moyen Âge, tantôt il s'intéresse à l'existence des humbles, des petits de la terre et défriche le sol où poussera le réalisme. Ce serait une erreur absolue, ce serait faire preuve d'étroitesse et même d'incompréhension que de vouloir définir la tendance romantique en s'inspirant d'un seul de ses aspects [l'acte blanc] multiples et divers⁷⁸⁵.

C'est très certainement la multiplicité de ces thèmes, la diversité de ses facettes, la façon dont il passe de corps éthérés à des corps charnels qui rend difficile la définition du ballet

⁷⁸⁴ GAUTIER Théophile, *La Presse*, 1844.

⁷⁸⁵ LIFAR Serge, *Giselle*, *op. cit.*, p. 14-15.

romantique, mais le mouvement romantique dans son ensemble n'en était pas moins diffus. Comme le disait Musset d'une façon parodique :

Le romantisme, mon cher monsieur ! Non, à coup sûr, ce n'est ni le mépris des unités, ni l'alliance du comique et du tragique, ni rien au monde que vous puissiez dire ; vous saisissez vainement l'aile du papillon, la poussière qui le colore vous resterait sur les doigts. Le romantisme, c'est l'étoile qui pleure, c'est le vent qui vagit, c'est la nuit qui frissonne... c'est le jet inespéré, l'extase alanguie... en même temps le plein et le rond, le diamétral, le pyramidal, etc⁷⁸⁶.

Par ce propos un brin moqueur de Musset, nous comprenons la difficulté d'expliquer le romantisme qui donne parfois l'impression d'un tout formé d'éléments hétérogènes, voire opposés. Pourtant, plusieurs traits que nous retrouvons dans le ballet romantique le caractérisent : l'expression des émotions, une sensibilité exacerbée, le retour à la nature, une passion pour le Moyen Âge, mais revisité, l'idéalisation de la paysannerie, la couleur locale, l'exotisme dans une pluralité de formes (il se trouve tout aussi bien dans des pays étrangers que dans un passé idéalisé ou un mode de vie paysan), de la puissance de l'imagination, un idéalisme qui souvent se termine en désillusions, un désenchantement face au monde environnant, une envie d'ailleurs tant la vie est insatisfaisante, l'importance du « Moi », des amours impossibles et malheureuses. Ces traits ne sont pas nécessairement tous présents dans une œuvre romantique. Nous les trouvons aussi dans les ballets romantiques auxquels s'ajoutent : une présence féminine majoritaire sur scène, l'arrivée des pointes pour les ballets blancs (généralement, seule la soliste en porte), une nouvelle technique donnant aux corps féminins des aspects éthérés ou au contraire sensuels, la place prépondérante d'ailleurs idéalisée que cela soit dans la sphère blanche ou pourpre, la féerie, un retour au commun des mortels plutôt qu'aux dieux de l'Olympe.

Par cette brève présentation des ballets romantiques, nous remarquons déjà que des liens avec la transe se présentent. Musset parle d'extase, nous retrouvons les notions de passion, de sentiments et d'émotions exacerbés, d'exotisme, d'envies d'ailleurs, de la présence de la nature, de la force de l'imagination... Ce que nous ne manquerons pas de relever en profondeur tout au long de la seconde partie. De même, il est intéressant d'investir les imaginaires et représentations autour de ces ballets romantiques, notamment avec Bénédicte Jarrasse et son ouvrage *Les Deux corps de la danse : Imaginaires et représentation à l'âge romantique*⁷⁸⁷.

⁷⁸⁶ MUSSET Alfred cité par LIFAR Serge, *Giselle, op. cit.*, p. 11.

⁷⁸⁷ JARRASSE Bénédicte, *Les Deux corps de la danse : Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Pantin, Centre national de la danse, « Histoires », 2017.

S'il est seulement question ici d'éclaircir le concept de ballet romantique afin de pouvoir, par la suite, les étudier plus en profondeur, il n'empêche que les caractéristiques propres aux ballets romantiques questionnent. Nous avons vu avec Lifar qu'ils s'inscrivent dans une courte période, entre 1830 et 1850. Qu'en est-il de ballet comme *Le Lac des cygnes* (1895, Petipa-Ivanov⁷⁸⁸), *La Bayadère* (1877) ? Pouvons-nous les considérer comme romantiques ? En effet, ne portent-ils pas des traits caractéristiques de ce mouvement ? Il s'agit bien à chaque fois d'un amour impossible, des idéaux qui ne peuvent se concrétiser dans le monde réel, des créatures féminines éthérées, un acte blanc. De plus, pour *Le Lac des cygnes*, la musique est de Piotr Tchaïkovski, compositeur romantique. Ce ballet, comme le reste de l'œuvre du musicien russe, est considéré comme romantique. Quant au chorégraphe, Marius Petipa, le romantisme l'a fortement influencé. Il a vécu en France pendant l'effervescence du ballet romantique ; son frère Lucien a même dansé le rôle d'Albrecht pour la création de *Giselle* (1841). Il a été aussi fortement influencé par « l'exotisme » espagnol qui a tant marqué l'imaginaire romantique. Petipa a vécu quelque temps en Espagne avant de partir en catastrophe. Ce voyage influence fortement son œuvre. Nous pensons notamment à *Don Quichotte* qui se déroule en Espagne, avec tous ces corps chaleureux, sensuels. Ne reprend-il pas là les clichés romantiques sur l'Espagne ? Et puis, pour la création de *Don Quichotte* à Saint-Petersbourg (1871⁷⁸⁹), il ajoute un acte blanc dans lequel Don Quichotte danse avec Dulcinée, figure féminine idéale et fantasmée. Nous voyons encore à l'œuvre des amours illusoires, l'idéalisation de créatures féminines si parfaites qu'elles ne peuvent être humaines. N'est-ce pas là des sujets bien romantiques ? C'est certainement pour ces thèmes, cette musique (pour *Le Lac des cygnes*), ces actes blancs que nous entendons régulièrement que ces ballets sont romantiques, alors même qu'ils n'appartiennent pas à la période romantique d'un point de vue de l'histoire de la danse⁷⁹⁰. La caractéristique « romantique » définit alors ici un « genre » esthétique plutôt qu'une catégorisation historique selon le prisme chorégraphique. En revanche, concernant la musique de Tchaïkovski, elle apparaît bien comme romantique pour les musicologues. De même, le terme « classique » vient aussi embrouiller les catégorisations. Par exemple, dans « Retrouver le classicisme de Marius Petipa », Alastair Macaulay décrit bien les ballets de Marius Petipa comme « ballet classique » et la technique de « classique académique »⁷⁹¹. C'est pourquoi nous retrouvons régulièrement la qualification de « classique » ou d'« académique » pour désigner les ballets de

⁷⁸⁸ Nous précisons les chorégraphes, puisqu'avant 1895 il y eu d'autres créations du *Lac des cygnes*, mais celles-ci furent des échecs.

⁷⁸⁹ Une première création a lieu en 1869 à Moscou au théâtre du Bolchoï. Les publics de Moscou et de Saint-Petersbourg diffèrent et donc Marius Petipa décide de modifier son *Don Quichotte* afin de l'adapter au public pétersbourgeois.

⁷⁹⁰ Alors que du côté des musicologues, la musique romantique se termine vers 1890.

⁷⁹¹ MACAULAY Alastair, « Retrouver le classicisme de Marius Petipa », *Nouvelle Histoire de la danse en Occident, op. cit.*, p. 138.

Petipa. Ces qualifications prennent en compte la technique des danseurs et surtout des danseuses du chorégraphe qui diffèrent de celle de Paris de la première moitié du XIX^e siècle. Dans cette seconde moitié du XIX^e siècle en Russie, les corps sont plus droits, ils ne penchent pas autant en avant que dans la technique romantique. Les tutus ont été raccourcis changeant la technique des pieds. Pour être visible, le jeu de pieds n'a plus besoin de se situer au niveau des chevilles. Dès lors, la technique sera majoritairement qualifiée d'« académique », parfois de « classique », mais non plus de « romantique ». Ainsi, les qualifications des ballets de Petipa ne cessent d'osciller entre « académiques », « romantiques », « classiques » et nous notons même chez Virginie Valentin la qualification de « post-romantiques⁷⁹² ». L'influence du courant romantique n'est plus à démontrer dans les ballets de Petipa. Néanmoins, la technique utilisée ne permet pas de les qualifier et de les penser comme des ballets « totalement » romantiques. La technique y est complètement différente. C'est pourquoi, afin de bien distinguer ses ballets et plus largement ceux de la seconde moitié du XIX^e siècle et du début XX^e en Russie dans les théâtres impériaux, nous préférons parler ici de ballets « académiques ». Nous entendons les distinguer des ballets romantiques sans pour autant oublier l'influence de ces derniers. Ces ballets académiques auraient pour caractéristiques une structure qui ressemble aux ballets romantiques, notamment par la présence d'un ou plusieurs actes blancs. Cependant, les ballets romantiques contiennent généralement deux actes, les ballets académiques doublent la longueur. Dans la majorité des cas, quatre actes les composent. Par exemple, dans *Giselle*, il y a un premier acte dans le monde « réel », chez les paysans, puis un second, cette fois-ci blanc, qui se déroule de nuit, dans une forêt remplie de fantômes féminins. Cette structure influence Petipa⁷⁹³ qui, dans *Le Lac des cygnes* par exemple, divise son ballet en quatre actes : le I et le III se déroulent au palais dans le monde réel, le II et le IV se situent la nuit, près d'un lac, avec des créatures mi-femmes mi-cygnes. Il s'agit d'actes blancs. Dans le cas du *Lac des cygnes*, nous retrouvons bien une structure quasiment identique à celle d'un ballet romantique comme *Giselle*, mais en étant doublée. Il y a, dans les ballets académiques de Marius Petipa, une volonté d'éblouir. Le tsar vient voir ces ballets. Le contexte culturel n'est pas le même qu'en France à l'époque romantique. Cette idée d'« en mettre plein la vue », d'éblouir son public est caractéristique des ballets académiques. Elle est tellement présente, que les prédécesseurs de Petipa, notamment Fokine, vont lui reprocher cette tendance qui dépouille le ballet académique d'expressivité et de sens. À trop vouloir faire du beau, le ballet académique perdrait en expressivité et en sens. Il est certain que nous nous éloignons d'une des caractéristiques romantiques qui est l'expressivité des

⁷⁹² VALENTIN Virginie, *L'Art chorégraphique occidentale, une fabrique du féminin : Essai d'anthropologie esthétique*, Paris, L'Harmattan, « Univers de la danse », 2013, p. 15.

⁷⁹³ LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires – Les danses d'après I*, Pantin (France), Centre National de la Danse, Recherches, 2017., p. 51.

émotions. Il ne faut donc pas confondre ballet romantique et ballet académique, malgré certaines similarités.

En résumé, le ballet académique se distingue du ballet romantique par sa structure qu'il va doubler, sa volonté d'éblouir les spectateurs, de faire dans la grandiose (nous pensons notamment à *La Belle au bois dormant*), la technique qui évolue avec un jeu de jambe plus haut (qui ne reste pas au niveau des chevilles) et un corps qui se redresse.

Au début du XX^e siècle, des « évolutions » vont à nouveau avoir lieu. Le règne de Marius Petipa prend fin. De nouveaux chorégraphes émergent, dont Fokine. Au départ rattaché aux théâtres impériaux, il s'en détache définitivement en 1911 avec Diaghilev et les Ballets russes. L'influence de Petipa sur Fokine est réelle. Cependant, ce dernier veut renouveler le ballet. Il souhaite lui donner plus d'expressivité. La technique change avec Fokine qui encourage l'expressivité jusqu'à modifier la technique académique. Par exemple, les danseurs vont au sol. Cela peut paraître insignifiant pour un spectateur du XXI^e siècle, mais au début du XX^e siècle, c'est remarquable. Il est étonnant de voir chez Fokine cette capacité à faire quelque chose de nouveau et en même temps de constater à quel point ce qu'il fait est marqué par le passé. Ainsi, *Chopiniana*, ballet présenté en 1909 à Paris renommé *Les Sylphides*, fait clairement référence à *La Sylphide*. Bien plus court qu'un ballet académique ou romantique, il ne comporte qu'un acte, les tutus longs blancs, la présence de créatures féminines éthérés, celle d'un seul homme – poète de surplus –, la nuit, la forêt... tout cela nous renvoie au ballet romantique, aux actes blancs que nous retrouvons en son sein comme en celui des ballets académiques. En même temps, les nouveautés qu'il apporte l'éloignent des ballets romantiques et académiques tant et si bien qu'on nomme parfois ses ballets et sa technique « néoclassiques »⁷⁹⁴, terme non moins fourre-tout comme l'explique Laetitia Basselier :

Le terme de « néoclassique » n'a pas grand sens. S'il est commode pour distinguer la création classique des XX^e et XXI^e siècles du ballet classique « à la Petipa », il a pour conséquence de figer l'histoire du classique en deux grands ensembles. D'une part, le classicisme de Petipa constitué en seul héritier fidèle du vocabulaire de pas fixé au XVII^e siècle – qui constitue toujours la base de l'enseignement classique. D'autre part, les « transgressions » variées qu'effectueraient les chorégraphes à partir des Ballets Russes.

⁷⁹⁴ BASSELIER Laetitia, « Une histoire du (néo)classique en 10 ballets » in *Danse avec ta plume* [blog], 13/02/2015. <https://www.dansesavecplume.com/en-coulisse/une-histoire-du-neoclassique-en-10-ballets/> [consulté le 26/10/2022].

C'est oublier que la danse classique n'a jamais cessé d'évoluer et de se diversifier, dans son enseignement même : l'histoire du classique est celle de filiations toujours singulières, et inséparables de l'histoire de la danse dans son ensemble⁷⁹⁵.

D'où le fait que nous ne l'utilisons pas particulièrement et que nous ne nous arrêtons pas sur cette désignation comme nous venons de le faire pour les ballets romantiques et académiques.

Aussi, les Ballets russes⁷⁹⁶ n'hésitent pas à ramener quelques « morceaux » des ballets de Petipa qu'ils revoient. Ainsi, à Londres (1921) et à Paris (1922), les Ballets russes présentent l'acte IV de *La Belle au bois dormant* renommé pour l'occasion *Le Mariage d'Aurore*. Ils ramènent aussi *Giselle* à Paris. Le célèbre ballet romantique n'avait pas été dansé sur les scènes parisiennes depuis la fin des années 1860. En revanche, en Russie grâce à Marius Petipa, il est toujours dansé (bien évidemment sous une autre forme que celle de sa création en 1841). Comme le rappelle Isabelle Launay, la compagnie des Ballets russes est connue pour ses nombreuses créations. En revanche, on insiste peu sur leur lien « à la tradition de Petipa et à celle renouvelée du Mariinski par Michel Fokine⁷⁹⁷ ». Pourtant, ce lien est bien réel. Nous avons brièvement constaté que Marius Petipa a été fortement marqué par les ballets romantiques parisiens des années 1830-1850, ce que Tom Scholl va nommer un premier « rétrospectivisme⁷⁹⁸ ». Puis un second est « porté dès le début des années 1900 par la génération post-Petipa (dont faisait partie Diaghilev avec tout un cercle d'artistes) puis durant les années post-révolutionnaires en Russie⁷⁹⁹ ». Bien que la compagnie de Diaghilev ne continue pas dans cette voie, tant Diaghilev préfère créer de nouveaux ballets plutôt que de remettre en scène des anciens, ces références directes (en reprenant *Giselle* de Petipa elle-même reprise de Coralli-Perrot) ou indirectes (*Chopiniana* ou *Les Sylphides*) aux ballets romantiques nous permettent de créer du lien entre les ballets romantiques, les ballets académiques et les Ballets russes des premières années. Chaque esthétique possède ses propres caractéristiques, le ballet romantique a une influence particulière que les Ballets russes, tout comme les ballets académiques, ne cessent de reprendre à leur façon. Aussi, en ramenant en France *Giselle* et *La Belle au bois dormant*, Diaghilev va fonder ce qui est nommé par la suite « le grand ballet de répertoire » qui donne l'idée d'une transmission immuable de génération en génération d'œuvres du XIX^e siècle, principalement de Petipa.

⁷⁹⁵ *Ibidem*.

⁷⁹⁶ Qui a connu différents chorégraphes dont Fokine, Nijinski, Massine, Nijinska Balanchine, Lifar.

⁷⁹⁷ LAUNAY Isabelle, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁹⁸ LAUNAY Isabelle, *op. cit.*, p. 47-48.

⁷⁹⁹ LAUNAY Isabelle, *op. cit.*, p. 48.

Il faut donc prendre conscience que ce que nous présentons ici est un nœud que nous tentons de dénouer afin de rendre les différents éléments plus clairs. En même temps, nous ne pouvons dénouer complètement ce nœud, puisque les éléments qui le composent ont besoin de s'entremêler pour exister. Autrement dit, le ballet académique n'est pas le ballet romantique même s'il en reprend des caractéristiques. Les ballets des Ballets russes (principalement ceux de la période de Fokine) reprennent des éléments des ballets romantiques que le ballet académique avait délaissés - tout en voulant s'éloigner du ballet académique et romantique pour faire du « nouveau », alors même que l'influence de Petipa comme du romantisme demeure omniprésente. Tout en faisant des créations, les Ballets russes « ramènent » de Russie deux ballets, *Giselle* et *La Belle au bois dormant*, qui initieront une logique de « répertoire ». Comme l'explique Isabelle Launay, « ils ont aussi contribué à fabriquer en France la notion de « ballets du grand répertoire et d'un canon classique identifié à l'œuvre de Petipa. Celle-ci sera désormais à la fois pensée et performée comme appartenant au passé, à un passé révolu qui permet de le transformer en « classique⁸⁰⁰ ». Cependant, ces ballets ramenés de Russie ne sont pas pour autant de Petipa puisque la compagnie de Diaghilev les modifie. Ainsi, les ballets que nous voyons aujourd'hui, se disant de Petipa⁸⁰¹ et se targuant d'appartenir à un répertoire permettant de penser leur immuabilité, ne sont pas de Petipa. C'est dire ici que, dans ces différents styles de ballet, il y a donc toujours des effets d'échos : un mouvement contradictoire qui pousse à s'éloigner de ces prédécesseurs tout en s'y référant. D'où l'impossibilité de défaire totalement le nœud. Il n'empêche qu'il faut donc prendre conscience de leurs différences, ne pas penser qu'il s'agit de ballets ayant les mêmes structures, esthétique, technique, ayant lieu dans des contextes politiques, géographiques, sociaux, culturels différents. Il faut les percevoir comme des unités distinctes et en même temps reliées, qui se nourrissent les unes des autres.

Constatant cette disparité des usages terminologiques en même temps que la (con)fusion qui s'installe entre eux, nous décidons alors de les envisager sous un terme commun et englobant. Ici, réapparaît donc le terme de « ballet classique » que nous voudrions voir non plus comme un terme uniquement fourre-tout, mais qui souhaite comme concept représenter dans le cadre de cette thèse ce nœud que composent les ballets romantiques, académiques, leurs reprises sous des formes de récréations, versions ou encore relectures. Cette conception nous est propre et demeure arbitraire. Elle permet d'éviter les confusions entre les ballets romantiques et les ballets académiques aux allures bien souvent romantiques si bien que nous pourrions les qualifier de post-romantiques. De plus, avec la venue des Ballets russes, la notion de répertoire va se forger en

⁸⁰⁰ LAUNAY Isabelle, *op. cit.*, p. 51.

⁸⁰¹ Ce que nous appelons « version ».

France et le public va petit à petit avoir l'impression d'assister à des représentations des ballets de Petipa, de Coralli-Perrot en plus de Fokine, Nijinski, etc., ce qui amène l'idée que rien n'aurait changé, qu'il s'agit toujours des mêmes ballets. Nous avons conscience que ce sont des sujets historiques et conceptuels épineux qui pourraient être plus amplement approfondis, ce qui n'est pas l'objet de notre thèse. En questionnant la transe dans les ballets sur une période historique large (du XIX^e siècle au XXI^e siècle), c'est aussi qu'il nous fallait trouver des concepts opérants : la notion de « ballet classique » permettait par son flou et son extension de relier entre elles des émergences des ballets de la période romantique à celle des plus contemporaines, par le prisme de la transe, ces émergences de ballets ne cessant de différer dans le temps. Il faut donc encore approfondir les notions que ce terme de « ballet classique » recouvre – et cela de manière abusive pour le sens commun : celle de répertoire, celle de recreation, de version et de relecture.

II. Autour des notions de répertoire, de grands-ballet-classiques-du-répertoire, de recreation, de version et de relecture

Toutes les œuvres que nous étudions forment un *imbroglio* entre elles d'où notre choix d'utiliser le terme générique de « ballet classique ». Nous parlons bien *d'imbroglio* et non pas d'une continuité entre les œuvres ou d'une idée d'une transmission de celles-ci sans interruption laissant à penser que ce que le public voit aujourd'hui correspondrait à ce que le public du XIX^e siècle voyait. Cette idée de transmission sans interruption apparaît fautive et fantasmée. Elle provient de la notion de *répertoire*. Celle-ci, très à la mode actuellement, donne l'idée qu'une œuvre, dans notre cas, un ballet, est transmise de génération en génération. Une œuvre entrée au répertoire serait donnée régulièrement dans une institution (nous nous concentrerons ici sur l'Opéra de Paris) et se transmettrait de danseur en danseur afin qu'elle ne se perde pas. Or, les travaux d'Isabelle Launay et de Frédéric Pouillaude prouvent depuis plusieurs années les incohérences autour de ce répertoire et tous les fantasmes qui l'entourent.

Pouillaude rappelle que la notion de répertoire n'arrive que tardivement à l'Opéra de Paris. Il s'agit d'une notion inconnue dans ce cadre au début du XX^e siècle voire jusqu'en son milieu⁸⁰². L'idée que l'Opéra de Paris soit un lieu « d'une mémoire et d'une conservation continue depuis sa fondation jusqu'à nos jours⁸⁰³ » s'avère préconçue, la « maison » ne l'entretient que depuis plusieurs décennies. De cette idée découle celle d'une continuité du répertoire classique, d'une résurgence des œuvres montrées sur scène telles qu'elles l'étaient lors de leur création. Or, cette image d'une

⁸⁰² POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, « essais d'art et de philosophie », 2009, p. 266.

⁸⁰³ *Ibidem*.

continuité sans faille due à une tradition de la transmission orale des œuvres est trompeuse⁸⁰⁴ comme l'explique Isabelle Launay. La majorité de ces œuvres du répertoire a été perdue à un moment donné. Pour illustrer son propos, Launay prend l'exemple du ballet *Giselle* que nous reprenons aussi puisque ce ballet occupe une part prépondérante dans nos travaux. Ce ballet est créé en 1841 par les chorégraphes Coralli-Perrot ; de 1849 à 1863, il n'est plus dansé à l'Opéra de Paris. Il est repris de 1863 à 1868 et ne revient en France que grâce aux Ballets russes en 1910 (car Petipa avait repris par trois fois le ballet), mais uniquement pour trois soirs. Il réapparaît aussi avec Olga Spessivtseva entre 1924 et 1928. À partir de 1932, il réapparaît régulièrement, et cela, sans de longues éclipses, sur la scène de l'Opéra de Paris⁸⁰⁵. Ce ballet inscrit donc au répertoire, depuis 1841 comme le dit Ivor Guest⁸⁰⁶, donnant l'illusion qu'il demeure le même depuis sa création, mais a bien évolué et n'a cessé de revenir et de s'éclipser à chaque fois sous des formes différentes. Il n'y a aucune partition écrite précise qui permettrait de transmettre la chorégraphie.

De plus, *Giselle* appartient à une catégorie parfois précisée comme « grand ballet du répertoire classique ». Cette catégorie englobe quelques ballets célèbres du XIX^e siècle et le public croit que la chorégraphie demeure la même depuis leur création. Pour Launay, cette catégorie englobe les ballets *Giselle*, *La Belle au bois dormant*, *Le Lac des cygnes*, *Casse-Noisette* et *Coppélia* ; nous pourrions y ajouter *Don Quichotte* voire aussi *La Sylphide*. Il s'agit donc d'un ensemble restreint. Mais tous les ballets posent le problème du répertoire, de la transmission, de la « conformité » au ballet « original ». Aucun de ces ballets n'est représenté tel qu'il l'a été lors de sa création. Dès lors, s'il ne s'agit pas de ballets chorégraphiés par Petipa, Coralli-Perrot ou Taglioni, pourquoi mentionne-t-on toujours ces chorégraphes ? Comment marquer une séparation plus efficiente entre la création du XIX^e siècle et ce que l'on voit aujourd'hui ? Et si ce ne sont pas des ballets de Petipa, Coralli-Perrot, Taglioni, seraient-ils des originaux transmis de génération en génération grâce à la politique de répertoire ? Que sont donc ces ballets ?

Pouillaude envisage ces œuvres comme des *versions* de l'œuvre originale ou autrement dit de la création. Ces concepts d'œuvre originale et de création doivent aussi s'utiliser avec précaution. Comme l'explique Pouillaude, tout un questionnement a lieu sur pourquoi l'œuvre est considérée comme « originale », « première » ou « création » et quelle œuvre peut être considérée de la sorte. Par exemple, le « premier » *Lac des cygnes* date-t-il de 1877 du chorégraphe Reisinger où ce fut un échec total, ou de 1895 avec la chorégraphie de Lev Ivanov et Marius Petipa⁸⁰⁷ ? Nous laissons en suspens cette question. La version d'un ballet prend appui et se réfère à un « original », à une œuvre

⁸⁰⁴ LAUNAY Isabelle, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁰⁵ LAUNAY Isabelle, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁰⁶ *Ibidem.*

⁸⁰⁷ POUILLAUE Frédéric, *op. cit.*, p. 270

première qu'elle désigne et perçoit comme telle, mais cela reste propre à sa subjection que nous décidons de suivre. Pour être plus claire, il faut dans le même temps préciser cette notion de « version » telle qu'entendue par Pouillaude :

Nous avons régulièrement employé la notion de « version » et c'est effectivement sur elle que repose l'ensemble du dispositif. La référence au chorégraphe d'origine est certes toujours maintenue (« *Giselle* de Perrot et Coralli », *Le Lac des cygnes* de Petipa et Ivanov). Mais puisque la chorégraphie se dérobe à la mémoire et ne se dépose en aucun texte garant de son identité, celle-ci ne peut s'effectuer au sein des différents théâtres qu'en forme de « version », soussignée par le remonteur ou le maître de ballet.

[...]

La « version » établit pour les besoins de la performance un texte chorégraphique que les aléas de la mémoire orale ont rendu troué. Elle ne se signe pas comme telle. En revanche, elle est toujours « soussignée » du nom du remonteur, du maître de ballet ou du chorégraphe associé à la compagnie⁸⁰⁸.

Les versions se présentent donc comme les descendants d'une œuvre « originale ». Or, de cette œuvre, il ne reste plus grand-chose : ni la musique, ni la chorégraphie, ni la fiction exactes, telles qu'elles furent entendues et vues le premier soir de la création (par exemple, le 15 janvier 1895 au Mariïnski pour *Le Lac des cygnes* de Petipa et Ivanov). Il reste seulement les noms des auteurs de cette œuvre. Si la musique, grâce à la notation, subit des changements moindres que la chorégraphie, elle en subit tout de même. Pour reprendre le cas du *Lac des cygnes*, la célèbre variation des trente-deux fouettés d'Odile à l'acte III est exécutée sur un morceau initialement présent à l'acte I. Le morceau a donc été déplacé et sert un aspect dramaturgique différent selon son insertion à l'acte I ou l'acte II. Aussi, notre travail avec Gabrielle Meiller⁸⁰⁹ sur différentes versions et relectures⁸¹⁰ a permis de constater les importants changements musicaux d'une version à l'autre, un morceau pouvant être déplacé d'un acte à l'autre ou encore complètement supprimé. Cette expérience nous a confrontée à la diversité des versions musicales avec toutes les difficultés de recherche et de compréhension que cela entraîne. Quant à la fiction, nous constatons par exemple que la scène VI de l'acte II de *Giselle* présente dans le livret de 1841 est complètement supprimée. De même, le finale du *Lac des cygnes* varie d'une version à l'autre. Si déjà des textes écrits (partitions,

⁸⁰⁸ POUILLAUE Frédéric, *op. cit.*, p. 269-271.

⁸⁰⁹ Alors étudiante en licence 3 de musicologie à l'UFC, major de sa promotion, Gabrielle Meiller nous a particulièrement aidée dans notre travail d'écoute musicale.

⁸¹⁰ Nous verrons par la suite ce que nous entendons par « relecture ».

livrets) subissent de nombreuses variations alors que l'on peut s'y référer, nous imaginons facilement l'importance des modifications opérées sur les chorégraphies.

Nous disposons de preuves qui réaffirment ces mythes d'une transmission sans faille, d'un répertoire comme un lieu de mémoire chorégraphique. Au tout début des années 2000, après la chute de l'URSS, on retrouve des partitions écrites en notation Stépanov des chorégraphies de Petipa⁸¹¹. Comme l'indique Patrice Bart :

Le résultat des recherches fut un véritable choc pour les puristes et les amateurs de ballet, les conclusions sans appel... Pour répondre à la nouvelle idéologie du ballet soviétique, les chorégraphes de l'époque n'avaient pas hésité à remanier, de manière significative les ballets de Petipa⁸¹².

En somme, les versions transmises en Occident par des chorégraphes russes qui revendiquaient transmettre les œuvres de Petipa, n'avaient en réalité pas grand-chose à voir avec sa chorégraphie.

Pourtant, au XX^e siècle, les institutions comme le public tiennent à ce « répertoire », à ces versions qui le forment et qui affirment relever des chorégraphies du XIX^e siècle. Prenons l'exemple du *Lac des cygnes* en France. Il faut attendre 1960 soit soixante-cinq après la création de Petipa-Ivanov pour que le ballet de l'Opéra de Paris danse ce ballet en entier pour la première fois, cela dans une version de Bourmeister et non de Petipa ce qui, à la vue de la précédente citation, n'a rien à voir avec la version de Petipa. Pourtant, elle est bien présentée comme la version de Petipa réagencée par Bourmeister. Quand Noureev veut monter sa version du *Lac des cygnes* en 1984, les danseurs de l'Opéra font grève⁸¹³. Ils veulent garder la version de Bourmeister qu'un autre journaliste décrit comme « la version inspirée de Petipa et Ivanof⁸¹⁴ », alors que la version de Noureev serait décadente⁸¹⁵. Étrangement, à la lecture de la partition Stépanov du *Lac des cygnes* de Petipa, la chorégraphie de Noureev apparaît comme proche de celle de Petipa pour Patrice Bart⁸¹⁶. Cependant, les premières critiques du ballet sont mauvaises. Les journalistes jugent le ballet froid, décadent, perdant tout le charme romantique qui lui serait propre. Il n'a rien à voir avec le « vrai » *Lac des cygnes*, celui de Petipa que Bourmeister présenterait aux Européens. Un journaliste estime

⁸¹¹ BART Patrice « À la recherche des origines des grands ballets du répertoire », *La Révolution Stépanov !* Société Auguste Vestris (dir.), Paris, Société Auguste Vestris, 2015, p. 4.

⁸¹² *Ibidem*.

⁸¹³ SIVIN René, « « Le Lac des cygnes », Un rêve entre quatre murs », in *Le Figaro*, 22/12/1984, « Noureev, dossier d'auteur, presse française : 1984 », Paris, BMO, 1984.

⁸¹⁴ MICHEL Marcelle, « Noureev bon prince » in « *Lac des cygnes* dossier d'œuvre, 1984-1985 », Paris, BMO, 1985.

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ BART Jean-Guillaume, *op. cit.*, p. 4.

que lorsque l'on remonte un ballet comme *Le Lac*, il faut soit lui rester fidèle, soit changer complètement pour en faire quelque chose de nouveau, comme l'a fait Neumeier. Le problème de Noureev ne serait pas tant qu'il a osé monter son propre *Lac des cygnes*, mais qu'il s'est situé dans un entre-deux : il n'est ni dans une totale nouveauté comme celui de Neumeier (ou comme celui de Mats Ek, Matthew Bourne plus tard), ni dans la « tradition » ou dans le respect du répertoire comme la version de Bourmeister⁸¹⁷. Le journaliste va même plus loin : en mettant de côté la version de Bourmeister pour celle de Noureev qui se situe dans un entre-deux, ce ballet est en péril⁸¹⁸. Il y a un risque de perdre *Le Lac des cygnes* de Bourmeister et par conséquent celui de Petipa. Cela, pour une œuvre qui revendique une parenté avec Petipa, avec le répertoire, avec la tradition russe, mais qui, pour ce journaliste comme pour d'autres, n'y appartient pas. Alors même que, nous l'avons vu, la création de Petipa est perdue. Finalement, la version de Noureev entre dans les mœurs et devient un incontournable. *Le Lac des cygnes* de Noureev va devenir une référence à l'Opéra de Paris, tant et si bien qu'elle figure au programme de la saison 2022/2023. Il serait bien compliqué pour le public actuel de créer et d'en programmer une nouvelle version.

Une version d'un ballet se réclame donc d'une chorégraphie qu'elle considère comme première et qu'elle reproduirait en ne changeant que quelques détails (ce qui ne correspond pas aux faits). Le chorégraphe de la version signe, en quelque sorte, sa chorégraphie avec le chorégraphe d'origine, affirmant un lien indéfectible entre les deux, bien que, dans les faits, superficiel. Comme l'écrit Pouillaude, il y a le plus souvent, dans les versions, une double signature aux formulations variables : « *Giselle* de Coralli et Perrot, version Lifar ; « *Le Lac des cygnes*, chorégraphie et mise en scène de V. Bourmeister, d'après M. Petipa et L. Ivanov », « *Giselle*, chorégraphie d'après J. Coralli et J. Perrot, remonté et adaptée par P. Bart et E. Poliakov »⁸¹⁹. Le chorégraphe d'une version X se rattache donc toujours au chorégraphe de la chorégraphie « originale ».

À l'inverse, les « relectures » (par exemple *Giselle* de Mats Ek) s'inspirent d'une œuvre, notamment du répertoire (par exemple *Giselle* de Coralli et Perrot), pour en faire quelque chose de revendiqué comme complètement nouveau. Par conséquent, le chorégraphe d'une « relecture » ne co-signe pas son œuvre avec le chorégraphe « d'origine⁸²⁰ ». Nous effectuons nous-même précisément cette distinction entre « version » et « relecture » au sein de notre thèse.

Si cette distinction est bien pratique, nous avons quelquefois eu l'impression qu'une œuvre se trouve dans un entre-deux. Prenons ici des exemples en rapport avec le ballet du *Lac des cygnes*. La relecture de John Neumeier n'effectue pas une double signature. À en suivre la logique de

⁸¹⁷ COURCHELLE Gérard, « Chef-d'œuvre en péril » in « *Lac des cygnes* dossier d'œuvre, 1984-1985 », BMO.

⁸¹⁸ *Ibidem*.

⁸¹⁹ POUILLAUE Frédéric, *op. cit.*, p. 270.

⁸²⁰ POUILLAUE Frédéric, *op. cit.*, p. 271.

Pouillaude, *Illusions – like Swan Lake* est donc bien une relecture. Pourtant, Neumeier, à plusieurs reprises, reprend des variations chorégraphiques des versions qui se disent d’après Petipa-Ivanov. Nous retrouvons par exemple le pas des petits cygnes comme la coda à la fin de l’acte II ou, encore, les trente-deux fouettés d’Odette de l’acte III habituellement présentes dans les versions se réclamant de Petipa-Ivanov. Si l’on peut voir dans ces passages de simples citations, ceux que nous donnons ne sont que des exemples, car nombreux sont les moments où l’on retrouve des points communs avec les chorégraphies des versions. Cela va donc plus loin qu’une simple citation. D’un point de vue chorégraphique, bien qu’à plusieurs moments les choix chorégraphiques propres à l’auteur apparaissent clairement, il y en a d’autres, tout autant nombreux, qui renvoient à des versions du dit ballet.

De même, dans la version de Noureev d’après Petipa, nous voyons sur la pochette du dvd dont nous disposons, aucune mention de Petipa. Seul Noureev apparaît clairement comme chorégraphe, ce qui laisse à penser qu’il ne s’agirait pas d’une version au sens où il n’y aurait pas double signature comme l’indique Pouillaude. Pourtant, en lisant le fascicule qui accompagne le dvd, nous lisons : « Noureev reste fidèle à l’original de Petipa⁸²¹ ». Nous retrouvons l’idée d’une transmission, d’un répertoire de ballets où l’on reste toujours fidèle au chorégraphe « premier ». Nous installons le DVD afin de voir quel.s chorégraphe.s apparaît.ssent dans les crédits. Alors que sur la pochette Noureev apparaît comme l’unique chorégraphe annulant cette idée de version par double signature, les crédits indiquent tout autre chose : chorégraphie de Noureev d’après Marius Petipa et Lev Ivanov. Nous retrouvons bien cet aspect de double⁸²² signature. Cependant, nous constatons qu’elle n’apparaît pas aussi franchement qu’attendue. De même, pour *Le Lac des cygnes* de la saison 2022/2023 de l’Opéra de Paris, Noureev est présenté sur le site internet⁸²³ comme l’unique chorégraphe. Au premier abord, nous ne trouvons nulle mention d’une double signature.

Quant à la version de Bourmeister donnée à la Scala de Milan en 2005 avec pour interprètes principaux Svetlana Zakharova et Roberto Bolle, Bourmeister (1904-1971) et Ivanov (1834-1901) signeraient la chorégraphie. Il est intéressant de voir sur la pochette du dvd : « chorégraphié par Vladimir Bourmeister & Lev Ivanov⁸²⁴ » comme s’ils avaient travaillé ensemble à la création de ce *Lac des cygnes* représentée à la Scala en 2005, alors que l’un est né après la mort de l’autre. De plus, Marius Petipa est complètement rayé de la double signature donnant l’idée que Bourmeister a repris

⁸²¹ ROUSSILLON François, « Swan lake » [fascicule], *Swan Lake*, [DVD], Beyer Michel (réalisateur), Unitel Classica, 2014, 132 min, p. 17.

⁸²² Dans le cas du *Lac des cygnes* nous pourrions presque parler de triple signature puisque la chorégraphie de 1895 a été créée par Marius Petipa et Lev Ivanov. Pour plus de clarté, nous continuerons de parler de « double signature » et considérons Petipa-Ivanov comme un ensemble pour le cas de ce ballet.

⁸²³ <https://www.operadeparis.fr/saison-22-23/ballet/le-lac-des-cygnes> [Consulté le 18/10/2022]

⁸²⁴ BOURMEISTER Vladimir, IVANOV Lev, SCALA DE MILAN, *Swan Lake*, [DVD], Naxos Deutschland GmbH, 146 min., 2005.

les actes I et III initialement chorégraphiés par Petipa et qu'il a laissé ceux chorégraphiés par Ivanov (actes II et IV). Cela nous dit que seul un pan de la chorégraphie effectuée par un chorégraphe précis a été repris (du moins d'après le texte) et que le reste correspond à la création de Bourmeister et non à celle de Petipa.

Avec ces trois cas, nous constatons que la notion de double signature n'est pas toujours des plus clairement inscrite. Cependant, nous avons aussi eu accès à des informations très claires. Sur la pochette du dvd du *Lac des cygnes* de Dowell (Royal Ballet, 2015) il est clairement indiqué que la chorégraphie est de Petipa et Ivanov tandis que la production du ballet revient à Anthony Dowell, lui enlevant même le statut de chorégraphe. Il devient « uniquement » producteur. Quelques années plutôt, dans une captation⁸²⁵, on présente Anthony Dowell comme le producteur, Frédéric Ashton et David Bintley comme des chorégraphes additionnels à Marius Petipa et Lev Ivanov qui seraient les principaux chorégraphes de cette version. Quant à la nouvelle version de Liam Scarlett donnée aussi pour le Royal Ballet, la pochette du dvd la présente différemment. Liam Scarlett a le statut de chorégraphe et ce *Lac des cygnes* est sa production. Ce qui n'empêche pas de mentionner que son ballet est d'après Lev Ivanov et Marius Petipa. Ces exemples parmi d'autres nous amènent à considérer que les versions, leurs relectures et encore leur distinction ne s'expriment pas de manière homogène et recouvrent des processus de recréation, de création et surtout de publication hétérogène.

Dans notre thèse, nous utilisons donc de nombreuses « versions » de ballets, c'est-à-dire des ballets « co-signés », qui se réfèrent à un chorégraphe du XIX^e siècle – le plus souvent Petipa – et qui disent faire partie du répertoire et d'une tradition de transmission. Nous venons de constater rapidement que ces notions de répertoire, de tradition, de transmission sont remises en question par des chercheurs en danse français contemporains. C'est pourquoi nous marquons bien une différence entre la création « d'origine » et les différentes versions qui se revendiquent de cette création d'origine. Nous soulignons cette différence en nommant scrupuleusement le chorégraphe du XX^e ou du XXI^e siècle, cela même sans mentionner, dans la majorité des cas, le nom du chorégraphe du XIX^e siècle. La différence historique et temporelle explique aussi pourquoi la majorité des « créations d'origine » se situent dans la partie II axée sur le XIX^e et début XX^e, alors que nous plaçons les versions et relectures dans la partie III axée sur la fin du XX^e et le début du XXI^e siècles.

Nous avons ici mentionné les ballets « originaux », ceux considérés comme la « création », puis les « versions » qui adjoignent une double signature et les « relectures » qui se réfèrent de façon

⁸²⁵ Dans la « boutique » du site du Royal Opera House, <https://shop.roh.org.uk/products/swan-lake-dvd-the-royal-ballet-2009> [consulté le 31/07/2023].

lointaine à la création et/ou aux versions, marquant une véritable indépendance entre leur œuvre et celles des autres. Nous ajoutons à cela, le concept de « récréation ». Comme nombreux sont les ballets perdus, des chorégraphes ont voulu en remonter ou « reconstituer » certains. Nous appellerons ces ballets des « récréations ». Comme pour les versions, il ne faut pas croire que les récréations restituent l'« original ». Les récréations se fondent sur les archives, tentent d'effectuer un travail d'archéologue qui restituerait un objet, mais comme dans tout travail d'archéologie, il y a des trous. Soit on décide de combler ces trous en créant quelque chose de nouveau, soit on décide de les laisser tels quels afin de les montrer. Dans tous les cas, ces trous, comblés ou non, invalident l'idée d'une reconstitution à l'exact de l'original. Comme le rappelle Dominique Brun, chorégraphe qui a notamment travaillé sur les archives du *Sacre du Printemps* de Nijinski (1913) et qui a créé *Sacre #2* à partir de ses recherches :

L'archive est toujours une chose extrêmement labile, c'est-à-dire fuyante [...] et finalement est-ce qu'on s'en approche, est-ce qu'on peut se rapprocher de la danse de Nijinski, non. Je ne crois pas qu'on peut s'en approcher comme l'asymptote [...] se rapproche de la ligne verticale, mais jamais l'asymptote ne rencontrera la ligne verticale⁸²⁶.

Le chorégraphe peut tenter de se rapprocher de l'original, mais jamais il ne l'atteindra, déjà à cause des problèmes d'archives, mais aussi pour des raisons esthétiques ou de goûts du public. Ainsi, Pierre Lacotte dans *La Sylphide* tout comme Ratmansky notamment dans *Le Lac des Cygnes*, *Giselle*, vont décider que le corps de ballet porte des pointes alors que dans les « originaux » seule la danseuse étoile en avait. Comme l'explique Pierre Lacotte, le port de pointes correspond au goût du public « actuel »⁸²⁷ et cela serait presque inconcevable pour le public de voir un corps de ballet sans pointes, même si cela correspondait aux normes du XIX^e siècle. Aussi dans la récréation de *Giselle* par Ratmansky, (2020) la danseuse au deuxième acte effectue un développé à la seconde comme dans d'autres versions. Lors de ce développé à la seconde, la danseuse – ici Olga Smirnova – lève la jambe à presque 180 degrés, or au XIX^e siècle, on ne levait pas la jambe à plus de 90 degrés. Il s'agit d'un choix du chorégraphe, il préfère que sa chorégraphie corresponde aux goûts et habitudes du public du XXI^e plutôt que d'être fidèle à certaines esthétiques du XIX^e siècle.

⁸²⁶ BRUN Dominique, *Dominique Brun – Dyptique Sacre du printemps – Spectacles vivants*, Centre Pompidou, Daylimotion, 26.05.2014, 7min.

<https://www.dailymotion.com/video/x1wueho> [consulté le 26/10/2022].

⁸²⁷ LACOTTE Pierre cité par PASTORI Pierre, *Pierre Lacotte : Tradition*, Lausanne (Suisse), Pierre-Marcel Favre, 1987, p. 36.

Il ne faut donc pas croire qu'en allant voir une recréation ou une reconstitution, le public voit le ballet tel que représenté lors de la création « originale ».

Toutes ces questions de répertoire, de transmission, de création, de version, de relecture s'avèrent donc complexes. En préliminaire à notre étude proprement dite, il nous est apparu nécessaire de les aborder pour des raisons méthodologiques, mais aussi éthiques. Il y a aussi que la plupart des personnes, et même des chercheurs appartenant à d'autres disciplines que la danse, pourraient facilement croire que les ballets présentés comme des versions correspondent à ce que l'on voyait au XIX^e siècle dans la chorégraphie « originale ». Il était donc primordial pour nous que chacun comprenne que les versions et les recréations ou reconstitutions n'ont pas grand-chose à voir chorégraphiquement avec la création du XIX^e ou ballet « d'origine ». Nous entendons donc effectuer une distinction claire entre les différentes chorégraphies et ballets d'un même nom. Les différents *Lac des cygnes*, *Giselle*... que nous étudierons apportent chacun une nouvelle perspective. Nous les choisissons à chaque fois pour leur singularité et non pas comme des ballets interchangeables où une version pourrait remplacer une autre ou faire office de référence par rapport à une « création d'origine ». Par exemple, nous n'irons pas écrire que voir *Le Lac des cygnes* de Frédéric Ashton (1952) correspond à voir la version de Petipa-Ivanov de 1895. Cela serait une grave erreur de penser de la sorte et irait *a contrario* de ce que nous venons d'écrire. Aussi, entre une chorégraphie créée et représentée à un moment X, puis à nouveau représentée à un moment Y, il y a certainement des différences. *Le Lac des cygnes* de Noureev de 1984 n'est certainement pas le même que celui donné à voir durant la saison 2022/2023 de l'Opéra de Paris. De même, au sein des *Lac des cygnes* représentés durant cette saison, il y a des différences selon les soirs et les interprètes. Ces ballets, bien qu'ils soient tous différents, forment aussi un *imbroglio*. Un nœud de nœuds que nous tentons de dénouer en précisant à chaque fois s'il s'agit d'une version, d'une relecture, de la création d'origine, d'une recréation, cela surtout en citant le nom de l'auteur, la date de la représentation à laquelle nous nous référons et les noms des interprètes principaux.

Partie II : Émergences de transes dans les ballets du XIX^e au début XX^e : Quand la transe déborde de l'*ici*

Durant les périodes romantiques et de la Belle époque, la transe déborde de l'*ici*. Elle se montre à de multiples reprises sur les scènes parisiennes fréquentées par la bourgeoisie et l'ancienne noblesse. Pour présenter ce phénomène de débordement transique, cette partie se divise en deux chapitres : le premier se situe dans la période romantique ; le second prend place durant la Belle époque.

En ce qui concerne la période romantique, nous étudions la branche pourpre et son rapport à l'exotisme, notamment à l'Espagne. Puis, nous nous arrêtons sur ces divers liens à Dionysos. Pour finir, nous écrivons sur la branche blanche de ces ballets, en étudiant quelques extraits de *Giselle* et de *La Sylphide* durant lesquels de jeunes hommes vont à la rencontre de créatures merveilleuses. Nous observons aussi la façon dont Giselle passe de vivante à willi lors de la scène de la folie.

Dans le second chapitre qui se déroule à la Belle époque, nous étudions les danses exotiques et plus particulièrement la danse du ventre. Par la suite, nous mettons cela en parallèle avec quelques ballets de Fokine des années 1910 considérés comme exotiques, mais aussi novateurs. Puis, toujours avec Fokine, nous observons ses ballets perçus comme plus « conventionnels », car se référant à la branche blanche des ballets romantiques. Nous terminons par Nijinski autant en tant que danseur, « Dieu de la danse », que chorégraphe du scandaleux *Sacre du printemps*.

Dans chacun de ces chapitres, nous procédons à un relevé des dimensions et traits transiques autour des discours sur ces diverses danses. Nous analysons des textes de presse, de livrets, de feuilletons. Nous nous appuyons aussi sur des travaux de chercheurs et chercheuses en danse qui ont travaillé sur ces périodes. Nous effectuons également plusieurs analyses d'iconographies autour de ces œuvres afin d'y examiner la façon dont des corporéités transiques y sont illustrées (ou non). À travers ce travail d'analyses de discours et d'œuvres iconographiques desquels nous effectuons nos relevés transiques, nous apercevons également les moyens utilisés par les « Modernes » pour effacer ce qui a trait à la transe.

Chapitre 1 : Les émergences de transes chez les romantiques : les dimensions du hors contrôle, de la sexualité, du primitivisme, du festif, de l'imaginaire, de la folie et de la mort

Dans ce chapitre, des aspects transiques de ballets romantiques sont relevés par le biais des dimensions et traits transiques listés dans la partie précédente, mais aussi par les huit points essentiels à une définition hypothétique de la transe constatés en Synthèse#1. Nous retrouvons ces aspects à trois endroits des ballets romantiques : dans leur branche pourpre et notamment avec leur lien avec les danses espagnoles ; dans leurs rapports à Dionysos, aux bacchantes et Bacchanales ; dans les actes blancs avec la rencontre entre des hommes et des créatures fantastiques que nous nommons « être de la métamorphose » selon la terminologie latourienne⁸²⁸, mais aussi avec la transformation d'une humaine (Giselle) en un être de la métamorphose (willi). En effet, n'y a-t-il pas la dimension du primitivisme chez ces danseuses espagnoles puis dans la façon dont les romantiques reprennent à leur compte ces danses ? Ou, au contraire, ce qui pourrait faire transe dans les danses espagnoles, ne disparaît-il pas une fois ces danses reprises pour des ballets romantiques ? Quant à Dionysos, n'est-il pas omniprésent au XIX^e siècle ? Se manifeste-t-il à travers des ballets romantiques ? Et si oui, comment ? En ce qui concerne les actes blancs : comment ces humains entrent-ils en contact avec ces êtres de la métamorphose ? Est-ce par le rêve ? l'imagination ? le désespoir ? l'obsession ? Est-ce donc par un état transique ? Mais aussi, comment Giselle, à la fin de l'acte, change-t-elle d'ontologie pour devenir « être de la métamorphose » ? Est-ce par le biais de la folie ou par un quel qu'autre état transique ? Afin de répondre à ces questions, nous nous appuyons sur une littérature de chercheurs et chercheuses en danse, mais également sur des articles de presse, des livrets, des éléments iconographiques, toujours dans l'optique d'en dégager les traits et dimensions transiques, mais aussi de voir ce qui pourrait les effacer.

I. Les danses « Espagnoles » : traits de la passion et de l'exotisme

Ici, nous nous intéressons aux ballets romantiques et à leur branche « pourpre ». Celle-ci s'inspire principalement de la culture espagnole et de ses danses. Des aspects transiques ressortiraient de leurs représentations et perceptions qu'en ont et en donnent quelques critiques

⁸²⁸ LATOUR Bruno, *Enquête sur les modes d'existence*, op. cit.

Nous voyons plus en profondeur ces questions de « mode d'existence » et d' « êtres de la métamorphose » dans « III. Les Actes blancs de *La Sylphide* et *Giselle* : les traits de l'imagination, de l'obsession, du désespoir et de la folie » du présent chapitre.

français du XIX^e siècle. Il ne s'agit donc pas de savoir si les interprètes vivent des états de trances sur scènes. Afin de chercher cet état dans cette branche du ballet romantique, la façon dont les danseurs et danseuses espagnols sont représentés en France et plus particulièrement sur les scènes parisiennes est analysée. Puis, nous voyons comment les danses espagnoles sont reprises au sein des ballets romantiques et si ces adaptations ne gommant pas les traits transiques. Nous concluons sur Fanny Elssler qui ferait entrer le public dans des états non ordinaires de conscience aux allures de transe. Un changement de perspective s'opère, puisque ce ne sont plus les danseuses ou encore les personnages qui sont perçus et représentés comme en transe par le récepteur, mais le public en les voyant.

1. La danse espagnole contre la danse française

Nous ne savons pas ce que vivaient les danseurs et danseuses espagnoles sur les scènes parisiennes. Par conséquent, nous ne nous intéressons pas à leurs ressentis et à leurs états de conscience faute de leurs témoignages et d'informations là-dessus. En revanche, nous possédons ceux de leurs contemporains qui les regardèrent danser. Ces récits, s'ils n'affirment pas un état de transe de la part des danseurs et danseuses, expriment la façon dont une partie des récepteurs les percevait. Cela permet aussi de connaître un peu mieux la façon dont ils dansent.

Grâce au travail de Bénédicte Jarrasse sur les représentations et les imaginaires à l'âge romantique, nous découvrons une certaine idéologie romantique où les corps français seraient hiérarchiques, contraints, obéiraient à des règles, se tiendraient droits, contiendraient leurs émotions, contrairement aux corps espagnols que les romantiques situent, imaginent et (se) représentent du côté de la passion et de la liberté d'expression⁸²⁹. Quant aux tenants de l'académisme, ils disent avoir affaire à des « barbares⁸³⁰ » qui appartiennent à l'ailleurs, à l'exotisme si ce n'est au primitivisme (Dagen). Pour eux, ces corps espagnols qui se situent dans la passion, l'expression des émotions, sont des corps appartenant à des individus qui leur sont *naturellement inférieurs*. Ils appartiennent à la catégorie des « autres », des non-modernes. Pour cela, il ne faut pas oublier cette façon très binaire, grossière et schématique de penser : il y a « nous » : les Modernes ; et il y a « eux » : les non-modernes, les autres, les exotiques, les sauvages. Or, ce serait bien dans cette passion, cette frénésie, ces expressions émotionnelles que la transe ou du moins le transique se trouverait, car, comme étudiés en première partie, nombreux sont les discours qui l'associent à ce vocabulaire. La transe se trouverait donc chez les autres, et dans ce cas chez les Espagnols, leurs

⁸²⁹ JARRASSE Bénédicte, *Les Deux corps de la danse*, op. cit., p. 265.

⁸³⁰ JARRASSE Bénédicte, op. cit., p. 256.

corps et leurs danses. Si les académiciens hurlent à l'indécence de ces danses, les romantiques expriment leur enthousiasme face à cette danse qui incarne pour eux « un idéal de liberté⁸³¹ ». Plus encore, elle apparaît même comme supérieure à la danse académique française qui n'utilise que les jambes, alors que cette technique emploierait tout le corps⁸³². En somme, le mouvement romantique met complètement en avant ces corps espagnols et les idéalise. Tout autour de ces corps et de ces danses « espagnoles » gravite un vocabulaire, des expressions qui se réfèrent à la transe, sans pour autant que le mot soit écrit noir sur blanc. Afin d'éclaircir notre propos, nous allons rendre compte de la perception des romantiques, et notamment de celle de Théophile Gautier, sur les danses espagnoles au XIX^e siècle tout en effectuant un parallèle avec la danse académique française – celles-ci, toujours, perçues par les mêmes romantiques et Français. Ce faisant, nous étudions ce qui, dans ce que nous nommons le corps-à-l'espagnol, relève du transique. Gautier oppose aussi ces corps aux corps-à-la-française⁸³³, qui, par leurs différences, contiendraient moins de rapport à la transe. Puis, nous passons au discours de Marius Petipa dont le voyage en Espagne influence fortement son œuvre. C'est surtout qu'il y observe et apprend ces danses espagnoles et que son discours nous intéresse pour présenter peut-être d'autres facettes transiques que celles montrées sur les scènes parisiennes.

Durant le romantisme et particulièrement à travers les analyses des discours de Théophile Gautier, le corps-à-la-française et corps-à-l'espagnol s'opposent radicalement dans le milieu de la danse. Les récepteurs en ont des perceptions quasiment opposées. Tandis que l'un se place de côté de la contrainte et de la raison, l'autre se situerait du côté de la passion et de la jouissance. Ainsi Théophile Gautier, comme pour mieux mettre en avant la danse dite espagnole, fustige la danse « française ». Prenons l'exemple de l'arabesque, un pas que les danseuses romantiques effectuent régulièrement, ce que témoignent éloquemment les lithographies de l'époque. Gautier va la décrire comme « la gracieuse attitude d'un compas forcé⁸³⁴ ». L'arabesque, comparée à un outil pour la géométrie, devient quelque chose de mécanique, de rigide, de mathématique. « À-la-française », ce serait la froide raison qui parlerait et qui construirait les gestes. Les mouvements et les danseuses elles-mêmes deviennent alors comparables à des objets, et la matière même de cet objet comme son utilité renvoient à quelque chose d'une mécanique inflexible sans aucune expressivité : rien ne dépasse, tout doit être droit, tracé, linéaire, angulaire. Tandis que les corps des danseuses françaises agiraient avec une certaine raideur, dans des lignes droites et froides pleines d'un certain mécanisme,

⁸³¹ *Ibidem.*

⁸³² JARRASSE Bénédicte « La Danseuse française dans les représentations du ballet romantique : modèle ou contre-modèle ? » in *La Danse théâtrale en Europe ; Identités, altérités, frontières*, Paris, Hermann, 2019, p.257.

⁸³³ Tout comme le corps-à-l'espagnol, le corps-à-la-française fait partie de nos propres dénominations.

⁸³⁴ GAUTIER Théophile cité par JARRASSE Bénédicte, *op. cit.*

les danseuses espagnoles seraient dans la rondeur, l'expressivité, la vitalité et la passion. Ainsi, cette description de Théophile Gautier :

Les danseuses espagnoles, bien qu'elles n'aient pas le fini, la correction précise, l'élévation des danseuses françaises, leur sont, à mon avis, bien supérieures par la grâce et le charme ; comme elles travaillent peu et ne s'assujettissent pas à ces terribles exercices d'assouplissement qui font ressembler une classe de danse à une salle de torture, elles évitent cette maigreur de cheval entraîné qui donne à nos ballets quelque chose de trop macabre et de trop anatomique ; elles conservent les contours et les rondeurs de leur sexe ; elles ont l'air de femmes qui dansent et non pas de danseuses, ce qui est bien différent⁸³⁵.

Ces rondeurs et cette passion qui animent les danseuses espagnoles les rendent désirables. Alors que les danseuses françaises continuent d'apparaître comme maigres, froides, presque robotisées et sans émotion par le travail qu'elles s'infligent, les danseuses espagnoles apparaissent comme séduisantes : elles ont du charme, de la grâce, elles sont pleines de rondeurs, autrement dit elles ont des seins et des fesses. Ce qu'exprime Gautier ici est que ces danseuses espagnoles donnent envie de faire l'amour, de les rejoindre dans la volupté, dans la passion. Les danseuses françaises n'inspirent rien de tel. Au contraire, elles apparaissent comme repoussantes par leur aspect cadavérique. Tandis que les unes sont du côté d'*Éros*, les autres seraient du côté de *Thanatos*. Quelque chose d'analogue se produit aussi pour les danseurs espagnols. Gautier les décrit comme virils et n'ayant rien de l'efféminement des danseurs français. Ainsi, le danseur Camprubi donne « à ses poses un air héroïque et cavalier⁸³⁶ » et confirme une virilité des danseurs espagnols qui s'oppose aux manières efféminées et/ou à l'asexualisation des danseurs français. Là encore, les Espagnols sont du côté de la sexualité, du désir et de la désirabilité qui appartiennent à la dimension plus globalisante de la sexualité. Par-là, nous pouvons déjà dire que quelque chose de la transe ou du transique émerge de leurs corps et de leurs danses. Mais continuons encore.

En ne bridant pas leurs corps comme les Françaises, les danseuses espagnoles deviennent plus charmantes aux yeux de Gautier. L'éloge va aux rondeurs et aux courbes féminines de ces dernières et non à ces danseuses au corps « maigres comme des lézards à jeun depuis six mois⁸³⁷ ». À l'inverse, Dolorès Serral a « la poitrine potelée, les bras ronds, la jambe fine et le pied petit ; quoiqu'elle danse très bien, elle est très jolie⁸³⁸ ». La technique n'étant pas une torture, le corps ne

⁸³⁵ GAUTIER Théophile cité par JARRASSE Bénédicte in « Les Danseuses françaises dans les représentations romantiques », *op. cit.*, p. 258.

⁸³⁶ GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse*, Arles, Actes Sud, « L'Art de la danse », 1995, p. 32.

⁸³⁷ *Ibidem*.

⁸³⁸ *Ibidem*.

se déforme pas comme celui des danseuses classiques « aux membres inférieurs [...] d'une grosseur tout à fait disproportionnée, de sorte qu'il semble que l'on ait vissé le corps scié en deux d'une petite fille phthisique sur les jambes d'un grenadier de la garde⁸³⁹ ». Le corps espagnol apparaît dans toute sa chair et sa féminité. Il n'a rien d'une hybridité presque monstrueuse des danseuses classiques à « l'apparence d'araignées qu'on inquiète dans leurs toiles » et dont « les clavicules éclairées en dessous font comme des cordes de violon sur leur chevalet », comme « le larynx, rendu plus sensible par la maigreur, fait une protubérance pareille à celle que fait au cou d'une dinde une noix avalée tout entière »⁸⁴⁰. La libre expression de ce corps dans sa danse permet ainsi aux danseuses de ne pas le déformer. Elles gardent toutes leurs formes féminines et deviennent des créatures charmantes, autant agréables à regarder pour leur danse que pour leur anatomie. En affirmant la désirabilité de ces premières, nous suivons une voie dans laquelle l'omniprésence du thème de la sexualité, de la jouissance, déborde du discours de l'écrivain. En suivant cette voie, la transe par la caractéristique de la sexualité submerge les représentations de ces danseuses et danses espagnoles. Sans même utiliser le terme « transe », Gautier la sous-entend et n'hésite pas à employer un vocabulaire adjuvant. Pour le constater, prenons cette citation de Gautier sur les danseurs espagnols Dolorès Serral et Mariano Camprubi :

C'est une passion, une verve, un entrain dont on n'a pas d'idée ; ils n'ont aucunement l'air de danser pour gagner leurs feux, comme les autres, mais pour leur plaisir et leur satisfaction personnelle ; il n'y a rien de mécanique, rien d'emprunté et qui sente l'école, dans leur manière ; leur danse est plutôt une danse de tempérament qu'une danse de principes et l'on y sent à chaque geste toute la fougue du sang méridional. Une pareille danse avec des cheveux blonds serait un lourd contresens⁸⁴¹.

Le vocabulaire utilisé est celui de la passion, de la verve, du plaisir, de la fougue... Il renvoie clairement aux traits définitoires de la transe étudiés dans notre première partie. De plus, les références apparaissent nombreuses. Nous retrouvons tout un champ lexical adjoint à ce plaisir et non pas une unique référence. En multipliant les synonymes et le vocabulaire autour de ce thème, Théophile Gautier insiste particulièrement dessus. Il caractérise donc ces corps de danseurs et danseuses espagnols comme dans un plaisir et une jouissance de danser qui nous évoquent une possibilité de transe chez les interprètes, du moins, s'ils ne sont pas dans cet état, ils le frôlent à en lire Gautier. De plus, nous avons vu dans la première partie qu'il existe des moyens d'effacer la

⁸³⁹ *Ibidem.*

⁸⁴⁰ *Ibidem.*

⁸⁴¹ GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse, op. cit.*, p. 33.

transe. Cela arrive en interdisant l'improvisation, en contraignant les corps à une école, à une académie. Or, par cette citation, les danseurs et danseuses espagnols prennent du plaisir, ils ne se situeraient pas dans le contrôle et la contrainte. Gautier l'exprime clairement : ils ne se soumettent pas à un style « d'école » comme à des limites académiques. Autrement dit, si le plaisir guide leur danse, il y aurait, d'après le discours de Gautier, d'autant plus la possibilité de l'émergence d'une transe dans leur vécu scénique. Cette absence de contrainte s'oppose évidemment à « l'école » qui va soumettre les corps. En suivant l'analyse de Gautier, cette école empêche les danseuses à prendre du plaisir à danser voire les « torture » par les exercices qu'elle leur ordonne d'effectuer. Dans ces conditions du fait que la transe comme ENOC vécu par les interprètes émergerait par le plaisir, la jouissance et l'entrain, les danseuses françaises ne pourraient atteindre et vivre cet état, ni même s'en approcher. Pourtant, si Gautier voit dans les danses espagnoles une absence de contrôle, une danse que pour le plaisir et la jouissance personnelle grâce à laquelle les interprètes jouiraient et « transeraient » sur scène, on peut supposer, par l'emphase et la rhétorique de son discours, que ceci s'avère plus un fantasme de la part de l'écrivain qu'une réalité.

Lorsque les scènes parisiennes de la première moitié du XIX^e siècle présentent des danses espagnoles, il faut dire que les écoles hispaniques les ont déjà académisées. Selon Bénédicte Jarrasse, la majorité de ces danses mentionnées par les écrivains et feuilletonistes parisiens provient de *l'escualo bolera* soit l'école de danse classique espagnole⁸⁴². Issues des danses populaires, elles ont été « stylisées et enrichies de certains pas et figures techniques empruntés aux écoles française et italienne de ballet⁸⁴³ ». Croire Gautier et penser que danseurs et danseuses espagnols sur les scènes parisiennes ne dansent qu'en suivant leur plaisir et qu'ils ne subissent nulle contrainte, reste de l'ordre du fantasme. Tout en relevant ces distinctions, bien qu'illusoires et stéréotypées, entre les danses françaises et espagnoles chez Gauthier, nous insistons alors sur le fait que c'est bien alors quelque chose de l'ordre de la transe qui est aussi fantasmé.

Or, c'est bien aussi parce que la danse est reliée au plaisir de danser comme plaisir de faire l'amour. Au XIX^e siècle, et comme déjà vu d'une certaine manière avec la valse⁸⁴⁴, nous retrouvons régulièrement ce glissement entre joie de la danse et joie de la sexualité. Comme si la danse, surtout celle perçue comme sans règles et contrôle, entraînait un ravissement sexuel. Un glissement s'opérerait entre ces deux plaisirs charnels, le premier (la danse) appellerait l'autre (la sexualité). Ainsi, les danseuses françaises, par leur danse contrainte et par leurs corps cadavériques, ne ressortent pas du tout d'une sexualité libre, joyeuse. Gautier sous-entend que la liberté que les

⁸⁴² JARRASSE, *Les Deux corps, op. cit.*, p. 237.

⁸⁴³ *Ibidem*.

⁸⁴⁴ Cf. « La Dansomanie de la valse », in Chap. 1 « Dimensions et traits transiques à travers des phénomènes en France et en Europe », Partie 1.

danseuses espagnoles prennent à danser, elles l'ont aussi dans leur sexualité : elles prennent du plaisir dans la danse comme à faire l'amour et elles jouissent. Gautier les perçoit et les représente donc bien dans des états de transe ou transiques, puisque la jouissance, l'orgasme font partie des champs lexicaux qui entourent ces états :

Comment se fait-il que cette danse si chaude, si impétueuse, aux mouvements si accentués, aux gestes si libres, ne soit nullement indécente, tandis que le moindre écart d'une danseuse française est d'une immodestie si choquante ? C'est que la cachucha est une danse nationale d'un caractère primitif et d'une nudité si naïve qu'elle en devient chaste ; la volupté est si franche, l'amour si ardent, c'est si bien les provocantes agaceries, la folle pétulance de la jeunesse, qu'on pardonne facilement à la témérité toute andalouse de certaines allures ; c'est un poème charmant écrit avec des ondulations de hanches, des airs penchés, un pied avancé et retiré, joyeusement scandé par le cliqueté des castagnettes et qui en dit plus à lui tout seul que bien des volumes de poésies érotiques⁸⁴⁵.

En plus de réaffirmer l'aspect sexuel de ces danses qui valent bien « des volumes de poésies érotiques », cette citation ajoute la notion d'exotisme. Si ces danseuses sont belles et bien exemptes de vulgarité, contrairement aux danseuses françaises qui essaieraient de les imiter, c'est qu'elles sont un peu primitives, que cela est *naturel* et non calculé chez elles. Pour les Modernes dont Gautier fait clairement partie, elles appartiennent aux « exotiques ». Une nouvelle fois, relevons le vocabulaire que l'écrivain emprunte. Le « caractère primitif » tout comme la « nudité naïve » renvoient bien à une crédulité, une innocence, un côté candide que le Moderne aurait perdu en se trouvant du côté de l'intelligence, de la raison et de la réflexion. Du transique émerge de la perception de ces danses, car elles se situent du côté de la sexualité, mais aussi parce qu'elles ont une part d'exotisme. Ce sont les *autres* qui dansent, qui peuvent se permettre de ne pas se mettre de contraintes, de laisser plus facilement libre cours à leurs pulsions sexuelles, parce qu'ils ne sont pas encore « modernes », dans la raison, dans la contenance de leurs pulsions. Les romantiques trouvent même cela admirable, puisqu'ils prônent l'ailleurs, les couleurs locales, un retour aux « sources », un besoin de couper avec la civilisation industrielle profondément moderne. Alors, voir des personnes sur scène qui, selon eux, n'ont pas encore atteint la modernité, qui conservent une part d'exotisme, qui ne contraignent pas leur corps, qui laissent leurs émotions s'exprimer... tout cela correspond à leurs critères et désirs de romantiques. Les propos de Théophile Gautier reflètent tout un imaginaire autour de *l'ailleurs* et des personnes qui y vivent : sans règles, sans pudibonderies, ces « exotiques » vivraient ce que les romantiques fantasment.

⁸⁴⁵ GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse, op. cit.*, p. 33.

Si nous constatons du transique dans ces danses espagnoles, nous relevons bien que ce résultat s'appuie sur le discours d'un Français qui, en tant que romantique, fantasme complètement ces danses. L'état transique ou de transe dans lequel plongeraient les danseuses espagnoles demeure une perception. Autrement dit, il ne s'agit pas de ce que ces danseurs disent vivre sur scène. Ainsi, nous ne faisons pas émerger cet état transique grâce aux propos de danseurs et danseuses espagnols. De ces derniers, nous ne savons pas s'ils utilisent un vocabulaire attendant à la transe pour décrire leurs danses et ressentis sur scène. Les émergences de transe présentées proviennent d'un récepteur de *l'ici* qui projette ses propres fantasmes sur des danseurs de *l'ailleurs*. L'idée de transe dans les danses espagnoles et chez leurs danseurs/danseuses demeure le transfert d'un désir sur les corps des *autres* qui appartiennent à un *ailleurs* qui n'a pas les mêmes règles que *l'ici* et donc sur lesquels on peut projeter ce qui n'arrive pas *ici*, sur et dans les corps des Modernes. Rien ne nous permet de savoir ce que ressentent les danseurs et danseuses espagnoles et si leur état de conscience s'apparente à une transe lorsqu'ils dansent. Ce que nous présentons correspond aux propos d'un Moderne qui tente plus ou moins de fuir sa société pour rejoindre un ailleurs qui se conformerait à ses désirs. De plus, dans ses critiques, Gautier se montre régulièrement contradictoire. Pour valoriser au mieux les danses espagnoles, sa rhétorique dévalorise les danses et danseuses françaises, mais tous ses articles ne vont pas nécessairement dans ce sens. En effet, si Gautier en valorisant la beauté des Espagnoles crie à la laideur des danseuses françaises, dans un autre article il ne manque pas pourtant d'affirmer qu'il « faut absolument qu'une danseuse soit très belle⁸⁴⁶ » ce qui remet bien en question la prétendue laideur des danseuses françaises. Ses louanges sur Marie Taglioni et Carlotta Grisi laissent entendre que Gautier n'a pas toujours ce point de vue sur les danses dites françaises. Aussi, quand il critique l'arabesque comme figure digne d'un compas, il ne faut pourtant pas oublier qu'elle s'inspire des fresques pompéiennes et du délire dionysien⁸⁴⁷, nous sommes donc loin d'un pas purement mathématique et dénoué de toute émotion.

Gautier n'est évidemment pas le seul de sa génération à être passionné par l'Espagne et à avoir visité ce pays. Marius Petipa y a vécu (1844-1847) et s'est lui aussi enthousiasmé pour ce pays avant de devoir fuir en Russie à cause d'une romance avec une femme mariée⁸⁴⁸. Dans ses mémoires, il donne une idée de ce que pouvaient ressentir les Espagnols et lui-même en dansant des danses espagnoles qu'on lui avait enseignées :

⁸⁴⁶ *Ibidem*.

⁸⁴⁷ PAPPACENA Flavia, *Le Langage de la danse classique*, Rome (Italie), Gremese, 2012, p. 135-141.

Nous étudions l'arabesque un peu plus tard dans le présent chapitre.

⁸⁴⁸ KONAÏEV Serguï, « Le Señor Petipa voyage sous un nom supposé... » in *De la France à la Russie Marius Petipa – contexte, trajectoire, héritage*, MÉLANI Pascale (dir.), Toulouse (France), Pascale Mélani, 2016, p. 114.

Les enfants passionnés pour cette terre ensoleillée et heureuse éprouvent pour leurs danses nationales une ardeur qui frôle la démence et qui parvient à les mettre en transe, les empêchant, au plus fort des morceaux de bravoure, de rester de simples spectateurs⁸⁴⁹.

Pour la première fois au cours de cette partie, nous trouvons explicitement le mot « transe ». Alors que précédemment un champ lexical l'insinuait, nous trouvons là le mot et devinons un genre de transe que nous avons déjà relevé : celui d'un enthousiasme proche de la possession et de la folie ou qui y enjoint. En effet, les personnes sont comme poussées à danser, comme s'il y a, en elles, une force plus grande, de celle qui les pousse à danser sans qu'elles n'aient plus véritablement le choix et qui entraîne une sorte de « dranse ». Ces personnes aimeraient tant la danse, qu'elles en deviendraient enthousiasmées, c'est-à-dire qu'un dieu se trouverait en elles et les animerait. Elles frôleraient aussi la « démence », ce qui nous rapproche tout autant de la possession que de la folie. La démence peut tout autant désigner le fait d'être possédé par un démon que d'être atteint d'une folie qui donne à l'individu des airs de possédés (dans l'hystérie de Charcot, nous avons vu qu'il existe des phases démoniaques). Ainsi, au prisme de Petipa, la transe de ces Espagnols s'entremêlerait de passion, de folie et de possession.

Quant à Marius Petipa, il entre lui-même dans la danse et son « entrain était digne d'un véritable fils d'Andalousie⁸⁵⁰ ». Autrement dit, il entre lui aussi en transe, ce que le terme « entrain » évoque. Il ajoute, « [avec] trois autres couples, nous nous lançâmes avec fougue et frénésie dans cette danse de caractère⁸⁵¹ ». Là encore, nous retrouvons un vocabulaire associé à l'état de transe, celui de « fougue » et « frénésie » que nous avons aussi précédemment relevé comme traits transiques des danses espagnoles présentées en France. Il affirme aussi qu'« il était impossible de ne pas se laisser emporter par l'ambiance⁸⁵² » et tous étaient « littéralement transportés ». De nouveau, la « dranse » entraîne tout le monde, personne ne peut y échapper. Il advient alors un nouveau trait, celui de la contagion. Certes, Marius Petipa ne peut s'empêcher de danser, mais cela vaut pour toutes les personnes présentes : comme une force extérieure ou alors un désir intérieur des plus puissants les pousse à danser. Cette contagion, tout comme ce non-choix ou cet incontrôlé du corps, montre un état non ordinaire de conscience qui serait, et cela pour Petipa lui-même, de l'ordre de la transe. Il continue : « Tout n'était plus que cris, glapissements, éclats de rire. On jetait des manteaux sous les pieds des danseuses. La foule n'avait plus qu'un culte : la passion⁸⁵³ ». Le vocabulaire utilisé par Marius Petipa renvoie bien à celui relevé de la première partie, notamment

⁸⁴⁹ PETIPA Marius, *Mémoires*, Arles (France), Actes Sud, « L'Art de la danse », 1990, p. 24.

⁸⁵⁰ *Ibidem*.

⁸⁵¹ *Ibidem*.

⁸⁵² *Ibidem*.

⁸⁵³ *Ibidem*.

le terme de « cris » présent à plusieurs reprises. Quant à la passion que Petipa mentionne, qu'est-ce donc hormis un état transique ou même un synonyme de la transe dans ce contexte ? Mais qu'est-ce qu'exactly la passion, comment se définit-elle ? Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, c'est une « tendance d'origine affective caractérisée par son intensité et par l'intérêt exclusif et impérieux porté à un seul objet entraînant la diminution ou la perte du sens moral, de l'esprit critique et pouvant provoquer une rupture de l'équilibre psychique⁸⁵⁴ ». Par le franchissement des limites qu'elle induit, mais aussi par l'idée d'abstraction du monde pour ne s'absorber que par ce qui passionne, la passion devient donc bien un état transique. Si Marius Petipa, pour décrire son propre état de conscience, ne réutilise pas le terme transe, ce qu'il rapporte demeure bien tout au moins un état transique dans lequel il est complètement absorbé et où il franchit de nombreuses limites. Il en oublie les codes de bienséance de la France du XIX^e où normalement on ne crie pas, on ne glapit pas et on n'éclate pas non plus de rire. Il y a donc véritablement une diminution des valeurs morales pour une personne de cette époque faisant partie d'un certain milieu social. Cependant, la présentation de ce moment en fait un événement positif et joyeux, loin d'une dégradation morale.

Si Petipa se réjouit de son voyage en Espagne, il n'en ira pas de même pour Théophile Gautier. Le pays ne manque pas de le décevoir et de modifier sa critique. En 1851, il affirme qu'« on ne peut nier que la danse théâtrale espagnole n'ait subi pendant ces dernières années une véritable révolution dans la façon de comprendre l'art, c'est-à-dire qu'elle s'est plus appuyée sur les préceptes de l'école que sur les instincts naturels et l'influence de la passion qui autrefois la dirigeait exclusivement⁸⁵⁵ ». Théophile Gautier ne perçoit plus cet art comme immuable et appartenant à une société un peu moins évoluée où l'on peut retrouver des danses encore « primitives » et « instinctives ». Cependant, par son commentaire, il indique la nouveauté de ces changements dus au « bon goût développé chez nos danseurs⁸⁵⁶ ». Plus qu'une immuable évolution, les changements proviennent des danseurs français, comme si ces derniers avaient colonisé et civilisé les danseurs espagnols en enlevant la prédominance de la passion et du naturel, soit des caractéristiques de *l'ailleurs* et ce qui permettait d'y percevoir des formes de transe. Mais avant même qu'il ne prenne conscience que les danses espagnoles (et les espagnolades des ballets romantiques) n'ont rien à voir avec des danses espagnoles plus populaires, le critique comme bon nombre de spectateurs est dans

⁸⁵⁴ CNRTL, « Passion ».

<https://www.cnrtl.fr/definition/PASSION> [04.08.2021]

⁸⁵⁵ GAUTIER Théophile cité par JARRASSE Bénédicte, *Les Deux corps, op. cit.*, p. 236.

⁸⁵⁶ *Ibidem*.

l'illusion la plus totale. Ces fantasmagories sur les danses espagnoles et plus particulièrement des danseuses espagnoles ne manquent pas de nourrir les ballets romantiques et sa branche pourpre.

857



Fig. 8 ANONYME, *Le Boléro aux bals de l'Opéra de Paris en 1834 dansé par Dolorès Serral & Mariano Camprubi*, date inconnue.

⁸⁵⁷ Fig. 8, Anonyme, *Le Boléro aux bals de l'Opéra de Paris en 1834 dansé par Dolorès Serral & Mariano Camprubi*, date inconnue, MAS estampes.
<https://www.pinterest.fr/pin/574349758710112655/> [consulté le 06/08/2023].

En nous arrêtant sur cette lithographie de 1834 représentant Dolorès Serral et son partenaire Mariano Camprubi en train de danser un boléro, nous voyons en quoi la représentation donnée entre en résonance avec le discours de Théophile Gautier sur les deux danseurs et sur les corps-à-l'espagnol de manière plus générale.

Que cela soit chez la danseuse ou le danseur, nous remarquons les corps penchés sur le côté qui tranche avec cette idée de corps droit de la technique française. Le bassin et les hanches sont décalés sur le côté entraînant la perte de l'axe droit, mais aussi la rondeur et les courbes que mentionne Gautier à de multiples reprises. Si le bassin n'était pas désaxé, les danseurs pourraient aussi se pencher sur le côté, mais cela formerait un angle droit entre la hanche et le buste et enlèverait toute notion de courbure que nous avons vue comme l'une des caractéristiques corporelles de ces danseurs. Nous observons aussi que la position des bras est aussi tout en courbe et rondeur. Cette rondeur apparaît en même temps comme très ferme. Nous ne sommes pas en présence de corps en courbes qui seraient mous, sans tonus. Au contraire, le buste, malgré les courbes et la souplesse qu'il affiche reste ferme et tenu. Cela va de même avec les jambes dont les genoux et les pieds sont tendus. Il y a de la rondeur, mais ce n'est pas une rondeur lascive. Il y a de la tension dans ses corps qui refléteraient peut-être une tension entre les deux partenaires. Cette tension s'accroît grâce au fait qu'ils se regardent droit dans les yeux. La danseuse n'apparaît pas comme une jeune fille douce et chaste qui n'oserait pas regarder un homme droit dans les yeux par pudeur. Sans aller jusqu'à trouver le trait du sexe et de la jouissance. La danseuse se présente comme une femme de caractère qui ne craint pas « d'affronter » un homme, qui n'a pas peur d'aller au contact avec lui, même si ce contact n'est peut-être que visuel. Elle n'a rien de l'archétype idéal de la jeune fille française qui se tiendrait droite, les yeux baissés par pudeur et modestie. Dans cette lithographie nous retrouvons donc bien des éléments présentés précédemment comme chez Gautier et qui nous ont aidé à faire émerger des représentations et perceptions de transe : la passion et tension latente que nous remarquons grâce au regard entre les deux protagonistes, la rondeur et la courbure des corps qui entrent en opposition avec l'idéal du corps de droit du corps-à-la-française.

2. Les ballets romantiques et les espagnolades

Les clichés des danseuses espagnoles (mais aussi bohémiennes) comme anticonformistes et rebelles aux règles sociales et à la moralité de la bourgeoisie ont été repris et inclus dans des ballets « académiques ». Les romantiques se passionnent pour l'Espagne. Cette passion ne manque pas de nourrir leurs œuvres artistiques. Nous la retrouvons dans la littérature et quelque temps plus tard dans les ballets romantiques (Jarrasse)⁸⁵⁸. Mais les danses espagnoles représentées dans les ballets

⁸⁵⁸ JARRASSE Bénédicte, *Les Deux corps, op. cit.*, p. 228.

romantiques sont bien plus françaises qu'espagnoles. Elles reflètent donc un imaginaire, une perception des Français sur l'Espagne et ses danses⁸⁵⁹ (*Il Balletto romantico*⁸⁶⁰) et correspondent au goût du public français. Pour cela, les chorégraphes effectuent des changements. Nous nommons ces danses espagnoles reprises par les ballets romantiques français, des « espagnolades » afin de bien marquer une différence entre les danses espagnoles données en Espagne ou venant de *l'escualo bolera* et celles que le public pense voir dans les ballets romantiques.

Nous constatons déjà que les danses espagnoles présentées en France notamment par Dolorès Serral et Mariano Camprubi ne correspondent pas nécessairement aux danses espagnoles dansées en Espagne, *l'escualo bolera* les ayant académisées. Si Gautier s'enflamme face aux danses de Serral et Camprubi, cet emballement ne concerne pas tout le public parisien. L'autre grand critique de danse, Jules Janin, condamne vivement les danses espagnoles jugées trop indécentes. En revanche, il apprécie Fanny Elssler et ses espagnolades. Les chorégraphes français ont adapté ces dernières au goût du public parisien. Elles l'enthousiasment sans pour autant le choquer par quelques vulgarités comme le faisaient parfois les danses venues d'Espagne. En affirmant donc que les espagnolades se différencient des danses espagnoles, nous nous interrogeons sur la place que pourrait y prendre la transe. Si la transe submerge les perceptions et représentations des danses espagnoles, en va-t-il de même dans les espagnolades qui s'adaptent pour correspondre au goût du public français ?

Les espagnolades sont des danses académisées. Or, dans la première partie, nous constatons que l'académisation servait comme processus d'effacement de la transe. Demeure-t-il des représentations et des perceptions de transes dans ces espagnolades ? Pour le découvrir, nous nous attardons sur le trait de la sexualité et de la jouissance. Comme constaté précédemment avec Gautier, la sexualité submerge les descriptions de ces danseurs et danseuses hispaniques. Or, s'il s'enthousiasme à ce sujet, d'autres trouvent ces danses indécentes. Donc, pour que ces derniers trouvent les espagnolades décentes, il faut estomper ces traits et cette caractéristique de la sexualité voire les effacer. Nous allons voir ce qu'il en est, notamment avec la meilleure représentante de cette mode, la danseuse Fanny Elssler.

Elle est l'une des grandes danseuses du XIX^e siècle. Véritable concurrente de Marie Taglioni, Gautier la décrit comme une danseuse « rouge » et « païenne »⁸⁶¹. Reconnue notamment grâce à sa cachucha dans *Le Diable boiteux*, Fanny Elssler est profondément rattachée à l'Espagne, bien qu'elle soit autrichienne et qu'elle n'a nullement suivi une formation à *l'escualo bolera*. Au contraire, dans

⁸⁵⁹ SOWELL Debra, « Il romantico europeo e il balletto » in *Il Balletto romantico – Tesori della collezione Sowell*, SOWELL Madison, SOWELL Debra et al. (dir), Pallerme (Italie), L'Espos, « Danze », 2007, p. 39.

⁸⁶⁰ SOWELL Madison, SOWELL Debra et al. (dir), *Il Balletto romantico*, op. cit.

⁸⁶¹ GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse*, op. cit., p. 41.

cette logique d'académisation de la danse espagnole en « espagnolade », Elssler apparaît comme la civilisatrice de cet art. Si Gautier écrit sobrement qu'elle ne s'éloigne pas « complètement des données académiques⁸⁶² », Jules Janin possède un avis plus tranché en affirmant :

Fanny, cette espiègle a ramassé cette danse nationale dans la rue, à la porte de quelque joyeux cabaret, et elle en a fait, non sans peine une danse de salon et de bonne compagnie. Avant elle, la Cachucha se dansait avec tout l'abandon et toute la frénésie que pouvait y mettre quelque jolie fille d'Andalousie dont le jupon n'était jamais assez court, dont les bras n'étaient jamais assez nus, dont l'œil noir n'était jamais assez tendre, dont le jeune sein ne battait jamais trop vite ; Fanny Elssler, au contraire, elle, a ajusté à notre esprit et à nos mœurs tout cet emportement poétique⁸⁶³.

Il dépeint la danseuse comme une civilisatrice, qui non « sans peine » a réussi à rendre décentes les danses espagnoles en enlevant tous leurs excès, leur « emportement poétique », leur « frénésie ». Ces excès demeurent toujours reliés à l'aspect sexuel de leurs danses et la façon dont les danseuses se présentent sur scène : toujours dans un trop plein de séduction, dans un appel aux abandons charnels et sexuels. Nous continuons donc de nous interroger sur la présence de trances dans les espagnolades et les interprétations de Fanny Elssler. Se pourrait-il que nous ne trouvions pas de représentation et de perception de trances dans les ballets romantiques de la branche pourpre ? Est-ce possible que l'académisation la fasse disparaître à ce point ? Non. Fanny Elssler a beau « civiliser » la danse espagnole en la rendant plus conforme aux goûts et idéaux des Modernes, elle n'en garde pas moins des brins de trances. L'académisation n'a pas réussi à la supprimer. De plus, ce sont certainement ces petites émergences de trances, ces gentils excès que le public recherche quand il va voir des ballets avec des espagnolades, car, comme l'affirme Jarrasse, les espagnolades sont alors « fréquemment appréhendée[s] comme un contrepoint – euphorique – à une danse française perpétuellement renvoyée à la décence, à sa correction – et à l'aimable ennui qu'elle inspire⁸⁶⁴ ». Si nous devons bien effectuer une différence entre les danses espagnoles et les espagnolades présentées dans les ballets romantiques, si nous devons bien percevoir ces dernières comme une forme académisée, voire pensée comme « civilisée » par ses contemporains, il en reste tout de même dans la façon dont elles sont présentées des traits de trances. Mieux, c'est ce qui fait leur qualité, ce pour quoi on va les voir. Comme précédemment avec les danses espagnoles, les espagnolades apportent quelque chose de piquant, qui change de la décence, d'une certaine forme

⁸⁶² GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse, op. cit.*, p. 43.

⁸⁶³ JANIN Jule cité par Bénédicte JARRASSE, *Les Deux corps de la danse, op. cit.*, p. 256.

⁸⁶⁴ JARRASSE Bénédicte, *Les Deux corps de la danse, op. cit.*

de pudibonderie qui serait le propre de certains ballets, y compris romantiques. Puis, à la lecture de Théophile Gautier sur Fanny Elssler, nous retrouvons les mêmes *topoi* dans ses articles sur les danses espagnoles. Ainsi, Fanny Elssler est « une véritable et belle danseuse, tandis que les autres ne sont qu'une paire de jambes qui se démènent sous un tronc immobile⁸⁶⁵ ». Autrement dit, Elssler danse avec tout le corps, y compris en se cambrant, en jouant avec son bassin. Or, jeu du bassin et cambrure apparaissent bien comme une corporéité transique repérée dans notre première partie. Il en va de même dans ce contexte, puisque ces corporéités évoquent la sexualité, voire la représentent à travers le corps de la danseuse. Nous avons déjà constaté à quel point la transe émerge de ce trait de la sexualité. Fanny Elssler la fait à nouveau apparaître en dansant avec tout son corps et en mettant en avant ce jeu de cambrure. Quand Gautier ajoute qu'en plus de se cambrer « hardiment sur ses reins » « qu'elle jette en arrière ses bras enivrés et morts de volupté »⁸⁶⁶, nous constatons bien qu'il est clairement ici question de plaisir sexuel voire de jouissance. Dans ses critiques sur Elssler nous retrouvons donc les mêmes *topoi* autour de la transe, de la sexualité, de la jouissance, du plaisir, de l'excès, de la frénésie... que précédemment avec ses propos sur Serral et autres danseuses espagnoles. Malgré une académisation qui empêcherait les excès, l'indécence, la vulgarité dans ce qui est représenté sur scène (ici les espagnolades), la transe ressort toujours du trait de la sexualité, preuve que l'académisation ne l'a pas supprimée. Mais aussi preuve que le public parisien demande à voir ces émergences : Bénédicte Jarrasse considère les espagnolades⁸⁶⁷ comme un contrepoint euphorique à la pudibonderie de certains ballets pour le public parisien. Ainsi, même si les espagnolades ne peuvent et ne doivent être considérées comme des danses espagnoles, qu'elles sont le résultat d'un goût et d'une mode pour la péninsule ibérique, elles reprennent bien des imaginaires autour de ces danses desquelles la transe se dégage par la façon dont elles sont représentées et perçues. L'émergence de la transe par le trait de la sexualité, même rendu plus « décent », car « académisé » et « civilisé » demeure présent et s'oppose à certaines formes de ballet dont les chorégraphies prohibent tout mouvement du bassin, tout jeu de cambrure de la part des danseuses. La lecture de la biographie d'Ivor Guest sur Fanny Elssler renforce cette idée : le public parisien a un véritable choc en voyant Fanny Elssler dans la *cachucha*. Elle a beau avoir « civilisé » les danses espagnoles comme l'affirme Jules Janin, ce qu'elle propose dans le ballet demeure nouveau pour le public, qui, une fois le choc passé, ne manque pas de l'ovationner et même, le 12 juin 1836, de lui demander de danser sa variation une deuxième fois. Un événement qu'Ivor Guest qualifie de « sans précédent⁸⁶⁸ ». Comme pour les danseuses espagnoles, sa danse demeure aussi

⁸⁶⁵ GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse*, op. cit., p. 43

⁸⁶⁶ GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse*, op. cit., p. 42.

⁸⁶⁷ Bénédicte Jarrasse n'utilise pas la même terminologie que la nôtre. Elle parle de danses espagnoles pour ce que nous considérons êtres des espagnolades.

⁸⁶⁸ GUEST Ivor, *Fanny Elssler*, Londres (Royaume-Unis), A. and C. Black, 1970, p. 76.

pleine de sensualité et de référence à la sexualité. Aussi Guest, pour parler de la *cachucha*, cite un contemporain, Charles de Boigne, qui témoigne de la danse d'Elssler par ces mots :

« Les contorsions, les mouvements des hanches, les gestes provocants, les bras qui semblent chercher et étreindre un amant absent, la bouche qui réclame un baiser, le corps palpitant, frémissant, tordu, la musique captivante, les castagnettes, le costume étrange, la jupe raccourcie, le corsage décolleté et entrouvert, et surtout la grâce sensuelle, l'abandon lascif et la beauté plastique d'Elssler » ont séduit plus directement ceux qui étaient assis au plus près de la scène⁸⁶⁹.

Si Elssler a su « civiliser » la danse espagnole à en suivre les propos de Jules Janin, cette citation de Charles de Boigne renvoie tout de même à tout notre travail effectué sur le trait de la sexualité et de la jouissance s'agissant des danses espagnoles. Là encore, le désir, la passion, la sexualité se voient à travers les corporéités tout en contorsions et sinuosité de la danseuse, mais aussi avec des gestes qui rappellent l'étreinte d'un amant (absent) que l'on désire. Quant au costume, il n'en demeure pas moins évocateur en laissant entrevoir plus de peau qu'à l'accoutumée. En somme, avec la *cachucha* d'Elssler, la transe émerge aux mêmes endroits qu'avec les danses espagnoles.

Ces émergences de transes dans les espagnolades ne se trouvent pas uniquement dans les descriptions des corps et des danses des interprètes, mais aussi dans les histoires des ballets romantiques. Afin de voir quels discours sur la transe en ressort, comment celle-ci est représentée et comment cela entre en résonance avec la société dans laquelle ils prennent naissance, nous décidons de nous arrêter sur quatre ballets : *Le Diable boiteux* et particulièrement sur la fameuse *cachucha* dansée par Elssler, *La Gitana*, *Paquita* et *La Gypsie* - cela avec l'aide du travail de Virginie Valentin sur *L'Art chorégraphique occidental, une fabrique du féminin*⁸⁷⁰.

Quand des transes émergent de ces fictions chorégraphiées (toujours par le biais de la représentation ou de la perception et non du vécu de l'interprète), cela reste toujours sous le vocabulaire de la sensualité et de la passion. Virginie Valentin souligne l'importance de la sexualité

⁸⁶⁹ *Ibidem*, [Notre traduction].

« The contortions, the movements of the hips, the provocative gestures, the arms which seem to seek and embrace an absent lover, the mouth crying out for a kiss, the thrilling, quivering, twisting body, the captivating music, the castanets, the strange costume, the shortened skirt, the low-cut, half-open bodice, and above all Elssler's sensual grace, lascivious abandon and plastic beauty » appealed most directly to those who were sitting closest to the stage. The sensuality of her movements was irresistible. »

⁸⁷⁰ VALENTIN Virginie, *L'Art chorégraphique occidental, une fabrique du féminin : Essai d'anthropologie esthétique*, Paris, L'Harmattan, « Univers de la danse », 2013.

et de son initiation dans les livrets romantiques⁸⁷¹, notamment dans la *cachucha* du *Diable boiteux*. Le personnage principal, un jeune homme préfère à une jeune fille nommée la « grisette » une danseuse (Fanny Elssler) qui le séduit en partie en dansant la *cachucha*. Cependant, après cette initiation, le jeune homme finit par se marier à la grisette sous-entendant qu'une fois qu'il a connu la sexualité, il peut se consacrer à une femme honnête⁸⁷², jeune femme pauvre et moins « claquante », mais qui a le mérite d'être fidèle. Ce point de vue de Virginie Valentin, soulève chez nous deux discours complémentaires :

- Le jeune homme retrouve le droit chemin avec une jeune fille honnête ou « droite dans ses bottes » pour reprendre cette expression qui traduit bien une posture de droiture reliée à l'honnêteté. Comme si l'honnêteté se reflétait à travers un corps droit. À l'inverse, cela induirait qu'un corps ne se tenant pas droit, se cambrant par exemple, ne serait pas honnête. N'est-ce donc pas là la corporéité de la danseuse de *cachucha* du livret ? Alors que la grisette est une jeune fille honnête (sous-entendu vierge), la danseuse tout en courbure et sensualité ne le serait pas. C'est aussi pour cela qu'après avoir été initié par cette dernière, le jeune homme retourne à la grisette.
- Ce discours que le livret ne fait que sous-entendre réaffirme qu'en plus d'être sexuelle, la danseuse (de *cachucha*) est aussi du côté d'une certaine anormalité, qu'elle sort des règles sociales. Pour avoir une vie bien rangée, on ne se marie pas avec une danseuse, cela vaut pour le livret comme dans la vie « réelle » de la France du XIX^e siècle. En effet, la France du XVIII^e et XIX^e assimile régulièrement les danseuses à des courtisanes, car ces femmes exposent leur corps sur scène, ce qui constitue une forme de scandale⁸⁷³. Cependant, la danseuse-courtisane du XIX^e siècle appartient aussi au mythe. S'il y avait bien des danseuses qui se prostituaient, il ne faudrait pas en faire une généralité comme l'explique Hélène Marquié⁸⁷⁴. Mais ce que dit le livret ici est : celle qui pratique la transe/danse a une vie dissolue, anormale et donc n'est pas mariable. Celle qui se marie, c'est celle qui ni ne danse ni ne transe.

De la transe présente dans la *cachucha* et la façon dont celle-ci est représentée et perçue, nous retenons la cambrure comme corporéité transique, associée à la séduction et à des femmes aux mœurs légères qui, par conséquent, ne sont pas bonnes à marier. Nous remarquons donc que le livret illustre un discours sur le corps des femmes, sur la façon dont elles le mettent en avant ou non et ce que cela signifie (la danseuse qui l'expose à des mœurs légères ; la grisette discrète et

⁸⁷¹ VALENTIN Virginie, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁷² *Ibidem.*

⁸⁷³ VALENTIN Virginie, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁷⁴ VARQUIÉ Hélène, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 68-69.

somme toute insipide est bonne à marier). Dans ces discours, qui ne sont finalement qu'un prisme, une perception, la transe émerge toujours du côté de la séduction et de la sexualité liée au genre féminin. Par conséquent et par rapport à l'époque, elle a un côté subversif qui va à l'encontre des bonnes règles de la société. Les danseuses, par qui la transe émerge, n'illustrent pas un modèle de sainteté et de femmes correctes pour cette société. Il en va de même avec Fanny Elssler qui a un côté subversif. Gautier, en l'opposant à Taglioni, dit d'elle qu'elle « met en œuvre toutes ses séductions terrestres, vivante, sensuelle, émoustillante⁸⁷⁵ ». Ou encore un journaliste relève qu'en 1832 Marie Taglioni a rendu chaste *La Bayadère* précédemment dansé vulgairement par Fanny Elssler à Berlin : elle avait dérangé la famille royale⁸⁷⁶ qui, depuis, ne voulait plus voir ce ballet et se montrait des plus dubitatifs à l'idée que Taglioni reprenne ce rôle. Même si Gautier et d'autres romantiques ovationnent Elssler, il ne faut pas croire que tout le monde apprécie ces danses et leur sensualité. Si de la transe émerge grâce à la danseuse et aux personnages qu'elle incarne et qu'en plus une partie du public aime ces moments de représentations transiques (auxquels il ne donne pas ce nom), cela ne signifie pas qu'il y a revalorisation de la transe dans la société et qu'elle va s'y instaurer. Nous sommes toujours dans cette ambivalence où ce qui fait émerger la transe est applaudi et est en même temps rejeté. Pour le dire autrement, la *cachucha* remporte un véritable succès, mais ce n'est pas pour autant que les jeunes filles de bonne famille doivent se comporter comme ce personnage, sinon elles risquent de se transformer en filles de mauvaises mœurs. Aussi, malgré son succès, son statut de rivale de Taglioni, l'assagissement et l'académisation de sa *cachucha* comme de ses autres ballets par rapport à des danses plus « folkloriques », Elssler frôle toujours la limite de la décence, voire la franchit selon l'anecdote rapportée ci-dessus.

⁸⁷⁵ GAUTIER Théophile cité par AUSGUSTIN-THIERRY, « La grande querelle de l'Opéra » in *Le Temps*, 5 janvier 1935, in « Dossier Marie Taglioni », Paris, BnF.

⁸⁷⁶ Anonyme, *La Danse, journal des bals et des salons* dédié à Marie Taglioni, 4 janvier 1837, in « Dossier Marie Taglioni », Paris, BnF.



Fig.9 MALEUVRE Louis, *Le Diable boiteux*, ballet-pantomime de Coralli, Burat de Gurgy et Casimir Gide : costume de Mlle Fanny Essler (rôle de Florinde), 1836, BnF.

Cette lithographie représente Fanny Elssler dans la cachucha du *Diable boiteux*. Sans être aussi courbée et penchée sur le côté que Dolorès Serral présentée précédemment dans une autre lithographie, nous remarquons tout de suite que Fanny Elssler n'a pas un corps « droit ». Les lignes sont légèrement sinueuses, il y a un épaulement, la tête penche sur le côté, les bras en hauteur, le buste semble aller légèrement sur le devant. La figure est presque « serpentine » avec cette forte torsion entre le bassin de face et les jambes très croisées qui conservent malgré tout leur en-dehors. Le fait qu'elle se courbe moins semble académiser sa danse et en même temps les références à l'Espagne sont bien présentes : par le costume, les roses dans les cheveux, les castagnettes, mais aussi par cette corporéité toute en courbe. Si comme pour la précédente lithographie, nous ne retrouvons pas le trait du sexe, en revanche nous trouvons bien celui de la corporéité en courbe et une posture qui renvoie à la séduction et la sensualité.

877

Avec *Le Diable boiteux*, nous constatons une représentation de l'initiation à la sexualité pour un homme par une femme-danseuse, ce qui nous a conduit à dépasser le cadre de la fiction du ballet pour voir comment celle-ci entrait en résonance avec la société du XIX^e siècle. Cependant, dans les livrets des ballets romantiques de la branche pourpre, l'initiation à la sexualité n'est pas uniquement l'apanage des hommes (toujours d'après Valentin). Dans *La Gitana*, *La Gipsy* et *Paquita*, l'héroïne, une jeune fille, interprète des danses gitanes que les romantiques rapprochent des danses espagnoles. Au premier abord, la jeune fille apparaît donc comme une gitane, dans la séduction, la

⁸⁷⁷ Fig. 9, MALEUVRE Louis, *Le Diable boiteux*, ballet-pantomime de Coralli, Burat de Gurgy et Casimir Gide : costume de Mlle Fanny Essler (rôle de Florinde), 1836, BnF. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70018711/f1.item.r=Elssler%20Fanny.zoom> [consulté le 06/08/2023].

sensualité, du côté de celles qui peuvent vivre des transes. Mais cette identité demeure passagère, puisque la jeune fille s'avère être une noble séparée de sa famille. Elle finit par retrouver ses origines et se marie⁸⁷⁸. Pendant le temps où elle est assimilée à des gitanes, elle apprend l'art de la séduction.

En vivant en marge de la société parmi les autres gitanes pour qui la danse est « naturelle » et dans l'univers desquelles la sensualité n'est pas déniée, la jeune fille accède à une autre dimension de la sexualité. Les descriptions de plaire du corps évoquent le plaisir féminin. De plus, la gitane est cette étrangère de l'intérieur, tout comme la sensualité, c'est-à-dire la pulsion sexuelle qu'elle métaphorise. C'est donc l'accès à la sexualité proprement féminine dont ce mouvement identificatoire témoigne sur scène⁸⁷⁹.

La transe qui émerge de la sexualité demeure du côté de l'autre. Si ces héroïnes nobles y accèdent, c'est parce qu'elles se méprennent sur leur identité. Si elles l'atteignaient en connaissant leur véritable identité, elles perdraient une certaine honnêteté. Elles s'initient à cette sexualité, parce qu'elles ne connaissent pas leur origine. Si c'était le cas, elles seraient considérées comme fourbes, malhonnêtes. Cependant, une fois qu'elles retrouvent leur identité, leur rang de noblesse, il n'y a plus de transes : elles se marient, se rangent, suivent le chemin destiné à toutes femmes honnêtes de *l'ici*. Fini de transer. Dans ces cas, l'émergence de transe par l'apprentissage de la sensualité voire de la sexualité est possible sans compromettre ces héroïnes, parce qu'elles sont innocentes, elles ne connaissent pas leur véritable nature. Ainsi, elles ne peuvent pas être catégorisées de filles de mauvaise vie.

Dans les espagnolades, nous avons donc à faire à un double discours qui place la danseuse d'une part du côté de l'exotisme, d'autre part du côté de l'académisme. Avec lui, nous comprenons que le corps (pensé comme) plein de passion et de sensualités des Espagnoles s'est bien adapté aux exigences d'un corps plus raisonné et académisé, bien qu'il ne le soit pas encore assez pour certains. Si les espagnolades des ballets romantiques se distinguent d'une technique plus « traditionnelle », elles n'en demeurent pas moins académisées. Ainsi, la *cachucha* de Fanny Elssler du *Diable boiteux* correspond à un idéal romantique et académique. La transe demeure présente et autorisée puisque ces espagnolades représentent un *ailleurs* qui, comme par nature, posséderait une multitude d'aspects transiques. Pour autant, pour qu'elles puissent s'inscrire dans les normes de *l'ici*, elles sont aussi académisées, voire civilisées dans une certaine mesure. Dans les espagnolades, nous ressentons toute l'ambiguïté autour de la transe, c'est un produit de *l'ici* et de *l'ailleurs*, en somme

⁸⁷⁸ VALENTIN Virginie, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁷⁹ *Ibidem*.

un hybride. Si les espagnolades se servent de quelques fondements des danses espagnoles, elles n'en demeurent pas moins françaises. La transe devient un produit de l'ici, acceptée et normée par l'ici. En même temps, elle est autorisée, car dit provenir d'un ailleurs, d'une étrangeté qui la justifie aussi bien dans ses aspects transiques. Si les ballets romantiques reprenaient véritablement des danses espagnoles, celles-ci ne seraient pas acceptées, car trop sauvages, trop sexuelles, trop « en transe ». Si les ballets romantiques ne se réclamaient pas de cet ailleurs, ils ne pourraient pas non plus accepter la transe en tant que produit de l'ici. C'est dans cette hybridité que le mouvement romantique autorise que les représentations et perceptions de la transe deviennent possibles dans un art académisé par les Modernes⁸⁸⁰.



FIG. 10 LACAUCHE Alexandre, M^{lle} Carlotta Grisi dans *Paquita*, 1846, BnF.



Fig. 11 LACAUCHE Alexandre, M^{lle} Carlotta Grisi, rôle de *Paquita*, [et] Petipa, rôle de Lucien d'Hervilly, dans *Paquita*, 2.e acte, 1846, BnF.

⁸⁸⁰ Pour illustrer notre propos, nous analyserons deux lithographies ci-dessous.

FIG. 10, LACAUCHE Alexandre, M^{lle} Carlotta Grisi dans *Paquita*, durant le 1^{er} acte, en tant que gitane, 1846, BnF. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105412045.item> [consulté le 06/08/2023].

Fig. 11, LACAUCHE Alexandre, M^{lle} Carlotta Grisi dans le rôle de Paquita et Lucien Petipa dans le rôle de Lucien d'Hervilly dans *Paquita* durant le 2^{eme} acte, Paquita a retrouvé son statut de noble, 1846, BnF. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10541203q.item> [consulté le 06/08/2023].

Ces deux lithographies illustrent le ballet *Paquita* à deux moments distincts : l'une renvoie à l'acte I, l'autre à l'acte II, soit du passage du statut de gitane/espagnole à celui de jeune fille noble. Nous remarquons tout de suite le changement de corporéité entre les deux. Dans la première illustration, Paquita (Carlotta Grisi) possède un corps tout en courbures et sinuosités. Une main sur la hanche, l'autre levée sur le côté gauche et tenant une castagnette, elle semble s'affirmer en tant que femme. La main sur la hanche renverrait à une certaine force de caractère, à un côté légèrement autoritaire, ce qui l'oppose à la douceur presque fragile que l'on demanderait aux jeunes filles. De plus, nous remarquons la cambrure au niveau du dos. Elle ne se tient pas droite, elle pousse légèrement le bassin en avant, là encore. Comme vu précédemment, elle reprend bien des éléments corporels des corps-à-l'espagnol par lesquels le public du XIX^e percevait des aspects transiques. En revanche, quel changement de ton dans la deuxième lithographie ! Tout d'un coup « transformée » en jeune fille noble, Paquita se tient parfaitement droite et se conforme aux règles de cette catégorie sociale. De plus, si nous pouvions penser qu'elle regarde droit dans les yeux son prétendant comme Dolorès Serral le faisait avec Mariano Camprubi (cf. fig. 8), en zoomant sur la lithographie, nous remarquons qu'il n'en est rien. Elle détourne légèrement le regard, comme soudainement prise d'une certaine pudeur liée à sa nouvelle condition.

Ces deux lithographies d'un même personnage à deux moments différents du ballet illustrent bien le changement de corporéité, et par conséquent de discours, entre le corps-à-l'espagnol (1^{ère} lithographie) et le corps-à-la-française (2^{ème} lithographie).

Dans les espagnolades, nous avons donc à faire à un double discours qui place la danseuse d'une part du côté de l'exotisme, d'autre part du côté de l'académisme. Avec lui, nous comprenons que le corps (pensé comme) plein de passion et de sensualité des Espagnoles, s'est bien adapté aux exigences d'un corps plus raisonné et académisé, bien qu'il ne le soit pas encore assez pour certains. Si les espagnolades des ballets romantiques se distinguent d'une technique plus « traditionnelle », elle n'en demeure pas moins académisée. Ainsi, la *cachucha* de Fanny Elssler du *Diable boiteux* correspond à un idéal romantique et académique. La transe demeure présente et autorisée puisque ces espagnolades représentent un *ailleurs* qui, comme par nature, posséderait une multitude d'aspects transiques. Pour autant, pour qu'elles puissent s'inscrire dans les normes de *l'ici*, elles sont aussi académisées, voire civilisées dans une certaine mesure. Dans les espagnolades, nous ressentons toute l'ambiguïté autour de la transe, c'est un produit de *l'ici* et de *l'ailleurs*, en somme un hybride. Si les espagnolades se servent de quelques aspects des danses espagnoles, elles n'en demeurent pas moins françaises. La transe devient un produit de *l'ici*, accepté et normé par *l'ici*. En même temps, elle est autorisée, car disant provenir d'un *ailleurs*, d'une étrangeté qui la justifie aussi bien dans ses aspects transiques. Si les ballets romantiques reprenaient véritablement des danses espagnoles, celles-ci ne seraient pas acceptées, car trop sauvages, trop sexuelles, trop « en transe ».

Si les ballets romantiques ne se réclamaient pas de cet *ailleurs*, ils ne pourraient pas non plus accepter la transe en tant que produit de *l'ici*. C'est dans cette hybridité que le mouvement romantique autorise que les représentations et perceptions de transe deviennent possibles dans un art académisé par les Modernes.

3. L'enthousiasme du public face à Fanny Elssler

Grâce à quelques critiques sur les danses espagnoles, puis sur les espagnolades, nous remarquons l'émergence de transe à travers les représentations et perceptions de la branche pourpre du ballet romantique. Ces émergences apparaissent majoritairement grâce aux critiques de la réception. À travers leurs textes se dégage tout un champ lexical apparenté à la transe qu'ils utilisent afin de décrire ces danses, mais nous ne connaissons rien des danseuses, de ce qu'elles vivent sur scène. Nous ne pouvons pas savoir si les danses « espagnoles » font entrer en transe les danseuses. En revanche, nous devinons qu'une partie du public y entre en les voyant et notamment en assistant aux représentations de Fanny Elssler, comme quelques articles journalistiques le démontrent.

Déjà, il semble que la création du *Diable boiteux* et les représentations suivantes mettent le public dans un ENOC pouvant s'apparenter à un état de transe. Dans son travail, Ivor Guest cite Bournonville qui dit à propos d'Elssler qu'elle « rendait le public fou de plaisir⁸⁸¹ » (« *she drove the public crazy with delight* »). Cette folie qui s'empare du public rappelle bien évidemment le vocabulaire transique relevé tout au long de la première partie de cette thèse. Mais une seule référence à la « folie » du public ne confirme pas qu'il rentre en transe, ou du moins dans un état transique, régulièrement à la vue de Fanny Elssler. Il faut donc continuer cette investigation. Avec son voyage aux États-Unis, de nombreux témoignages révèlent que Fanny Elssler met dans une sorte de transe son public. Le style emphatique propre à l'époque aide aussi à constater cet état.

Lorsqu'elle part aux États-Unis, la presse commente vivement son voyage. Elle avoue d'abord sa tristesse face à cette tournée qui éloigne la précieuse danseuse, puis elle célèbre son triomphe aux États-Unis. À peine pose-t-elle le pied à New York, qu'elle est déjà adulée et provoque « une vive sensation⁸⁸² ». Elle-même est décrite comme « enthousiaste » et embrasse la terre avec « empressement »⁸⁸³. La nouvelle circule, la célèbre danseuse est bien là : « L'arrivée de Fanny Elssler est un événement dans les fastes du théâtre, aussi remarquable que celles de Malibran.

⁸⁸¹ BOURNONVILLE Auguste cité par GUEST Ivor, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁸² Anonyme, journal inconnu, 20/04/1840 in « Fanny Elssler, art. bibliographiques, 1840-1960 », R0.12 175, Paris, BnF.

⁸⁸³ *Ibidem*

Elle est, comme elle, pleine de génie, de passion, de simplicité, de sublime dans son art⁸⁸⁴ », et au journaliste d'ajouter :

Où est-elle ? où est-elle ?... Déjà circulait parmi la foule ; Fanny Elssler est débarquée ! et tous de courir, de s'élançant pour regarder chaque dame qui arrivait à terre. Est-ce elle ? Est-ce Fanny ? c'étaient les mots qu'on entendait de chaque bouche.

Quand on demande à l'hôtelier de réserver une chambre pour Fanny Elssler, alors même qu'il a beaucoup de monde « Tom, Bob, Bill ! courez, préparez les appartements pour Fanny Elssler ! » Et tout l'hôtel américain était plein de mouvement, d'émotion et de surprise⁸⁸⁵.

Ces articles qui valorisent Fanny Elssler renvoient l'image d'une danseuse adulée par toute une population et non pas uniquement par un public. À les lire, cette foule s'enthousiasme face à l'arrivée de la danseuse. Elle est dans l'excès, l'exagération, dans ce « trop plein d'émotions » qui nous fait voir un ENOC pouvant s'apparenter à une transe. Si, dans les faits, tout le peuple étasunien ne s'enthousiasme sans doute pas comme un seul corps à sa venue, nous relevons que cela est pourtant présenté de la sorte : toute l'Amérique acclame Fanny Elssler. Ces articles décrivent une effervescence, une agitation, une frénésie qui agiteraient ce peuple. Par sa simple présence et sans avoir même besoin de danser, Fanny Elssler les plongerait dans un état de conscience transique. Pour cause, les journalistes ne la présentent pas comme une humaine, mais comme une divinité, un « objet d'un culte, tel que jamais les hommes n'en accordèrent de pareil à aucun dieu, à aucun prophète⁸⁸⁶ ». Ainsi, on se précipite pour la voir et recevoir une moindre attention, un objet qui deviendrait une sorte de fétiche, un porte-bonheur :

Rentrée à son hôtel, Fanny eut à soutenir un siège. Des femmes, des enfants, des vieillards, des malades se ruaient dans leurs appartements ; ils voulaient la voir, lui demander un regard, un de ses cheveux, un lacet de ses brodequins, un morceau de sa jarrettière, pour en faire des amulettes, des talismans, des reliques⁸⁸⁷.

Elle réussit même à guérir un gentleman « spleenique », c'est-à-dire atteint de *spleen*, de « mélancolie » depuis douze ans⁸⁸⁸. Fanny Elssler n'apparaît pas comme une simple danseuse, mais

⁸⁸⁴ Le journaliste cite le Morning Herald du 9 mai 1840 in « Fanny Elssler, art. bibliographiques, 1840-1960 », *op. cit.*

⁸⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁸⁶ Anonyme, journal Valeurs, 29/04/1841 in « Fanny Elssler, art. bibliographiques, 1840-1960 », *op. cit.*

⁸⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸⁸ Anonyme, « Les pérégrinations [sic] d'une danseuse. », *Gazette des femmes*, 06/08.1842, in « Fanny Elssler, art. bibliographiques, 1840-1960 », *op. cit.*

comme un être qui par son art va au-delà de l'humanité, ce qui lui confère une aura mystique. Le journaliste de *Valeurs* continue dans le même registre :

Voilà où mène l'abrutissement représentatif ; on éteint un peuple, on l'ennuie avec des théories politiques et industrielles ; on lui donne pour lecture, la Bible ; pour récréation, les chemins de fer ; on le dégoûte des arts qui élèvent l'esprit, pour lui conseiller les spéculations qui le dégradent ; alors ce peuple n'a plus de littérature, plus de peinture, plus de musique, plus de théâtre, rien. Arrive une charmante danseuse que nous nous sommes contentés d'applaudir, et ce peuple l'adore ; la nature humaine fait explosion ; elle secoue cinquante à soixante ans d'oppression morale, d'ennui, de torpeur ; elle sent qu'il y a du plaisir, du bonheur dans les arts, et se livre à des folies d'êtres primitifs⁸⁸⁹.

L'oppression morale que mentionne le journaliste ne serait-elle pas due aux règles des Modernes ? Celles qui ordonnent de raisonner, de contenir ces émotions, d'être pieux et pieuses, d'honnêtes gens ? Cela en a tout l'air. Or, Fanny Elssler arrive, elle bouleverse tout. Un peu d'art empreint de transe et voilà que celle-ci submerge le public. Bien que le mot ne soit pas donné par le journaliste, il en est bien question. La foule sent le plaisir, le bonheur, mais aussi elle « se livre à des folies d'êtres primitifs ». Vocabulaire transique par excellence, la référence à la folie et aux primitifs donne l'idée que ce carcan moderne explose, qu'il y a un retour en arrière, puisque la foule n'a plus rien de moderne et fait des folies dignes de primitifs. Notre première partie en témoigne régulièrement : dans le discours occidental, ce sont les « primitifs » qui entrent en transe. Si nous ne savons pas à quels comportements « fous » ou certainement excessifs avec lesquels se livre la foule, si nous ne pouvons pas affirmer que ce qu'ils vivent relève de notre définition de la transe, il n'empêche qu'il apparaît clairement qu'ils se trouvent dans des états de conscience non ordinaires, habituellement propres aux primitifs et que ces ENOC contiennent des traits transiques.

Qu'en est-il des réactions que suscite Fanny Elssler en France ? Les documents utilisés proviennent de journalistes français qui parlent de ce voyage aux États-Unis. L'enthousiasme qui transpire à la lecture de ces articles laisse croire qu'eux-mêmes entrent en transe, ou du moins sont *enthousiasmés*, lorsqu'ils voient Elssler danser sur les scènes parisiennes. L'engouement du public américain permet la valorisation de cette danseuse et plus globalement de l'art à Paris. Les journalistes ne se moquent pas de ce public américain, alors qu'ils le feraient certainement face à de « véritables primitifs » en transe qui aduleraient un objet ridicule aux yeux des Modernes. Tout laisse à penser que le public français lui-même vit cet état non ordinaire de conscience. Cette idée

⁸⁸⁹ Anonyme, journal *Valeurs*, 29/04/1841 in « Fanny Elssler, art. bibliographiques, 1840-1960 », *op. cit.*

est notamment confirmée par Théophile Gautier qui écrit que la *cachucha* continue d'exciter la salle⁸⁹⁰. Un autre journaliste écrira en 1845 :

Il [le public] admira surtout, applaudit, éleva aux nues, entre les deux sœurs, Fanny, Fanny Elssler, la plus jeune, fée, sylphide, déesse tout ensemble, dont la danse vive, étincelante, fougueuse et gracieuse tour à tour, et d'un caractère singulièrement nouveau, l'avait ravi⁸⁹¹.

En « ravissant » le public, c'est comme si elle l'entraîne dans les transes qu'elle semble vivre ou représente sur scène.

D'une façon différente, Fanny Elssler engendre une forte réaction du public en 1838 lorsqu'elle reprend *La Fille du Danube* ballet créé par Marie Taglioni, sa rivale. Le public est déchiré en deux : ceux qui soutiennent Fanny Elssler et ceux qui voient dans cette programmation un acte d'infamie. Dans tous les cas, cette représentation est loin de laisser le public indifférent comme l'écrit Gautier en 1845 :

Il s'est passé, à la reprise de *la Fille du Danube*, quelque chose d'inouï dans les fastes de l'Opéra qui n'applaudit ordinairement que du bout des doigts et ne siffle que du bout des lèvres. Il y a eu tumulte, émeute, bacchanale, bataille à coups de poing, bravos frénétiques, sifflets endiablés, comme au temps des plus belles exaspérations classiques et romantiques ; on se serait cru à une représentation du *More de Venise* ou d'*Hernani*. Il est glorieux, pour Mlle Elssler, d'exciter de si vifs enthousiasmes et de répulsions aussi violentes⁸⁹².

Que cela soit du côté des supporters ou des opposants, des formes des comportements transiques émergent. Nous nous expliquons. Cette reprise plonge le public dans un excès affectif presque incontrôlable : les bravos sont frénétiques, les sifflets endiablés. Il y a ceux qui sont enthousiasmés, donc d'après l'étymologie du terme, possédés par les dieux. Les autres sont dans des « répulsions aussi violentes » que l'enthousiasme des uns, et là, ils semblent presque comme possédés par la répulsion. La référence à la « bacchanale » est sûrement la preuve ultime d'un état transique dans lequel plonge le public lors de cette représentation. De plus, pour Gautier, M^{lle} Elssler a été rappelée frénétiquement à la chute du rideau et « une pluie parfumée de bouquets a dû

⁸⁹⁰ GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse, op. cit.*, p. 62.

⁸⁹¹ ROMÉY Ch., « Mademoiselle Fanny Elssler », *Gazette des femmes*, 01/02/1845 in « Fanny Elssler, art. bibliographiques, 1840-1960 », *op. cit.*

⁸⁹² GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse, op. cit.*, p. 81.

la consoler amplement des sifflets de la cabale⁸⁹³ ». Sans avoir eu l'occasion de parler de cabale, de magie et de sorcellerie dans notre première partie, ce vocabulaire aurait aussi pu être relevé dans d'autres phénomènes de transe (dont la chasse des sorcières durant la Renaissance), et a trait au démoniaque.

Si nous ne pouvons pas connaître l'état de conscience dans lequel plongeait Fanny Elssler sur scène, il apparaît assez clairement qu'elle plongeait ses spectateurs dans un ENOC aux traits transiques. Quant à elle, et comme une majorité de danseuses espagnoles sur les scènes parisiennes, elle était perçue par le public et représentée dans les ballets et les lithographies comme en transe, cela notamment par les traits liés à son aspect charnel, passionné et étranger (exotique).

II. Quand Bacchus submerge les arts au XIX^e siècle : traits de l'excès, de l'ivresse, de la jouissance et de la danse

Tout au long du XIX^e siècle, Bacchus et ses folles bacchanales prennent une place prépondérante. Avec lui, nous retrouvons les constantes transiques de l'hors contrôle (traits de l'excès et de l'ivresse), du festif (trait de la danse) et de la sexualité (trait de la jouissance). Dans ce chapitre, la mode autour de Bacchus dans les arts est étudiée, et notamment le décorum de l'Opéra Garnier qui remplaça l'Opéra Pelletier⁸⁹⁴ sur lequel tant de ballets romantiques ont été créés. Puis, une fois ce détour temporel effectué qui montre la place prépondérante de Bacchus au XIX^e siècle, mais aussi ses représentations dans ce « temple » de la danse, nous retournons à l'époque romantique afin de voir quelles formes prennent les représentations de Bacchus dans les ballets. Enfin, nous passons au crible l'un des pas romantiques par excellence, aujourd'hui complètement académisé et passé à la postérité : l'arabesque. Ce pas, derrière ses formes des plus académiques depuis plusieurs décennies, cache un passé dionysiaque et de délire au premier abord inattendu.

1. Bacchus dans le temple de la danse : l'Opéra Garnier

Le bâtiment inauguré le 5 janvier 1875 est surmonté d'une statue : « le groupe d'Apollon ». Deux muses, Poésie et Musique, entourent le Dieu grec qui tient une lyre. Au premier abord, Garnier paraît comme le temple de la musique, de la poésie, de l'art en général dans son aspect mesuré, raisonné tel que le décrit Nietzsche⁸⁹⁵ en 1880. Le groupe d'Apollon semble englober toute

⁸⁹³ GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse, op. cit.*, p. 82.

⁸⁹⁴ 1821-1873, détruit par un incendie.

⁸⁹⁵ NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres I : La Vision dionysiaque du monde*, Paris, Gallimard, 2000, p. 165.

cette *maison* et ses artistes. Pourtant, si ce Dieu surmonte le palais Garnier, dans l'enceinte du théâtre comme à son entrée, une toute autre divinité est présente : Dionysos.

À l'extérieur, la découverte de *La Danse* de Jean-Baptiste Carpeaux en 1869 choque les visiteurs et le sculpteur se positionne clairement du côté de l'ivresse dionysiaque à la place de l'inspiration apollinienne. Le nu féminin est trop réaliste, ne renvoie pas à ces déesses à la beauté froide. Au contraire, les bacchantes sourient à en dévoiler leurs dents. Ici, l'ivresse se représente à travers la danse et la musique, les visages joyeux, souriant, les corps nus des bacchantes entourant le génie de la danse. Dans ces corps en mouvement se déploient deux dynamismes : la farandole proche du déséquilibre des bacchantes et le corps bondissant et plus vertical du génie. Les bacchantes, par leurs grands sourires, par leurs corps qui se courbent, qui s'apprêtent à chuter, par ses mouvements joyeux et sans retenues, renvoient au trait transique de l'excès : excès de joie, de plaisir, jouissance allant de pair avec un manque de retenue.



Fig. 12 CARPEAUX Jean-Baptiste, *La Danse*, 1869.

D'après Sara Vitacca⁸⁹⁶ le public parisien juge cette œuvre « pornographique ». C'est de tous ces excès allant jusqu'à l'idée de pornographique que la représentation de la transe émerge. Également, cette œuvre s'éloigne des trois autres sculptures de la façade de l'Opéra : *La Musique instrumentale* (1869) d'Eugène Guillaume, *Le Drame lyrique* (1860) de Jean-Joseph Perraud et *L'Harmonie* (1875) de François Jouffroy. *La Musique instrumentale* de Guillaume renvoie bien à ces corps droits, sérieux, qui savent se contenir et qui ne connaissent aucune forme d'excès. Il en va de même pour *Le Drame*

⁸⁹⁶ VITACCA Sara « Carpeaux et le scandale de *La Danse* : Une Bacchante très parisienne » in *Bacchanales modernes ! Le nu, l'ivresse et la danse dans l'art français du XIX^e siècle*, BURATTI-HASAN Sandra et VITACCA Sara (dir.), Milan (Italie), Silvana, 2016, p. 272.

lyrique dont seul un homme ne se tient pas droit : il est au sol agonisant. Or, l'agonie comme passage d'un état (de vie) à un autre (état de mort) réfère bien à un état de transe, notamment selon sa définition médiévale. Dans *La Poésie* deux jeunes femmes ne se tiennent pas totalement droites, mais cela ne va pas jusqu'au corps chancelant des bacchantes. De plus, contrairement aux bacchantes, elles sont habillées et n'affichent aucun sourire.

La sculpture de Carpeau⁸⁹⁷ déplaît tellement, elle détonne tant avec les autres de la façade qu'on lui jette de l'encre, on exige son retrait. On veut l'emmener au sein du foyer de la danse, mais les danseuses n'en veulent pas tellement elle est jugée indécente. La guerre avec la Prusse sauve l'œuvre en interrompant les débats⁸⁹⁸. Aujourd'hui, nous la retrouvons au Musée d'Orsay. Quant à la sculpture que nous voyons sur la façade de Garnier, il s'agit d'une reproduction par Jean Juge.

⁸⁹⁷ Cf. fig. 12.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Danse_\(Carpeaux\)#/media/Fichier:Jean-baptiste_carpeaux_la_danse_1869_01.JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Danse_(Carpeaux)#/media/Fichier:Jean-baptiste_carpeaux_la_danse_1869_01.JPG) [consulté le 06/08/2023].

Ci-après, d'autres sculptures de la façade de l'Opéra Garnier.

Fig. 13, GUILLAUME Eugène, *La Musique instrumentale*, 1869.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Instrumental_music_Guillaume_Palais_Garnier.jpg [consulté le 06/08/2023].

Fig. 14, JOUFFROY François, *La Poésie*, 1875.

https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:La_Poesie_Francois_Jouffroy.jpg [consulté le 06/08/2023].

Fig. 15 PERRAUD Jean-Joseph, *Le Drame lyrique*, 1860

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Lyrical_drama_Perraud.jpg [consulté le 06/08/2023].

⁸⁹⁸ VITACCA Sara, *Bacchanales modernes*, *op. cit.*, p. 274.



Fig. 13 GUILLAUME Eugène, *La Musique instrumentale*, 1869, ci-dessus.

Fig. 15 PERRAUD Jean-Joseph, *Le Drame lyrique*, 1860, ci-contre.



Fig. 14 JOUFFROY François, *La Poésie* 1875, ci-dessus.



Au sein de l'institution, *La Danse* de Carpeaux n'est pas l'unique œuvre à référer aux bacchanales. *La Danse bachique* de Boulanger⁸⁹⁹, qui se situe au sein du foyer et dont une esquisse est présente dans l'un des couloirs de l'Opéra, s'inspire de la sculpture de Carpeaux. Elle aussi ne manque pas de faire scandale. Son indécence choque et même Garnier trouve dans la figure de la bacchante, de la vulgarité⁹⁰⁰. Malgré la mode du dionysiaque, ces corps comme en pleine jouissance (notamment pour la figure du premier plan) déplaisent au public. Les corporéités transiques submergent ce tableau : corps qui se courbent, qui se plient, prêts à flancher de plaisir et de

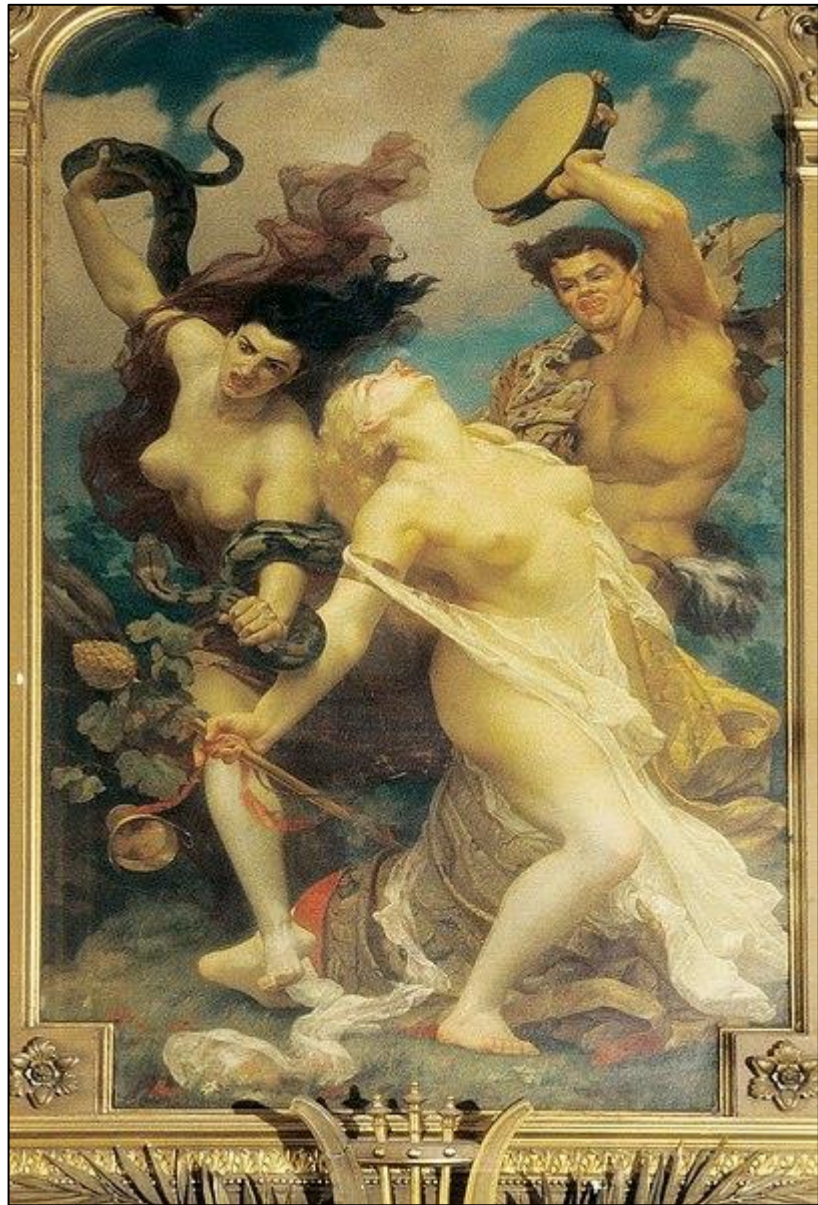


Fig. 16 BOULANGER Gustave, *La Danse bachique*, 1876.

fatigues, grimaces, frénésie, toujours de l'excès. La danse bacchique que figure Boulanger semble aller au-delà d'une danse, elle suggère aussi toutes formes de jouissance par le corps. Elle rappelle aussi ce lien étroit entre danse et sexualité, avec la danse qui mènerait aux liaisons charnelles. La transe émerge donc de ce tableau par les corporéités peintes par Boulanger, mais aussi par le titre même de l'œuvre qui renvoie à la danse. Ainsi, ces corporéités transiques seraient dues à la danse dont le lien avec la sexualité n'est jamais très loin selon nous. L'avis de Sara Vitacca diffère

⁸⁹⁹ Cf. fig. 16.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Boulanger,_La_danse_bachique.jpg [consulté le 06/08/2023].

⁹⁰⁰ VITACCA Sara, *Bacchanales modernes, op. cit.*, p.280.

légèrement puisqu'elle ne mentionne pas la sexualité dans sa description ci-dessous. Pourtant, elle ne nie pas l'aspect sensuel de cette œuvre qui réfère, selon elle, explicitement à celle de Carpeaux⁹⁰¹.

Dans les études peintes comme dans la version achevée, l'enthousiasme de la danse dionysiaque est suggéré par les éléments typiques de la bacchanale : le serpent, le thyrses, la coupe, le tambourin. La composition en chiasme contribue à mettre en valeur la gorge et le corps dévêtu de la ménade cambrée au milieu. Les corps des trois bacchantes expriment ainsi une lourde matérialité qui contraste avec l'animation suggérée par le dynamisme de leurs poses et par le mouvement des draperies. L'idée d'une chute imminente et de l'épuisement causé par la frénésie de la danse est en revanche suggérée par les genoux fléchissants des trois danseurs, entraînés par l'ivresse dans un mouvement descendant⁹⁰².

Si notre approche de l'œuvre diffère de celle de Vitacca, la citation renvoie à des traits transiques à plusieurs reprises : celui de l'enthousiasme provoqué par la danse dionysiaque, mais aussi ces corps cambrés, lourds, prêts à chuter comme épuisés de leurs mouvements frénétiques et de l'ivresse qu'ils vivent. Il n'y a pas de trait lié à la sexualité, mais ceux de l'ivresse, de l'enthousiasme... en somme des formes d'excès qui demeurent une forme de jouissance des corps.

Pourtant, comme le rappellent les ouvrages de Sara Vitacca, Buratti-Hasan, Adriana Sotropa⁹⁰³ et Jean-Noël von der Weid⁹⁰⁴, les bacchanales sont nombreuses au XIX^e siècle, donc toutes ne choquent pas. Il en va de la sorte pour la peinture du plafond de la rotonde du Glacier de l'opéra Garnier peint par Georges Clairin, à nouveau une bacchanale. La peinture montre uniquement une certaine sensualité, sortes de préliminaires qui n'a rien à voir avec le côté « pornographique », pour reprendre Vitacca⁹⁰⁵, de *La Danse* de Carpeau comme de *La Danse Bacchique* de Boulanger. Ainsi, frénésie, excès d'alcool comme de chair apparaissent moins présents... mais si la scène prenait vie sous nos yeux, ils ne tarderaient pas à arriver.

De plus, l'Opéra Garnier comme l'Opéra Pelletier (1821-1873) voient de nombreuses bacchanales sur scène, comme le rappelle Jean-Noël von der Weid. Déjà et comme une évidence, Marie Taglioni dans le rôle de l'Abbesse dans *Robert le Diable* de Meyerbeer (1831), *Achille à Scyros* (Acte I, scène VIII et IX) de Luigi Cherubini (1804), *Giselle* et ses willis (1841), le ballet de Léo Delibes *Sylvia ou la Nymphé de Diane* (1876), l'année suivante, Camille Saint-Saëns crée *Samson et Dalida*

⁹⁰¹ *Ibidem*.

⁹⁰² *Ibidem*.

⁹⁰³ SOTROPA Adriana et VITACCA Sarah (dir.), *Bacchanales ! Ivresse des arts au XIX^e siècle*, Bordeaux (France), Presses Universitaires de Bordeaux, 2018.

BURATTI-HASAN Sandra et VITACCA Sara (dir.), *Bacchanales modernes !*, *op. cit.*

⁹⁰⁴ VON DER WEID Jean-Noël, *Orgies et bacchanales*, Paris, Berg international, 2016.

⁹⁰⁵ VITACCA Sara « Carpeau et le scandale de *La Danse* : Une Bacchante très parisienne » in *Bacchanales modernes !*, *op. cit.*, p. 272.

que von der Weid présente comme « une bacchanale tantôt tournoyante, tantôt polissonne (mais décente à la manière d'un Gérôme), inondée d'orientalisme⁹⁰⁶ ». Cette façon de qualifier la bacchanale comme « décente » questionne. Les bacchanales présentées sur scène ou dans d'autres arts comme la peinture, la sculpture, ne peuvent-elles être acceptées et accueillies par le public qu'en étant décentes ou alors qu'en apportant de petits excès, de ceux respectables ? Mais les bacchanales existent-elles en étant décentes et académisées ? Peut-il y rester de la transe ? Le processus apparaît similaire à celui de reprises des danses espagnoles. Des auteurs se réfèrent à des bacchanales comme on se réfère à des danses espagnoles, puis ils les transforment pour qu'elles correspondent aux goûts du public. Ainsi, les traits de la sexualité sont gommés, comme ceux d'un trop grand plaisir évoquant la jouissance. Il en va de même des corporéités qui les représentent. La dimension transique n'en demeure pas moins présente, bien que certainement pas aussi visible que dans les premières œuvres étudiées dans ce chapitre.

Dans les arts scéniques du XIX^e siècle, les bacchanales se manifestent de façon récurrente et deviennent un *topos* artistique aussi bien intégré, acclamé que hué. Il est de bon ton de présenter des bacchanales, mais elles doivent demeurer bienséantes. Sinon, il y a comme une « atteinte à la pudeur » caractérisée par une ivresse ou la délivrance par l'orgasme – dans ces cas, la transe est certainement la plus visible. D'après nous, la bacchanale, pour ne pas porter atteinte aux bonnes mœurs, peut et doit se montrer avant ce moment de transe sans retour. Elle doit suggérer que ce moment adviendra. Autrement dit, la bacchanale est décente à partir du moment où elle montre les préliminaires, où elle est érotique ou sensuelle et devient scandaleuse dès qu'elle affiche une sexualité proche de la petite mort, du « pornographique ». Cependant, le trait de la sexualité demeure malgré l'académisation et le désir de « décence » ; de « pornographique », il passe à « érotique ». La transe émerge donc bien de ces bacchanales « décentes ». Comme avec les danses espagnoles, la transe est acceptée et même valorisée à condition qu'elle respecte certaines limites indiquées par les institutions de l'ici. Dépasser ces limites revient à se retrouver du côté du sauvage, de l'indécence, ce serait le scandale assuré.

2. Danseuses païennes, chrétiennes et mortes : toutes des bacchantes !

À travers la façon dont les danseuses romantiques sont racontées se dégage des analogies à Bacchus permettant de penser qu'elles se trouvent dans une forme de transe. Pour autant, nous ne pouvons savoir si cela est vrai, car, si des récits contemporains les décrivent comme ressemblant à des bacchantes en pleine bacchanale, cela reste la perception d'une partie de la réception, mais aussi

⁹⁰⁶ VON DER WEID Jean-Noël, *op. cit.*, p. 114.

une façon de les raconter et de les représenter. Par conséquent, ce qui nous intéresse est la façon dont des formes de transe émergent de ces représentations et perceptions de la réception, et notamment à travers leur façon d'assimiler ces danseuses à des bacchantes. En effet, l'omniprésence de Bacchus dans les arts du XIX^e siècle se manifeste régulièrement par la présence de bacchantes au cœur même des œuvres chorégraphiques, ce qui amène la qualification de « bacchante » pour différentes danseuses. Dans ce chapitre, les différents types de danseuses-bacchantes et les traits transiques qui s'y attachent sont exposés.

Marie Taglioni, particulièrement connue pour son rôle de *Sylphide* (1832), devient sous la plume de Théophile Gautier une danseuse chrétienne, suave et chaste, ce qui l'éloigne – en apparence – de la figure païenne de la bacchante. Pourtant, elle est surnommée ainsi à plusieurs reprises déjà, dans son rôle de l'abbesse dans *Robert le Diable* (1831) qui diffère des rôles qu'elle interprète par la suite. Bien que Taglioni apparaisse de blanc vêtu, de nuit et sous un air de sainteté par son rôle d'abbesse (morte), il n'en est rien. Si l'abbesse morte sort de sa tombe à l'appel d'un sortilège tout comme les autres nonnes décédées, elle le doit à sa damnation. En effet, aucune ne sortirait de sa tombe si elle avait rejoint le paradis. Ici, les bacchantes se trouvent dans la figure de religieuses condamnées à errer sur terre et ne manquent pas d'être sexualisées par leurs danses. En 1831, un critique repris par Virginie Valentin n'hésite pas à affirmer qu'il s'agit d'« une bacchanale de religieuses dans le plus simple appareil⁹⁰⁷ ». Les nonnes n'ont rien de chaste et le personnage de l'abbesse s'éloigne bien de la « danseuse chrétienne » que Taglioni s'efforce d'incarner tout au long de sa carrière. Elles apparaissent comme les tentatrices du protagoniste et perdent toute pudeur et contenance normalement due à leur statut. À nouveau, cette bacchanale a pour trait transique l'érotisation et la sexualisation. Comme Bénédicte Jarrasse le rappelle « la bacchanale semble, à ce titre, surtout prétexte à la mise en scène de la nudité féminine et à l'exposition d'une sensualité active et hautaine qui répond aux goûts d'un public friand de sujet licencieux⁹⁰⁸ ». La bacchanale reste dans les mêmes traits transiques vus précédemment. Cependant, nous parlons bien ici de Marie Taglioni, la danseuse chrétienne qui déteste ce rôle d'abbesse et qui préfère les rôles de créatures féminines chastes, pudiques... que la critique baptise toujours de « bacchante ».

Dans les autres rôles de Taglioni, il n'y a pas de sexualisation, ou du moins pas de façon aussi importante que dans celui du « ballet des nonnes », mais Marie Taglioni demeure qualifiée de « bacchante ». Pourquoi la désigne-t-on ainsi ? Quels traits transiques retrouve-t-on chez cette décente bacchante qui ne doit pas manquer d'effectuer quelques bacchanales ? En 1844, après

⁹⁰⁷ VALENTIN Virginie, *op. cit.*, p. 121.

⁹⁰⁸ JARRASSE Bénédicte, *Les Deux corps*, *op. cit.*, p. 718.

l'avoir revu danser dans *La Sylphide*, Jules Janin la reconnaît « comme une bacchante, les cheveux relevés, la tunique peu attachée, le pied hardi, le regard intrépide, habillée et parée comme pour un bal à Versailles, sous le roi Louis XV⁹⁰⁹ ». Ici, la qualification de bacchante apparaît comme un archétype permettant de valoriser et sublimer la danseuse, ce que confirme Jarrasse en affirmant que désigner de la sorte Marie Taglioni « s'impose comme l'instrument, sinon une légitimation de l'art chorégraphique, du moins de l'idéalisation d'une interprète jugée exceptionnelle⁹¹⁰ ». Dès lors, « l'image perd sa dimension transgressive au profit d'une dimension célébratoire et promotionnelle⁹¹¹ ». La référence aux transeuses dionysiaques renvoie à une sublimation de la danseuse correspondant aux critères de l'époque romantique qui détient tout de même une part de transe. Si cette dernière ne peut plus être dans l'excès et la dimension sexuelle, elle se trouve ailleurs. Qualifier ainsi Marie Taglioni permet de la distinguer des autres danseuses. Elle s'en différencie, non pas dans une étrangeté qui la rejeterait de la société humaine et notamment des Modernes, mais plutôt dans une différence, une altérité qui lui permet de montrer une forme de supériorité à l'humanité et cela grâce à sa danse. Son entraînement lui permet d'atteindre ce niveau, de dépasser les danseuses plus habituelles. Nous pouvons supposer que, peut-être, en montant sur scène, Marie Taglioni vivait un ENOC transique lui permettant de se transformer en une magnifique danseuse-bacchante, elle qui en dehors de la scène était une femme des plus ordinaires. Mais cela ne reste qu'une supposition.

Les nombreuses lithographies de Marie Taglioni confirment que la qualification de « bacchante » sublime et loue la danseuse sans pour autant qu'elle soit dans une corporéité d'ivresse et de jouissance comme nous avons pu le voir dans certaines représentations de bacchantes et bacchanales. Dans la lithographie ci-dessous, nous remarquons le parfait académisme de la danse de Marie Taglioni. Demi-pointes et pieds en dehors, buste légèrement penché en avant comme le veut la technique de cette époque, axe droit, tête qui ne regarde pas dans la direction des jambes donnant un air rêveur et rêvé à la créature et qui accentue son irréalité et son attachement à des sphères éthérées. Un haut du corps très légèrement travaillé, une arabesque renvoyant à l'aspect aérien du personnage, une légèreté représentée par les pieds qui touchent à peine le sol, un visage calme et souriant discrètement. Une érotisation, tout de même, avec les bras, les épaules, les jambes et les pieds dévoilée, mais toujours en gardant une certaine chasteté puisque la sylphide en tant qu'esprit est proprement intouchable et que Marie Taglioni elle-même refuse que le public puisse voir ses genoux. Au premier abord, la transe dionysiaque s'absente totalement de cette vision

⁹⁰⁹ JANIN Jules cité par JARRASSE Bénédicte, *Les Deux corps, op. cit.*, p. 719.

⁹¹⁰ JARRASSE Bénédicte, *Les Deux corps, op. cit.*, p. 720.

⁹¹¹ *Ibidem.*

éthérée de Marie Taglioni transcrite pas le lithographe⁹¹². Par ses pauses, elle rappelle bien plus un imaginaire apollinien que le débordement dionysiaque. Pourtant, elle demeure présentée comme une bacchante et donc rattachée à Dionysos et non Apollon. Il faut donc bien constater ce qui dans sa corporéité la rattache aux transes dionysiaques et ne pas seulement envisager cette dénomination comme une façon de la sublimer. Nous constatons, un certain calme dans sa pose, une sorte de plaisir tranquille qui semble l'élever au-dessus de tous les problèmes triviaux et humains, comme si rien ne peut l'atteindre, car ailleurs, dans une autre sphère que celle terrestre. Il s'agirait d'autres aspects de la transe dionysiaque. Il ne serait plus question d'excès, de furie, d'hypersexualisation, mais



Fig. 17 LANGE Janet, *Marie Taglioni (La Sylphide)*, 1832, BnF.

d'un calme et d'une joie sereine malgré son importance, qui la font *décoller, planer* au-dessus de la terre. Ce qui se voit physiquement à travers ses pieds qui effleurent le sol. Alors que les bacchantes vues dans le chapitre précédent faisaient s'écrouler au sol les danseuses comme devenues trop pleines d'ivresse et de plaisir, là, au contraire, Taglioni s'envole comme mue par un plaisir serein, calme ou une douce extase.

Cependant, l'hypersexualisation, l'ivresse, la joie intense et presque furieuse reviennent rapidement. Les danseuses « rouges » et « païennes », telle Fanny Elssler, qui représentent généralement un exotisme voire un primitivisme fantasmé, sont régulièrement qualifiées de bacchantes. À plusieurs reprises, Gautier compare l'interprète de la cachucha à une fidèle de Bacchus⁹¹³ (Vitacca). L'érotisme des corps des danseuses rouges renvoie à un ailleurs plus débridé et l'ailleurs d'où elles viennent les rend « naturellement » plus érotiques. Nous retrouvons ces bacchantes prises dans l'ivresse et les plaisirs charnels (danse ou sexe). Gautier n'hésite pas à faire de la danseuse espagnole Pétra Cámara « une ménade antique⁹¹⁴ » « qui vole, tournoie, qui bondit,

⁹¹² Fig. 17, LANGE Janet, *Marie Taglioni (La Sylphide)*, 1832.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8425173d.item> [consulté le 06/08/2023].

⁹¹³ VITACCA Sara, « Bacchus en scène ! » in *Bacchantes modernes*, *op. cit.*, p. 284.

⁹¹⁴ GAUTIER Théophile cité par JARRASSE Bénédicte, *Les Deux corps*, *op. cit.*, p. 273.

qui flambe comme un feu follet, l'œil pâmé, la narine frémissante, la bouche illuminée d'un rire étincelant, agitant ses crotales d'ivoire⁹¹⁵ » tel un « thyrses à pomme de pin⁹¹⁶ ». Transportée par sa danse, la danseuse se *transforme* et *transcende* son humanité : elle devient une créature divine, entre la bacchante, le feu follet, l'animal à la narine frémissant, elle aussi devient-autre. Pleine d'énergie, elle danse sans s'arrêter et avec une certaine violence. Du moins, est-ce ainsi qu'elle est perçue et représentée. Ici, la ballerine, en tant que bacchante et par ses attaches tout autant primitive que divine, devient aussi bien enivrante qu'effrayante. Si traiter Cámara

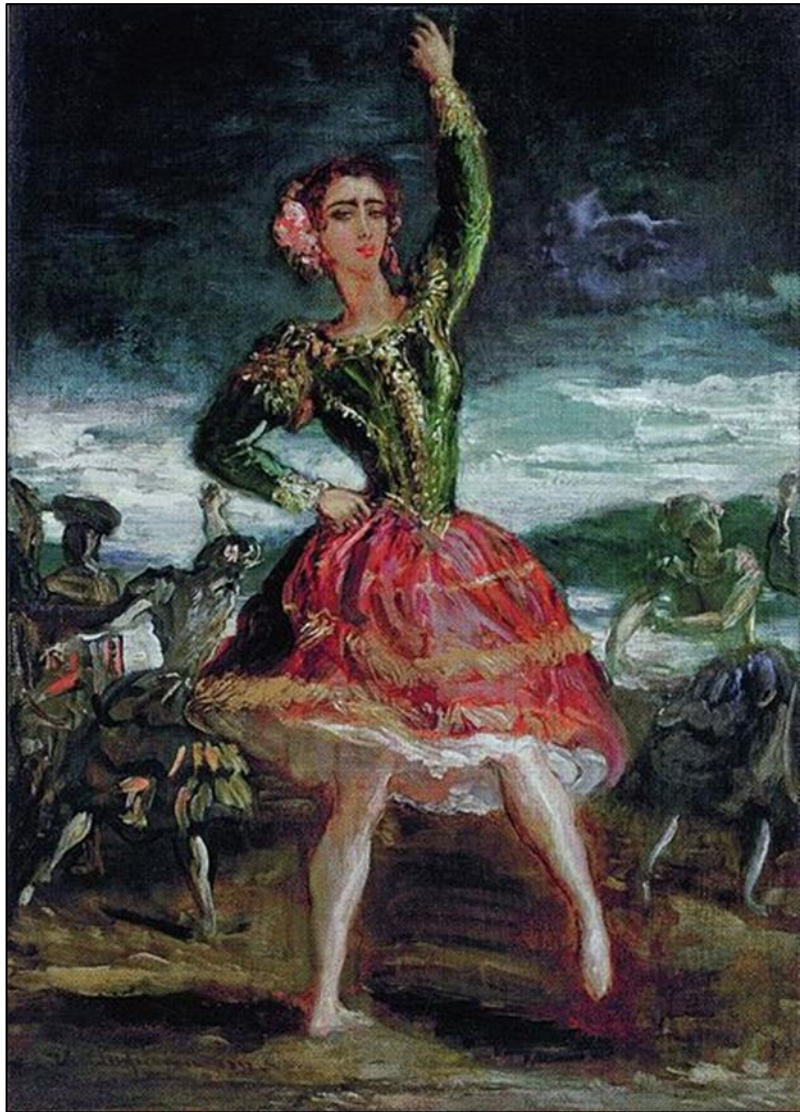


Fig. 18 CHASSÉRIAU Théodore, *La Pétra Cámara*, 1854.

Pétra⁹¹⁷ de bacchante comme d'autres danseuses « rouges » demeure une sublimation et renvoie à un devenir-autre, cela diffère des discours sur Taglioni pourtant elle-même désignée comme bacchante. Alors que cette dernière devient-autre par légèreté, élévation physique comme morale, les danseuses rouges et Espagnoles deviennent-autre par une énergie qu'elles puisent de la terre et la chair. Ce que la peinture de Chassériau illustre parfaitement : la danseuse Pétra Cámara apparaît fière, se cambre légèrement, le pied de terre bien ancré dans le sol tandis que l'autre s'apprête à y poser sa pointe de façon ferme et presque conquérante. Alors que Marie Taglioni regarde « ailleurs », la Cámara regarde son public avec comme un air de défi. Tandis que la première était

⁹¹⁵ *Ibidem.*

⁹¹⁶ *Ibidem.*

⁹¹⁷ Cf. fig. 18.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Th%C3%A9odore_Chass%C3%A9riau_006.jpg [consulté le 06/08/2023].

représentée et perçue dans un devenir-autre qui lui faisait quitter la sphère terrestre et la pesanteur du corps, le devenir-autre Pétra Cámara, et autres danseuses rouges qualifiées de bacchantes, s'inscrit dans la terre, dans un rapport de chair des plus vivantes appelant aux plaisirs de la vie.

Néanmoins, notons que malgré la sexualisation des danseuses espagnoles ou celles qui dansent à l'espagnole, leurs représentations n'ont rien à voir avec ce que nous avons vu dans *La Danse* de Carpeau et *La Danse bacchique* de Boulanger. De la décence et de l'académisation s'infiltrèrent dans ces corps. Nous avons précédemment observé des lithographies de Fanny Elssler que Gautier qualifie de Bacchante et elles n'ont rien à voir avec ce que présentent Carpeau et Boulanger. Dans ces bacchanales et chez ces danseuses rouges, le trait de la sexualité subsiste, mais de façon atténuée. Nous retrouvons aussi celui de l'exotisme, car comme ces danseuses « sont exotiques », elles peuvent se permettre d'être dans le charnel, dans une relation plus franche et moins prude avec les hommes qui l'entourent. Mais aussi, elles posséderaient ces qualités « par nature », car elles n'ont pas été « civilisées » comme les femmes des Modernes. Au contraire, Marie Taglioni renvoie bien plus à ces femmes pensées comme « civilisées » et elle va même au-delà, puisqu'elle évoque un idéal à atteindre pour les femmes (des) Modernes.

La danseuse rouge, par son primitivisme qui autorise la liberté sexuelle tout en y étant comme « naturellement » empreint, fascine tout autant qu'elle effraie. Car comme l'écrit Jarrasse à propos de Petra Cámara, elle « est à la fois une figure de la limite et une figure-limite⁹¹⁸ ». Il y a quelque chose de frissonnant chez ces femmes qui jouent avec les limites. Petit à petit, la danseuse rouge vire au noir et se transforme en femme fatale dans tous les sens du terme. Autrement dit, selon Jarrasse, « derrière la frénésie de la danseuse hispanique pointe le spectre de l'inquiétante étrangeté », car toujours « elle transgresse les limites » ce qui ne manque pas de fasciner comme d'apeurer⁹¹⁹. Désigner la danseuse rouge de bacchante ne renvoie pas uniquement au trait de la sexualité et de l'exotique, cela renvoie aussi à une étrangeté que l'on retrouve tant par leurs mœurs que leurs origines. Il y a quelque chose d'inquiétant, de frissonnant. *L'éros* de ces femmes se relie au *thanatos* : désirer jouir avec la danseuse-bacchante, c'est prendre le risque de transer par le sexe et l'orgasme et de ne pas retrouver son état habituel pour en trouver un nouveau, celui de la mort. Ainsi, pour reprendre Bénédicte Jarrasse :

Dans le langage courant, l'image, noble, de la chaste prêtresse de Bacchus laisse souvent place à l'image, fortement dégradée, d'une femme sensuelle, sans retenue, voire dépravée. La figure mythologique en vient de la sorte à se greffer sur celle de la femme fatale,

⁹¹⁸ JARRASSE Bénédicte, *Les Deux corps*, op. cit., p. 720.

⁹¹⁹ JARRASSE Bénédicte, *Les Deux corps*, op. cit., p. 87.

dont la courtisane et la danseuse, elles-mêmes souvent confondues ou superposées, sont les déclinaisons les plus courantes⁹²⁰.

Nous avons vu la chaste bacchante que représente Marie Taglioni. Nous observons aussi ces danseuses rouges désignées comme bacchantes à cause de leur sensualité et leur exotisme, mais celle-ci se transforment, elles ne sont plus uniquement un objet de désir, elles deviennent aussi objet de crainte par leur étrangeté. Elles ne correspondent pas assez aux mœurs et aux codes de *l'ici*, pire elles peuvent être dangereuses pour *l'ici*. Par leur séduction, elles peuvent faire perdre la tête (dans tous les sens de l'expression) aux hommes modernes et par conséquent anéantir la société qu'ils dirigent. Ainsi, ces bacchantes qui prennent naissance avec le romantisme vont évoluer dans la seconde partie du XIX^e siècle. La littérature présente de plus en plus régulièrement la danseuse comme une prostituée qui entraîne dans sa chute les hommes auxquels elle donne ses faveurs⁹²¹ (Guy Ducrey). Les écrivains la situent du côté de la femme fatale, tout en la reliant à Salomé et aux bacchantes : toutes mortelles pour l'homme. Les grâces de Salomé engendrent la décapitation de Jean-Baptiste. Les bacchantes qui transent accomplissent les volontés de Dionysos. Elles ne sont plus contraintes à l'aspect domestique, leurs corps prennent place à l'extérieur, elles célèbrent sans retenue le dieu du vin. *Les Bacchantes* d'Euripide quittent métiers à tisser et enfants, ce pour quoi elles sont faites, pour finalement entrer dans une transe destructrice et infanticide. En détruisant ce pour quoi elles sont nées (couture et maternité), elles détruisent l'ordre établi devenant fatales pour la société dans laquelle elle évolue. Ainsi, dans cette seconde partie du XIX^e siècle, la femme fatale qu'incarne la danseuse-bacchante n'est pas uniquement mortelle pour l'homme qu'elle côtoie, mais l'est de façon métaphorique pour toute une société. Si cette figure de la danseuse qui mélange bacchante, femme fatale et aussi courtisane envahit la littérature du XIX^e siècle, déjà chez les romantiques, nous en trouvons des éléments préliminaires. Comme le rappelle Jarrasse, durant le romantisme, « le déploiement de cet imaginaire bacchique [...] contribue au rapprochement entre deux figures féminines culturellement circonscrites : celle, ancienne, de la ménade en proie à l'ivresse dionysiaque, et celle, moderne, de la femme fatale, voire de la femme vampire, hypnotisant l'homme par une danse de mort⁹²² ».

Pour constater à quel point la référence aux bacchantes est présente dans le ballet selon de multiples formes, nous analysons les aspects et références à Bacchus dans le ballet *Giselle* de 1841.

⁹²⁰ JARRASSE Bénédicte, *Les Deux corps*, op. cit., p. 718.

⁹²¹ DUCREY Guy, « Chapitre III : La Danseuse en morceaux : Pour une poétique de la dislocation chorégraphique » in *Corps et Graphies* : op. cit.

⁹²² JARRASSE Bénédicte, *Les Deux corps*, op. cit., p. 722.

Ainsi, nous observons comment des formes de transes émergent au travers de la représentation de bacchantes que donne à voir ce ballet. Les bacchantes apparaissent ici comme un type de transe que nous qualifions aussi de transe bacchique.

Les références aux bacchantes et bacchantes se trouvent tout au long du livret de *Giselle*. Ignorant totalement la chorégraphie que les interprètes de ce ballet dansaient en 1841, nous nous remettons uniquement aux textes de Gautier⁹²³ et à quelques iconographies afin d'y observer les bacchantes-danseuses ; celles-ci prennent tour à tour différents visages tout au long du ballet, mais semblent toujours guidées par une dansomanie qui prendra différentes formes.

Dès le premier acte, le livret de Gautier renvoie à plusieurs reprises à Bacchus, et Giselle elle-même apparaît comme une bacchante. D'emblée, l'héroïne éponyme peut apparaître comme en transe bacchique par son amour de la danse s'apparentant à une dansomanie : comme le précise le personnage de sa mère, Berthe, « Tu danseras donc toujours ? dit-elle à Giselle, le soir... le matin... c'est une véritable passion... et cela, au lieu de travailler, de soigner le ménage⁹²⁴ ». Au lieu d'accomplir les tâches qui lui sont dévolues, Giselle préfère danser et n'a d'yeux que pour la danse tant et si bien qu'il y a quelque chose d'un peu fou, de démesuré à aimer tant danser. Elle apparaît comme une jeune fille un peu frivole voire légère, et sa mère de dire : « la danse surtout... c'est là sa folie ! ». Contrairement aux danseurs de Strasbourg ou encore à l'héroïne des *Chansons rouges* d'Andersen, Giselle s'arrête de danser sans problème. Une force obscure ne l'oblige pas à continuer. Cependant, son amour de la danse apparaît comme excessif et fou. Si Giselle parvient à s'arrêter, elle n'en a pas pour autant le désir. C'est pourquoi nous pouvons rapprocher la passion de la danse de la jeune paysanne à une dansomanie. Cependant, en quoi cette dansomanie est-elle reliée à Bacchus et à une bacchanale ? Comme Giselle est la meilleure danseuse du village, les villageois la couronnent « reine des vendanges » (l'acte I se déroule durant les vendanges) et la portent sur une charrette sur laquelle se situe un petit Bacchus. Les habitants n'oublient pas aussi de lui mettre sur la tête une couronne de fleurs et de pampres. Les références à Dionysos sont explicites. L'amour de la danse de Giselle qui vire à la folie, la fait couronner reine des vendanges et l'affilie à Bacchus, comme si elle en était l'une de ses prêtresses. Ses danses s'affilieraient à des transes-bacchantes ayant pour trait principal la dansomanie. Cette dansomanie assez chaleureuse, joyeuse, pleine d'une joie de vivre et d'un certain charme la situe clairement du côté des danseuses rouges. D'ailleurs, Carlotta Grisi dans *Giselle* réussit à prendre les caractéristiques de Fanny Elssler (danseuse rouge/païenne) à l'acte I, et celles de Marie Taglioni (danseuse blanche/chrétienne) à l'acte II. Si

⁹²³ Le livret de *Giselle* fut écrit par Théophile Gautier et Henri de Saint-Georges. Pour plus de clarté et afin d'éviter d'alourdir notre texte et parce que nous nous référons très souvent à Gautier, nous nous référons uniquement à Gautier lorsque nous parlerons du livret. En revanche, dans les notes de bas de page les deux noms seront bien écrits.

⁹²⁴ GAUTIER Théophile et SAINT-GEORGES Henri, *Giselle*, 1841, p. 262.

Livret que nous retrouvons dans *Giselle : Apothéose du ballet romantique* de Serge Lifar, *op. cit.*

nous ne savons pas à quoi ressemblait la chorégraphie de 1841, néanmoins nous devinons qu'en étant associée aux danseuses rouges Giselle-Carlotta Grisi reprend des caractéristiques de ces dernières. Nous sommes donc loin de l'image prude et mièvre que nous avons actuellement de Giselle. En 1841, nous pouvons penser qu'elle devait apparaître comme une jeune femme beaucoup plus confiante et affirmée tout en dégageant une certaine sensualité.

En aimant passionnément la danse, Giselle apparaît donc comme une jeune fille légère. Comme le fait remarquer Marian Smith, elle n'a pas la place de l'épouse, de la femme respectable qui va se marier : c'est bien Bathilde, la fiancée d'Albrecht, qui possède cette place. Giselle demeure celle qu'Albrecht va « visiter », celle que l'on voit à côté de la femme officielle⁹²⁵. Ce qui n'est pas sans faire écho avec la vie privée du public, il est courant d'avoir une femme officielle et une « autre »⁹²⁶, la maîtresse... et bien souvent une « danseuse » dans l'imaginaire du XIX^e siècle. Dans les représentations et l'imaginaire du XIX^e siècle, danseuses et actrices ne peuvent pas avoir le statut de la femme officielle, elle demeure l'« autre ». Comme nous le dit Sylvie Remlinger lors d'une discussion informelle, la scène de la marguerite durant laquelle Giselle effeuille une marguerite pour savoir si Albrecht l'aime (« Il m'aime. Il ne m'aime pas. ») pourrait évoquer sa "défloration" par Albrecht plutôt que d'être un jeu démontrant sa naïveté ou faisant symbole de son innocence comme le présente Margaret Fleming-Makarian dans *Symbolism in nineteenth-century ballet*⁹²⁷. À ce titre, l'article de John Mueller « Is Giselle a virgin ? »⁹²⁸ questionne frontalement la virginité de Giselle. En effet, les explications, notamment de Cyril Beaumont dans *The Ballet called Giselle*⁹²⁹, ne suffisent pas à expliquer la folie de Giselle et sa mort. Pour lui, Giselle n'est pas la folle que l'on présente depuis plusieurs décennies maintenant. La folie de Giselle serait plutôt due au fait qu'elle aurait été l'amante d'Albrecht et qu'elle aurait perdu sa virginité avec lui. Dans une société qui consacre une grande importance à la virginité avant le mariage, Giselle, abandonnée par Albrecht, devient une fille perdue. Elle ne le perd donc pas seulement à la suite de cette révélation, mais elle voit aussi tout son futur se briser⁹³⁰. Revoir Giselle de 1841 par le prisme de Bacchus enlève cette

⁹²⁵ SMITH Marian, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton (États-Unis) Princeton University Press, 2000, p. 71.

⁹²⁶ *Ibidem*.

⁹²⁷ FLEMING-MARKARIAN Margaret, *Symbolism in nineteenth-century ballet ; Giselle, Coppélia, The Sleeping Beauty and Swan Lake*, Oxford (Royaume-Uni), Peter Lang, 2012.

⁹²⁸ MUELLER John, « Is Giselle a virgin ? » in *Dance chronicle*, n°4, vol. 2, New York (États-Unis), Marcel Dekker Inc, 1980.

⁹²⁹ BEAUMONT Cyril, *The Ballet called Giselle*, Londres (Royaume-Uni), C. W. Beaumont, 1944.

⁹³⁰ MUELLER John, « Is Giselle a virgin ? », *op. cit.*, p. 152.

« Giselle's sudden madness would seem better motivated if one assumes she and Albrecht, have become lovers. In her society the loss of virginity would probably mean that she would be unlikely to be able to marry anyone else. In one sudden revelation, then, the young woman not only loses the man she loves, but she sees her whole future irrevocably shattered. »

« La folie soudaine de Giselle semble mieux motivée si l'on suppose qu'elle et Albrecht sont devenus amants. Dans sa société, la perte de sa virginité signifierait probablement qu'elle n'aurait pas la possibilité d'épouser quelqu'un d'autre. En une révélation soudaine, la jeune femme ne perd donc pas seulement l'homme qu'elle aime, mais elle voit tout son avenir irrévocablement brisé. »

vision d'une Giselle complètement innocente et pure que nous avons aujourd'hui. Giselle apparaît comme beaucoup plus ambiguë. C'est une jeune femme qui refuse de travailler et qui par ce fait ne s'intègre pas complètement à sa communauté. À la place, elle préfère danser et se situe du côté de la frivolité. Le fait que durant l'acte I Giselle-Carlotta Grisi soit assimilée à Fanny Elssler, symbole des danseuses rouges et païennes dans les ballets romantiques, mais aussi à une prêtresse de Bacchus la place beaucoup plus du côté d'une certaine sexualité et d'une liberté des mœurs qui ne va pas de pair avec l'innocente chasteté dans laquelle on la situe depuis plusieurs décennies – ce qui pourtant, dans le discours de nos interlocuteurs, apparaît comme un héritage de la version de 1841.

Cette passion démesurée pour la danse, mais aussi pour l'amour qu'elle porte à Albrecht la mène à sa perte et à sa transformation en willi. Déjà, sa mère l'avait prédit : « Je suis sûre que si cette petite folle mourait, elle deviendrait willi et danserait même après sa mort, comme toutes les filles qui ont trop aimé le bal⁹³¹ ! ». La danse de Giselle décrite par Gautier n'a déjà rien d'une danse raisonnable. À travers des mots du librettiste, les gestes de la jeune paysanne apparaissent comme énergiques, joyeux, pleins d'entrain :

Elle danse seule d'abord pour les décider [les villageois]. Sa gaieté, sa joyeuse ardeur, ses pas pleins de verve et d'entraînement, qu'elle entremêle de témoignages d'amour pour Loys, sont bientôt imités par les vendangeuses. On jette au loin les paniers, les hottes, les instruments de travail, et grâce à Giselle, la danse devient bientôt un délire bruyant et général.⁹³².

Giselle contamine les autres villageois et villageoises. De cette danse collective émerge un état de transe ou transique auquel se rattache une dimension dionysiaque, sans qu'elle ne soit nommée de « transe », mais grâce aux désignations de « délire bruyant et général » et plus tard de « la plus folle joie [qui] s'empare bientôt de tous les paysans⁹³³ ». En effet, en fêtant les vendanges et en honorant le dieu du vin, les paysans et paysannes suivent Giselle dans sa dansomanie. Ici se trouve une sorte *d'imbroglia* où les aspects d'une transe collective, la dansomanie, la fête et la bacchanale s'entremêlent. Cette espèce de transe collective dans laquelle les villageois et villageoises plongent est tout autant provoquée par l'amour de la danse de Giselle, couronnée reine des vendanges et par conséquent assimilée à une prêtresse de Bacchus. La fête est interrompue par l'arrivée de Bathilde et de la cour signant la fin de Giselle, mais notons que d'autres bacchanales ont lieu durant l'acte II.

⁹³¹ GAUTIER Théophile, DE SAINT-GEORGES Henri, *op. cit.*, p. 263.

⁹³² GAUTIER Théophile, DE SAINT-GEORGES Henri, *op. cit.*, p. 262.

⁹³³ *Ibidem.*

Le deuxième acte de *Giselle* est peuplé de « willis », ces jeunes femmes mortes avant leur mariage qui aimaient trop la danse de leur vivant, et qui à minuit sortent de leur tombe pour danser et obliger à faire de même tous les hommes qu'elles croisent, ce jusqu'à la mort. Gautier découvre les willis dans un texte d'Heinrich Heine qui lui inspire le livret⁹³⁴. Heine les qualifie de « bacchantes mortes » et ainsi, aux yeux de Gautier, leurs danses passionnées et furieuses deviennent des bacchantes. Retournons aux précédentes bacchantes que nous venons d'étudier : soit elles se situent dans une sainte chasteté, dans une élévation terrestre (Marie Taglioni), soit dans les plaisirs et excès terriens de la chair, du vin, et d'une certaine manière de la fête (Fanny Elssler). Cependant, à la fin du chapitre, nous commençons à observer que cette deuxième catégorie fascine et attire tout comme elle inquiète. De même, les willis apparaissent comme la parfaite représentation de cette « inquiétante étrangeté ». Si au premier abord par leur blanc costume, leurs poses et corporalités éthérées, elles ressemblent à Marie Taglioni, elles n'ont, par leurs actions séductrices et meurtrières, rien à avoir avec l'archétype de la danseuse blanche et chrétienne. À nouveau, il faut sortir de nos schémas dans lesquels les danseuses blanches présentes dans les ballets classiques sont une représentation de la parfaite femme vierge et contrainte à une éternelle virginité pour rester dans une sorte d'idéal masculin inaccessible qu'il ne pourra jamais souiller, c'est-à-dire avec laquelle il ne pourra jamais avoir un rapport sexuel. Comme le rappelle Hélène Marquié dans *Non, la danse n'est pas un truc de fille !* :

On a beaucoup écrit sur l'acte blanc, y voyant parfois l'assignation des femmes à une éternelle virginité et à la stérilité, l'extension d'un imaginaire chrétien, ou encore la résurgence du courant royaliste. Je resterai très prudente quant à ces interprétations. La fascination pour les scènes « en blanc » dépasse largement le cadre du ballet romantique et ne relève pas uniquement d'un imaginaire chrétien, marial, royaliste, sexiste, colonialiste, ni d'une obsession de la virginité des femmes. Dans toute l'Europe, mais aussi en Asie ou en Afrique, on trouve des légendes autour de fantômes blancs, en général féminins, qui hantent des lieux isolés. Le blanc est très souvent la couleur de la mort, c'était aussi la couleur du deuil pour les reines de France. La résurgence au XIX^e siècle de tout un imaginaire gothique et de légendes celtes s'accompagne d'une floraison de figures féminines vêtues de blanc, souvent inspirées par les brouillards et les brumes des pays du Nord. Fiancées mortes ou dames blanches, loin d'être de pures vierges, sont souvent lascives et expertes en tentation, telle l'abbesse Hélène du « ballet des nonnes » de *Robert le diable* en 1831⁹³⁵.

⁹³⁴ HEINE Heinrich, *De l'Allemagne*, Paris, Gallimard, 1998.

⁹³⁵ MARQUIÉ Hélène, *Non, la danse n'est pas qu'un truc de filles !*, Toulouse, Éditions de l'attribut, « Culture danse/Les enjeux », 2016, pp. 180-181.

Autrement dit, ces danseuses blanches ne renvoient pas toujours à l'idéal de chasteté que Marie Taglioni tente d'infiltrer dans la danse depuis sa *Sylphide*. Les danseuses blanches, loin de refléter des vierges, peuvent aussi être des expertes en séduction et en tentation qui mènent tout droit les hommes à la mort. Ainsi, d'une certaine manière, leur séduisante façon de danser appelant les hommes évoquent plutôt le charme bien terrestre des danseuses rouges, bien qu'elles utilisent plutôt une technique à la Marie Taglioni et donc de danseuses blanches. Car les willis, comme d'autres créatures blanches séductrices, ne possèdent en rien les corps des danseuses rouges, puisqu'elles sont mortes. Ce sont des fantômes qui par nature ne possèdent plus de corps, plus de chair. Leurs séductions qui attirent les hommes ne peuvent mener à un plaisir charnel (réel ou fantasmé) comme avec les danseuses rouges. Non, elles ne les mènent qu'à la mort. D'où l'hypothèse soutenue ici que les willis sont des bacchantes d'un genre spécial qui prennent par leur aspect éthéré, mais aussi par leur costume et leur statut de créatures féminines n'appartenant pas au monde terrestre, au genre de la « danseuse-bacchante-blanche ». Aussi, par leur force de séduction, par leur amour pour la danse, par leur caractère exotique (notons bien que les willis appartiennent à différents pays et les représentent par leur danse, comme, par exemple, Moyna l'odalisque et Zulmé la bayadère⁹³⁶), ces bacchantes mortes se rapprochent aussi des « danseuses-bacchantes-rouges ». Ces dernières attirent, mais effraient en même temps. Les willis reprennent cela, puisqu'au premier abord elles séduisent, avant de terroriser les hommes qu'elles piègent en les faisant danser jusqu'à la mort.

Au deuxième acte, dès qu'elle sort de sa tombe, Giselle reprend ses anciennes habitudes et se met à danser : « ses pieds rasant le sol ; elle danse, ou plutôt elle voltige dans l'air, comme ses gracieuses sœurs, se rappelant et indiquant avec joie les pas qu'elle a dansés, au premier acte, avant sa mort⁹³⁷ ». Bien qu'elle se rappelle les pas dansés de son vivant en les exécutant, Gautier les décrit dans un champ lexical de la légèreté correspondant bien à une corporéité des créatures féminines propre aux actes blancs et rappelant que Carlotta Grisi, pour le second acte, reprenait la technique de Marie Taglioni. Pour le moment, Giselle danse pour le plaisir, mais bientôt, elle sera forcée à danser. Sur la dansomanie de la paysanne au premier acte, aucune « force obscure » ne la faisait danser sans s'arrêter, cette action relevait de son choix. Les faits évoluent à l'acte II, quand Myrtha, la reine des willis, exige que Giselle danse afin qu'Albrecht, protégé par la croix de sa tombe, la rejoigne et meurt. Gautier décrit la danse de la willi comme un « délire involontaire », renvoyant bien à des aspects transiques, ici une dansomanie que la transeuse ne contrôle pas. Au contraire,

⁹³⁶ GAUTIER Théophile DE SAINT-GEORGES Henri, *Giselle, op. cit.*, p. 274.

⁹³⁷ GAUTIER Théophile DE SAINT-GEORGES Henri, *Giselle, op. cit.*, p. 275.

une force la pousse à danser, il s'agit de Myrtha. Elle lui « ordonne de danser la danse la plus pudique et la plus voluptueuse, de le regarder de [son] œil le plus tendre, de lui faire [son] plus aimable sourire de trépassée⁹³⁸ ». En somme, malgré la pudeur qu'elle doit mettre dans sa danse, Giselle demeure aussi séduisante. Cela nous rappelle les propos de Janin à propos de Fanny Elssler qui voit dans sa *cachucha* une absence de vulgarité et une espèce de chasteté, malgré son aspect des plus séducteurs. Il en va de même chez Gautier qui voit dans la *cachucha* des Espagnols cette sorte de pudeur due à leur statut d'« exotiques », ce qui, pour autant, n'enlève pas la force séductrice des Espagnoles. Nous retrouvons cette ambivalence dans cette description, puisque Giselle apparaît chaste et pudique et en même temps qu'elle effectue une danse des plus voluptueuses. Les descriptions de Gautier évoquent bien plus le charme séducteur des danseuses rouges que celui des danseuses blanches. De ces dernières, les willis prennent leur aspect irréel, éthéré et fantomatique. Notons aussi « le sourire de trépassé » qui ajoute une touche de morbidité et d'inquiétante étrangeté. Il informe bien du caractère dangereux de cette séduction que nous appréhendons à la fin du point précédent. Giselle continue de danser involontairement, mais elle commence à prendre du plaisir. L'amour de la danse l'envahit au détriment d'Albrecht de plus en plus séduit. Gautier la décrit ainsi : « Le vertige de la danse s'empare d'elle, elle vole, elle bondit, elle tourbillonne [...]. Cette danse [est] éblouissante, vertigineuse⁹³⁹ [nous soulignons] ». Le vocabulaire de ces descriptions rattache la willi à un état de transe ou transique, et plus particulièrement à une dansomanie. Éprise par son propre plaisir, Giselle en oublie Albrecht, elle oublie qu'elle danse de manière involontaire pour qu'il s'éloigne de la croix protectrice et que lui-même soit pris par ce sort, dans son cas, mortel. Sa dansomanie apparaît autant involontaire, forcée, que source de plaisir.

Cet enivrement pas la danse n'est pas l'apanage de Giselle. L'une des caractéristiques principales des willis est leur amour pour la danse. Gautier le décrit comme une « folle passion, à laquelle elles semblent encore se livrer avec fureur sous leur gracieuse métamorphose⁹⁴⁰ [nous soulignons]. » Des états transiques émergent du discours de Gautier. Ils apparaissent dans la passion, la fureur, dans un excès qui évoquent bien les bacchanales des danseuses rouges, bien plus que celles des danseuses blanches. Cette fureur de danser s'intensifie dès qu'un homme arrive. La dansomanie se teinte autrement, ce n'est plus uniquement un enivrement par leur propre danse, c'est aussi un enivrement par la rage. La danse n'a plus comme objectif le simple plaisir, mais devient une arme de séduction qui mène les hommes à leur perte. Une fois Hilarion tué, elles

⁹³⁸ GAUTIER Théophile, « Giselle » in *Les Beautés de l'Opéra : ou chefs-d'œuvre lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres*, GIRALDON Adolphe (dir.), Paris, Soulié, 1845, p. 91.

⁹³⁹ GAUTIER Théophile, « Giselle » in *Les Beautés de l'Opéra*, *op. cit.*, p. 92.

⁹⁴⁰ GAUTIER Théophile, DE SAINT-GEORGES Henri, *op. cit.*, p. 274.

entament une « bacchanale joyeuse⁹⁴¹ » dans laquelle se mêlent joie et furie de la danse et de la vengeance. L'inquiétante étrangeté présente chez les bacchantes-danseuses rouges prend forme et se réalise à travers les comportements des willis, qui, nous le remarquons, sont des bacchantes des plus ambiguës. Autant elles renvoient à Taglioni par leur aspect éthéré, par leur absence de corps, autant elles renvoient à la séduction, la frénésie des danseuses rouges qui possèdent un corps, puisque bien vivante. Également, elles dépassent ces limites en tuant tous les hommes qu'elles rencontrent. Cela est autant dû à leur aspect séducteur (danseuse rouge) qu'à leur statut de créatures féminines non humaines (danseuse blanche).

Pourtant, les iconographies autour de *Giselle* ne laissent en rien présager la fureur des willis. La majorité représente uniquement Giselle dans un style qui rappelle Taglioni si bien que l'on peut confondre les



Fig. 19 Anonyme, *Giselle : Souvenirs de Théâtres n°2*, 1845, BnF.

deux. Si le librettiste décrit les willis comme de séduisantes créatures à la furie débordante, l'iconographie *Giselle : Souvenirs de Théâtre n°2*⁹⁴² (1844) présente ci-dessous n'évoque en rien les propos du librettiste. Les willis apparaissent comme de douces créatures, faisant fi de l'homme à côté d'elles et préférant rester à leur douce occupation. La différence entre ce que nous présente Gautier et ce que nous montre la lithographie est frappante : où sont « les ogresses de la valse qui flairent des danseurs frais⁹⁴³ » ? Où est la folie furieuse ? La bacchanale joyeuse après la mort d'Hilarion ? L'une regarde à l'opposé d'Albrecht, l'autre sent une fleur, assise et dans une posture d'immobilité... Si celle de gauche peut évoquer la danse par sa posture qui rappelle celle de

⁹⁴¹ GAUTIER Théophile, DE SAINT-GEORGES Henri, *op. cit.*, p. 279.

⁹⁴² Cf. Fig. 19.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84377682?rk=21459;2> [consulté le 03/08/2023].

⁹⁴³ GAUTIER Théophile, « Giselle », *Les Beautés*, *op. cit.*, p. 20.

l'arabesque, l'autre est assise, occupée par une fleur. Bref, elles ne dansent pas, elles ne se vengent pas. Avec cette image, les willis deviennent des êtres charmants, douceâtres, se rapprochant des gentilles créatures telles que la sylphide. Nulle représentation d'une transe ou d'un quelconque état transique par la danse et par la vengeance. Il reste seulement l'évocation des bacchantes à la Marie Taglioni.

En revanche, le tableau *La Ronde des willis* de Gendron⁹⁴⁴ (ci-dessous la lithographie de Fanoly⁹⁴⁵ d'après Gendron) propose un point de vue totalement différent. Son tableau ne représente pas une scène exacte du ballet, ni un souvenir de théâtre à proprement parler. Mais il

apparaît comme une projection de l'imaginaire de l'auteur autour des willis. Ainsi, comme exprimé lors d'un colloque⁹⁴⁶, il représente « les willis de façon échevelées, sexualisées, en pleine orgie saphique et une willi brune qui observe le spectateur-voyeur semble prête à l'intégrer dans le cercle mortel⁹⁴⁷ ». Dans cette illustration d'une bacchanale par les willis, se retrouve bien le trait de la sexualité, de la séduction, mais aussi celui d'une « inquiétante étrangeté ». Ces créatures attirent et effraient en même temps. L'humain sent qu'elles



Fig. 20 Lithographie de FANOLY MICHEL d'après le tableau de GENDRON Auguste, *Les Willis*, 1848, BnF.

⁹⁴⁴ GENDRON Auguste, *La Ronde des willis*, 1846.

⁹⁴⁵ Cf. fig. 20.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437774s/f1.item.r=les%20willis.zoom> [consulté le 03/08/2023].

⁹⁴⁶ ROUSSELOT Maëlle « Décentrer le ballet par le prisme de la transe : Giselle », *Pour une histoire décentrée de la danse*, 10-12 juin 2021, Lyon.

⁹⁴⁷ *Ibidem*.

pourraient les faire plonger dans une transe, mais qui le ferait passer d'un état ordinaire à un nouvel état : celui de trépassé. L'œuvre de Gendron représente bien les willis comme des bacchantes elles-mêmes associées à la figure des femmes fatales. Ainsi, les figures de la willi, de la bacchante et de la femme fatale s'entremêlent dans une sorte d'embrouillamini. Les willis reprennent l'aspect séducteur des danseuses rouges, que la critique de l'époque qualifie aussi de bacchante, mais au lieu d'un orgasme ou pour le dire autrement d'une petite mort, elles proposent la mort à ceux qu'elles rencontrent, d'où leur association à la figure de la femme fatale.

3. L'arabesque : effacement et résurrection de transes bacchiques dans le ballet romantique

L'iconographie autour de *Giselle* dans l'acte II présente régulièrement cette dernière en arabesque avec un tutu blanc qui rappelle bien Marie Taglioni et tout particulièrement *La Sylphide*. Ces deux créatures-interprètes se trouveraient représentées dans des états transiques grâce à l'arabesque qu'elles effectuent, mais aussi grâce à leur caractère de Bacchante. Pourtant, au premier abord, nous éprouvons quelques difficultés à constater cet état : pourquoi ces créatures sont-elles dans un état transique ? Comment l'arabesque peut-elle le représenter ? Ce n'est qu'une fois après avoir enlevé le verni d'un certain académisme que l'aspect transique de ces créatures, par le biais de l'arabesque, se dévoile. Pour illustrer notre propos, voici deux lithographies, l'une de Taglioni dans *La Sylphide*⁹⁴⁸, l'autre de Carlotta Grisi dans *Giselle*⁹⁴⁹.

⁹⁴⁸ Cf. fig. 21.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84266543> [consulté le 03/08/2023].

⁹⁴⁹ Cf. Fig. 22.

« Carlotta Grisi », https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Giselle_-_Carlotta_Grisi_-1841_-2.jpg [consulté le 03/08/2023].



Fig. 21 ANONYME, *Marie Taglioni dans le rôle de La Sylphide*, 1832-1845, BnF.



Fig. 22 ANONYME, lithographie sans nom représentant Carlotta Grisi dans le rôle de Giselle, années 1840, Wikipedia.

La ressemblance entre les deux iconographies est frappante. Les deux danseuses apparaissent sur pointes, en arabesque, la tête placée sur le côté et ne s'alignant pas avec le reste du corps, le regard lointain et rêveur. Toutes deux arborent une couronne de fleurs, des ailes, une robe en mousseline fleurie. Quelques petites différences subsistent, Giselle paraît plus penchée en avant, elle tourne plus la tête et le regard est dirigé vers l'ailleurs, cela lui fait légèrement pencher la tête et plier le coude, lui donnant un aspect moins droit que Marie Taglioni. Ses deux bras sont plus en avant, alors que Taglioni a son bras droit plié sur son buste. Giselle-willi apparaît ici comme une parfaite copie de la Sylphide. Pourtant, le costume de Giselle en 1841 s'apparentait moins à celui de la Sylphide que le laisse penser cette lithographie, comme d'autres. Toujours dans *Les Deux corps de la danse*, Bénédicte Jarrasse montre à son lecteur l'iconographie présente ci-dessous⁹⁵⁰ et explique que Giselle arborait bien plus une tunique à la grecque évoquant les bacchantes. Cependant, que Giselle soit présentée avec son costume de Bacchante conçu par Paule Lormier ou à la « Marie Taglioni », il y a dans tous les cas une référence à Dionysos. En effet, dans le dessin de son costume

⁹⁵⁰ Cf. fig. 23.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454556s/f7.item.r=paul%20lormier%20giselle> [consulté le 03/08/2023].

réalisé par Paul Lormier, Jarrasse voit une référence à la Grèce et par analogie à Dionysos. Nous voyons quelque chose de similaire lorsque nous la retrouvons en arabesque. Arrêtons-nous pour cela sur ce pas de danse que Marie Taglioni semble ancrer dans la mode romantique tant les lithographies la présentant sous cette forme sont nombreuses : l'arabesque. À cette époque, ce pas représente la légèreté, le côté éthéré de ces créatures qui ne touchent le sol que du bout des pieds, renvoyant parfaitement à l'idée qu'elles ne sont pas des femmes mortelles et terriennes. L'arabesque devint un pas archétypal du ballet romantique. Pourtant, au départ, l'arabesque n'appartient pas à la norme académique. L'étymologie du mot « arabesque » renvoie à ce qui est « propre aux arabes » (XVI^e siècle). L'arabesque est



Fig. 23 LORMIER Paul, *Giselle ou les Willis* : six maquettes de costumes, 1841, BnF.

donc un « produit » de l'ailleurs. Elle se situe du côté des « exotiques », des individus un peu « sauvages », fougueux, qui ont le sang chaud (rien à voir avec ce que représente Taglioni). Au XVIII^e siècle, elle renvoie au délire, à la transe dionysiaque et ce n'est qu'au cours de sa dernière décennie qu'elle entre dans le milieu chorégraphique et renvoie à une « composition de figures en style antique imitant les danses, les processions et les bacchanales, dont les représentations avaient été retrouvées au cours de fouilles archéologiques, ou bien réalisées sur le modèle antique à la fin du XVIII^e siècle⁹⁵¹ » (Pappacena). Noverre lui-même n'apprécie pas cette figure qu'il trouve trop délirante pour les danseurs. En effet, ce maître de ballet reste un académicien, représente les règles de *l'ici*. Or, toujours dans une pensée binaire et simpliste, l'arabesque par son origine étymologique comme par ses références renvoie à *l'ailleurs*, à une sorte de perte de contrôle. Elle n'a donc rien d'académique et n'évoque pas ce qui fait la fierté des Modernes. Blais reprend le pas, mais pour

⁹⁵¹ PAPPACENA Flavia, *Le Langage de la danse classique*, op. cit., 2012, p. 136.

ne garder que l'aspect aérien, gommant ainsi l'idée de délire⁹⁵². Pourtant nous nous demandons si la suppression de l'idée de transe reliée à ce pas est toujours valable avec les Romantiques. En effet, ces derniers prônent l'expression des émotions, la passion et admirent Dionysos. En juin 2021, lors du colloque « Pour une histoire décentrée de la danse », nous nous demandions déjà s'il n'était pas possible qu'il reste un brin de délire dans les représentations de Giselle en arabesque. Se peut-il que les romantiques aient recherché l'arabesque pour ses liens avec le délire dionysiaque ? Reste-t-il l'idée de transe dans ce pas ? Ou n'y subsiste-t-il plus que l'idée de surnaturel et de légèreté ? Nous constatons que Marie Taglioni en arabesque est rattachée à une bacchante en transe. Nous le relations notamment grâce à son élévation, cette impression que ce corps qui touche à peine terre représente une âme humaine qui s'envole au-dessus de tout. Taglioni n'est pas rattachée au délire, à la sexualité, à une atmosphère festive et parfois morbide, mais à une spiritualité, à un certain mysticisme qui demeure rattaché à Dionysos, puisqu'elle-même était qualifiée de bacchante. Donc oui, il demeure une forme de transe dans ce pas, même si elle est effacée, moins visible. Comme nous l'avons dit, il est difficile de constater de la transe, notamment dionysiaque, dans les lithographies de Marie Taglioni. Pourtant, la mode dionysiaque, l'arabesque omniprésente dans l'iconographie des ballets romantiques qui renvoient aux délires dionysiaques et plus anciennement à ceux du monde arabe, la caractéristique du corps de Taglioni d'être situé en dehors de la terre voire complètement « ailleurs », toutes ces dimensions permettent d'énoncer le caractère transique de la danseuse romantique. Du pas de l'arabesque, archétype de la danseuse romantique, émerge l'idée d'une représentation de transe dans le ballet romantique et dans sa sphère blanche.

De plus, en connaissant l'engouement des romantiques pour la passion, les émotions et les sentiments au détriment de la raison, mais aussi en considérant la façon dont il mentionne constamment Dionysos, les bacchantes et les bacchanales, tout laisse à penser que la référence aux bacchanales et autres « délires » demeurent toujours dans ces ballets. En prenant en compte les liens entre l'étymologie de ce pas et son lien à Dionysos, l'arabesque ne renverrait plus seulement à l'aérien et à la condition inhumaine de ces créatures de la branche blanche du romantisme, mais aussi à Dionysos lui-même et à ses bacchantes en transe.

Nous voudrions appuyer notre propos en considérant la photographie⁹⁵³ ci-dessous d'une peinture pompéienne datant du I^{er} siècle après J-C. Il n'est pas question ici d'une transe pleine de furie, mais de quelque chose de doux, de flottant, d'une femme qui semble « ailleurs » grâce à son

⁹⁵² PAPPACENA Flavia, *op. cit.*, p. 140-141.

⁹⁵³ Cf. fig. 24, photographie d'une ménade sur une fresque pompéienne datant d'un siècle après Jésus-Christ prise au museo archeologico nazionale di Napoli (Italie).
https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:M%C3%A9nade_danzante,_Casa_del_Naviglio,_Pompeya.jpg [Consulté le 03/08/2023].

regard lointain. Les tissus flottent dans les airs, tout semble doux, léger, fluide et nous comprenons comment les chorégraphes romantiques se sont inspirés de ces découvertes pour travailler leur ballet. La position même des jambes renvoie à l'arabesque. La jeune bacchante marche, mais d'une façon tellement flottante que ce n'est pas le talon qui s'apprête à toucher en premier le sol, mais la pointe du pied de devant, tandis que l'autre jambe est toujours dans les airs. Cette pointe du pied qui effleure le sol n'est pas sans annoncer les figures romantiques avec la venue des pointes. Quant à son regard « ailleurs » permis puisqu'elle ne regarde nullement où elle va, mais dans une direction autre que ses jambes, on le retrouve aussi des siècles plus tard dans

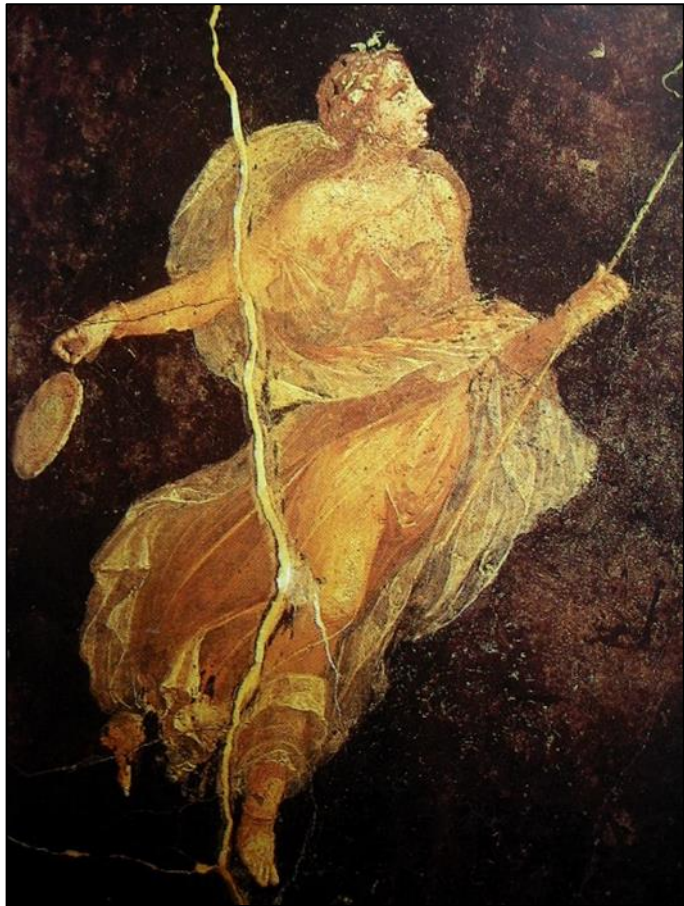


Fig. 24, Photographie d'une ménade sur une fresque pompéienne datant d'un siècle après Jésus-Christ, Wikipedia.

les représentations des actes blancs romantiques. Cette ménade vit aussi un état de transe (ou s'en rapprochant) certainement dionysiaque, sans la fureur et la frénésie auxquelles les bacchantes sont habituellement rattachées. Ainsi, on peut dire qu'il resterait, dans la douceur et l'éthérée de l'arabesque taglionienne, quelque chose de ce tendre délire dionysiaque.

Avec ces représentations, nous retrouvons l'importance de la spirale temporelle de Bruno Latour⁹⁵⁴. Grâce à elle, nous comprenons mieux comment nous pouvons passer de peintures pompéiennes du I^{er} siècle à leur découverte au XVIII^e siècle, considérer la fascination pour les corps flottants des bacchantes en transe extatique, la mode des arabesques en tant que figure architecturale puis comme pas de danse. L'engouement pour l'éthéré dans les ballets romantiques intimement reliés aux ballets avec Marie Taglioni comme l'emballage pour Dionysos, apparaît s'associer au sein d'une même représentation de la danseuse blanche en arabesque. Pourtant, parce que ces aspects transiques demeurent liés à une forme d'anormalité, il est clair que l'arabesque se présente comme académisé jusqu'à les gommer. Ainsi, Carlos Blasis décide de garder ce pas, mais

⁹⁵⁴ LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, op. cit.*

n'en conserve que l'aspect aérien, celui-ci se détache petit à petit de toute référence à *l'ailleurs* ou à Dionysos. Cette figure apparaît tellement académisée dans *l'ici* qu'en débutant cette enquête sur l'arabesque et ces liens à Dionysos en mai 2021, il nous paraissait incongru de percevoir des représentations de transe dans les iconographies de Marie Taglioni. C'est bien en creusant sur l'étymologie de ce mot, sur ce qu'il représente, en nous interrogeant et en comprenant les raisons pour lesquelles Taglioni était qualifiée de « bacchante », que tout d'un coup les éléments liés à la transe ont émergé et peut nous apparaître presque comme une évidence. En somme, une fois que l'on enlève ce vernis d'académisation, la représentation d'un état de transe ou du moins transique devient possible et complètement visible.

III. Les actes blancs de *La Sylphide* et *Giselle* : les traits de l'imagination, de l'obsession, du désespoir et de la folie

Les actes blancs apportent une tout autre atmosphère que la branche pourpre du ballet romantique. Ils présentent la rencontre et l'interaction entre un homme et des créatures féminines d'un univers normalement inaccessible aux hommes si bien que d'aucuns pourraient se questionner sur la « réalité » matérielle, physique de l'existence de ces créatures. Cette rencontre entre un homme et l'une de ces créatures féminines donne accès à un idéal féminin qui, en tant qu'idéal, ne peut se situer qu'en dehors de la société humaine. Ce contact ne peut être qu'éphémère, puisque pour rester un idéal, ces créatures doivent disparaître dès que ces hommes pensent pouvoir les saisir. Cette éphémérité questionne : ces créatures existent-elles réellement, d'une façon physique, matérielle,⁹⁵⁵ ou n'étaient-elles qu'une vue de l'esprit des personnages ? Si elles paraissent irréelles, car immatérielles, qu'elles peuvent tout autant pencher du côté du merveilleux comme de l'étrange selon la terminologie de Todorov⁹⁵⁶, dans tous les cas, elles mettent en action les hommes qu'elles rencontrent et inversement. À l'instar des êtres de la métamorphose de Bruno Latour, elles transforment les hommes qu'elles rencontrent et ces hommes en font de même⁹⁵⁷. Elles ont leur propre mode d'existence, même si elles apparaissent bien souvent comme immatérielles ou du moins dénuées de chaire comme les êtres humains. Cette absence de chaire et bien souvent même de visibilité, la majorité de ces créatures blanches sont des esprits, ne signifie pas qu'elles n'existent pas. Au contraire, si nous les plaçons dans la terminologie latourienne, leur invisibilité et leur immatérialité qui, pour autant, ne les empêchent pas de mouvoir les hommes et inversement, en font des « êtres de la métamorphose » que Latour décrit plus précisément de la sorte :

⁹⁵⁵ Dans le cadre de la fiction.

⁹⁵⁶ TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points » 1970, p. 29.

⁹⁵⁷ Latour, *Enquête sur les modes d'existences*, *op. cit.*, p. 208.

L'invisibilité de ces entités n'est pas irrationnelle, surnaturelle, mystérieuse ; elle vient de leur forme précise d'articulation : *on les prend pour des autres parce qu'ils se prennent et qu'ils nous prennent pour des autres*, en nous donnant ainsi les moyens de *devenir des autres*, de dévier de nos trajectoires, d'innover, de créer. Si on ne les voit jamais pareils, c'est parce qu'ils se transforment – et nous aussi en fonction des dispositifs qui permettent de les capter. Apprendre à les suivre, ce n'est donc pas sombrer dans l'irrationnel, mais explorer l'une des voies de l'objectivité [...⁹⁵⁸].

Considérer les willis, les sylphides et autres créatures blanches comme des êtres de la métamorphose nous permet d'aller plus loin qu'une simple analyse dichotomique envisageant soit qu'« elles existent », soit qu'« elles n'existent pas ». Ce qui sous-entendrait que soit, ces hommes sont extraordinaires, puisque rencontrant des créatures habituellement hors de la portée humaine ; soit, ils sont fous, car entrant en contact avec des « êtres » invisibles, immatériels, sans réalité tangible. Même s'il reste des traces de cette dichotomie que nous avons effectuée pendant plusieurs années, nous finissons par la dépasser complètement dans le chapitre 6 (cf. partie 3) qui reprend cette problématique des actes blancs dans des versions et relectures du XX^e et XXI^e siècles.

Dans ce chapitre, nous observons donc la rencontre entre ces personnages masculins et ces êtres de la métamorphose afin de constater ces moments qui contiennent des aspects transiques. Ce travail s'effectue à l'aide de deux actes blancs, celui de *La Sylphide* et celui de *Giselle*. Puis, à travers la scène de la folie de *Giselle*, la manière dont le personnage principal se transforme en être de la métamorphose via ce qui semble être un état de transe est étudiée.

1. À la rencontre des êtres de la métamorphose

Tout au long des descriptions du livret de *Giselle* ou des feuilletons dans *Les Beautés de l'Opéra*, les willis ne cessent d'apparaître et de disparaître, de disparaître et d'apparaître comme à la manière d'effets spéciaux cinématographiques. À la lecture des descriptions effectuées par Théophile Gautier et Jules Janin⁹⁵⁹, le lecteur pourrait se demander si ces créatures existent bien, si ces hommes les ont bien rencontrées... peu importe. Cela n'a pas d'importance que ces créatures soient étranges ou merveilleuses au sens de Todorov⁹⁶⁰, elles ont mis en action ces hommes, les ont fait évoluer. Ainsi, ces créatures prennent la forme ontologique d'êtres de la métamorphose. Si pendant

⁹⁵⁸ LATOUR, *Enquête sur les modes d'existences*, *op. cit.*, p. 208.

⁹⁵⁹ Théophile Gautier écrit sur *Giselle*, Jules Janin sur *La Sylphide*.

⁹⁶⁰ TODOROV Tzvetan, *op. cit.*

plusieurs années, nous avons effectué une distinction entre les discours selon que la rencontre de ces hommes avec des créatures soit merveilleuse (ressortant du réel) ou étrange (de l'ordre d'une construction mentale), nous avons cessé aujourd'hui d'effectuer cette distinction. En effet, nous la trouvons trop propre aux Modernes avec cette dichotomie "existant/non-existant", "réel/imaginaire". La lecture de Bruno Latour accorde d'aller au-delà de ces catégories et de se rendre compte que dans tous les cas, il y a une rencontre entre ces créatures d'ontologies différentes, et c'est bien cette rencontre qui nous intéresse. De plus, les facteurs de cette rencontre (le hasard, l'imaginaire, l'obsession, le fol désespoir) peuvent, pour certains, se fondre dans la catégorie de l'étrange comme du merveilleux. Il importe donc peu de savoir si les actes blancs se déroulent dans un contexte merveilleux et/ou étrange influençant par conséquent l'ontologie des sylphides et willis. Si nous pouvons rester dans le temps de l'incertitude en considérant ces actes et ces créatures comme « fantastiques », puisque pour reprendre Todorov « le fantastique occupe le temps de cette incertitude⁹⁶¹ » entre le merveilleux et l'étrange, cela suppose qu'à un moment donné il y a un choix à faire et que l'histoire bascule d'un côté ou de l'autre. Voilà pourquoi nous préférons qualifier ces créatures « d'êtres de la métamorphose » plutôt que de les adjectiver comme « fantastiques ».

Il faut maintenant reprendre les différents contextes de la rencontre entre ces hommes et ces êtres de la métamorphose. Notons que, dans le cas de *La Sylphide*, elles ne se montrent pas aux humains, il n'y a donc pas cohabitation entre la société humaine et celle des sylphides. Quant à Giselle, les hommes fuient les willis puisque la légende prévient : à minuit, elles sortent de leur tombe pour danser et dès qu'elles rencontrent un homme, elles le font danser jusqu'à mourir. Les willis apprécient ces rencontres, puisqu'elles leur servent de défouloir vindicatif, alors que les hommes les fuient. Société humaine et société des willis se situent donc normalement dans des lieux distincts. Ces rencontres dans les actes blancs apparaissent donc comme inhabituelles et, qui sait, peut-être le fruit d'un état de transe. Se pose alors la question de l'état de conscience nécessaire à ces rencontres : reste-t-il ordinaire ou doit-il devenir non-ordinaire et, par conséquent, avoir trait à la transe ? Dans cette rencontre entre ces hommes et ces êtres de la métamorphose, nous observons comment textes, livrets et iconographies représentent ces hommes alors même qu'ils vivent un moment crucial dans leur vie les poussant à rencontrer ces êtres de la métamorphose que peu d'entre eux ne peuvent habituellement approcher.

Quatre causes donnent lieu à ces rencontres : le hasard, l'imaginaire, l'obsession, le fol désespoir. Si au premier regard, la première cause ne se rapporte pas vraiment à un état de transe, les trois autres renvoient, elles, à des traits transiques laissant à penser que ces hommes se trouvent

⁹⁶¹ TODOROV Tzvetan, *op. cit.*, p. 29.

donc bien dans un état transique pour rencontrer ces êtres. De plus, ces rencontres prennent place dans un acte blanc, c'est-à-dire un lieu où vivent des esprits. L'acte blanc n'est pas un monde de vivants, il est un lieu où les morts attendent d'aller au paradis ou en enfer⁹⁶² d'après Margaret Fleming-Markarian. Les personnages qui y vont franchissent les limites du vivant, passant d'un lieu de vie à un lieu de mort, ce qui n'est pas sans rappeler la définition médiévale de la transe comme un passage de la vie vers la mort.

- Le hasard

Dans la scène VI de *Giselle* - qui depuis 1841 a été supprimée -, de jeunes paysans rentrent « de la fête du hameau voisin⁹⁶³ » et entendent la musique des willis qui les attirent. Ils s'apprêtent à les rejoindre quand un vieillard les prévient du malheur qu'ils encourent, c'est alors que tous s'enfuient au déplaisir des willis. La potentielle rencontre entre willis et paysans est due au hasard. Le hasard n'est pas un trait transique, et cette rencontre n'est pas due à un état de transe puisqu'il n'y a pas de modification de la notion de temps, une diminution des douleurs, une augmentation de la force, un passage entre des états limités dans le temps, une dissociation ou un devenir autre, ou encore des hallucinations ou l'accès à des informations. Seule demeure l'idée de frôler des limites, puisqu'à peu, ils rencontraient les willis, ce qui leur aurait été fatal. Mais cela ne suffit pas à déclarer que ce hasard relève d'un état non ordinaire de conscience.

Il en va de même pour Hilarion. Gautier écrit que le garde-chasse s'égaré dans la forêt et en vient à rencontrer les willis. Mais dans une lecture des textes de Gautier qui penche plus du côté de l'étrange, nous considérons cette rencontre comme la conséquence de l'emballement de l'imagination d'Hilarion. La croyance dans les willis et le contexte dans lequel il se trouve favorisent leur arrivée. Cela ne signifie pas que « tout se passe dans sa tête » et que les willis ne sont pas réelles, qu'elles n'existent pas. Toujours elles possèdent le même mode d'existence, celui d'êtres de la métamorphose.

- L'emballement de l'imagination

Cette forêt est propice à l'imaginaire. Les descriptions que Gautier en fait dans le livret *Les Beautés de l'Opéra* et un article de presse du 5 juillet 1841 ne cessent d'utiliser la figure de style de la personnification. Il présente la forêt comme un lieu étrange, mystérieux, mais, surtout, les plantes ne sont pas immobiles, elles sont dans l'action comme si elles étaient un peu plus que des plantes :

⁹⁶² FLEMING-MARKARIAN Margaret, *Symbolism in nineteenth-century ballet ; Giselle, Coppélia, The Sleeping Beauty and Swan Lake*, Oxford (Royaume-Uni), Peter Lang, 2012, p. 4.

⁹⁶³ GAUTIER Théophile et DE SAINT-GEORGES Henri, *Giselle*, *op.cit.*, p. 275.

elles plongent, s'étalent, se mêlent, frissonnent et s'entrelacent⁹⁶⁴. Gautier personnifie la végétation. La nature même prend des allures de « quelque jeune Allemande morte de consommation » ; « le fut du tremble » ressemble « au pâle suaire d'une ombre » ; la lune possède un « doux et triste visage d'opale » ; la forêt « semble pleine de larmes et de soupirs » et le « vent [...] sanglote »⁹⁶⁵. Gautier présente une forêt aux aires de spectres humains, ce qui permet aux lecteurs comme aux personnages qui s'y trouvent de se demander si cette forêt n'est bien qu'une simple forêt ou si elle doit ses allures de spectres, ces diverses personnifications à la présence de fantômes, les willis. Quant aux willis, si la forêt est personnifiée, elles sont « naturifiées » : elles émergent de la nature, semblent se composer d'éléments naturels si bien que ces « naturifications » amènent le lecteur à se demander si elles ne sont pas finalement faites uniquement d'éléments naturels. Prenons l'exemple de l'arrivée de Myrtha : Gautier, dans son article de presse, écrit que « les roseaux s'écartent et l'on voit paraître d'abord une petite étoile tremblante⁹⁶⁶ », mais est-ce vraiment la reine des willis qui en sort ou n'est-ce pas une légère brise qui fait ployer les roseaux laissant apparaître une étoile ? Dans le livret, c'est « une gerbe de jonc marin [qui] s'entr'ouvre alors lentement, et du sein de l'humide feuillage on voit s'élancer la légère Myrtha, ombre transparente et pâle, *la reine des Willis*⁹⁶⁷ ». Cette ombre transparente et pâle est à peine visible : ne serait-ce pas de la vapeur ou encore une exhalation du marécage ? Pour finir, Gautier indique, dans *Les Beautés de l'Opéra*, que « le gazon tressaille ; le cœur d'une belle de nuit s'entr'ouvre, il en jaillit une blanche vapeur qui se condense bientôt en une belle jeune fille pâle et froide comme un clair de lune sur la neige⁹⁶⁸ ». C'est un spectre qui sort de sa tombe, de la vapeur qui se condense comme pour se matérialiser, toujours pâle, presque transparente, puisque ressemblant à un « clair de lune sur la neige ». Il y a donc une véritable confusion entre la nature et les willis et la limite ontologique entre les deux n'apparaît pas clairement, puisque les deux ne cessent de se confondre. Finalement, cette confusion n'entraîne-t-elle pas un emballement de l'imagination ? N'est-ce pas à force de croire voir des willis dans les éléments naturels de cette forêt que celles-ci apparaissent pour amener la rencontre entre elles et Hilarion ? Cela reste une supposition qui permet de penser cette rencontre hors du hasard et de la malchance. Hilarion rencontre les willis, parce qu'il y croit profondément, d'autant que la forêt, à la manière romantique, semble vivante à la manière humaine.

⁹⁶⁴ « La toile se relève et laisse voir une de ces forêts mystérieuses comme on en trouve dans les gravures de Sadeler. De grands arbres aux troncs bizarrement contournés, entrelacent leurs feuillages inextricables, et leurs racines noueuses vont plonger comme des serpents altérés dans une eau dormante et noire sur laquelle s'étalent visqueusement les larges feuilles des nymphéas et du nénuphar ; les longues herbes et les plantes de la terre se mêlent aux roseaux de l'étang dont la brise de la nuit fait frissonner les aigrettes de velours. » GAUTIER Théophile, « Giselle », *Les Beautés de l'Opéra op. cit.*, p. 15.

⁹⁶⁵ GAUTIER Théophile, « Giselle », *Les Beautés de l'Opéra op. cit.*, p. 15-16.

⁹⁶⁶ GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse, op. cit.*, p. 121.

⁹⁶⁷ GAUTIER Théophile et DE SAINT-GEORGES Henri, *Giselle, op. cit.*

⁹⁶⁸ GAUTIER Théophile, « Giselle », *Les Beautés, op.cit.*, p. 17.

L'imagination qui s'emballe pourrait-elle alors se transformer en un état de transe qui alors permettrait la rencontre (plus l'imagination s'emballe, plus elle devient profonde, plus les points caractéristiques d'une transe peuvent être présents) ? Si nous ne pouvons le savoir puisqu'aucun texte ne donne assez de précisions pour cela, nous pouvons dire, en revanche, que c'est bien par la dimension transique de l'imagination que la rencontre a lieu. Nous avons vu combien, dans notre première partie, l'imagination apparaît non seulement comme une dimension transique, mais induit aussi des trances. Dans plus d'un cas, les deux se trouvent intimement liés. Pour autant, si l'imagination qui s'emballe peut induire la rencontre avec des esprits, elle n'affirme pas la représentation d'un état de transe de la part du garde-chasse. En comparant les informations présentes dans le livret avec les points caractéristiques d'un état de transe, il manque trop d'informations pour que puisse s'affirmer la représentation d'un état de transe d'Hilarion. Il n'empêche qu'on peut le représenter dans un état transique grâce au seul trait de l'imagination. Reprenons nos huit points définitoires principaux d'une transe et interrogeons-les un à un s'agissant du moment où Hilarion rentre dans le monde des willis :

Les huit points définitoires de l'état de transe	Le cas d'Hilarion : l'imagination
Notion temporelle qui diffère	Nous l'ignorons
Diminution de la douleur	Peur qui augmente : donc plutôt non.
Augmentation de la force	Nous l'ignorons. Plutôt non, puisqu'il est effrayé.
Frôler-dépasser les limites	Oui
Dissociation/Devenir-autre	Nous l'ignorons
Passage d'un état à un autre	Non
Limité dans le temps	Non
Hallucination/Accès à des informations	En quelque sorte par la rencontre et l'emballement de l'imagination

Tableau n°5 : Comparaison entre les huit points définitoires de l'état de transe et l'imagination d'Hilarion

Ce tableau montre bien qu'Hilarion se trouve dans un état transique, mais non dans un état de transe selon notre définition hypothétique donnée en synthèse de la première partie. Autrement dit, plusieurs éléments présents démontrent bien l'état transique d'Hilarion. Cependant, cet état ne

reprend pas les huit points caractéristiques qui permettraient d'affirmer pleinement qu'il vit et qu'il est représenté en transe.

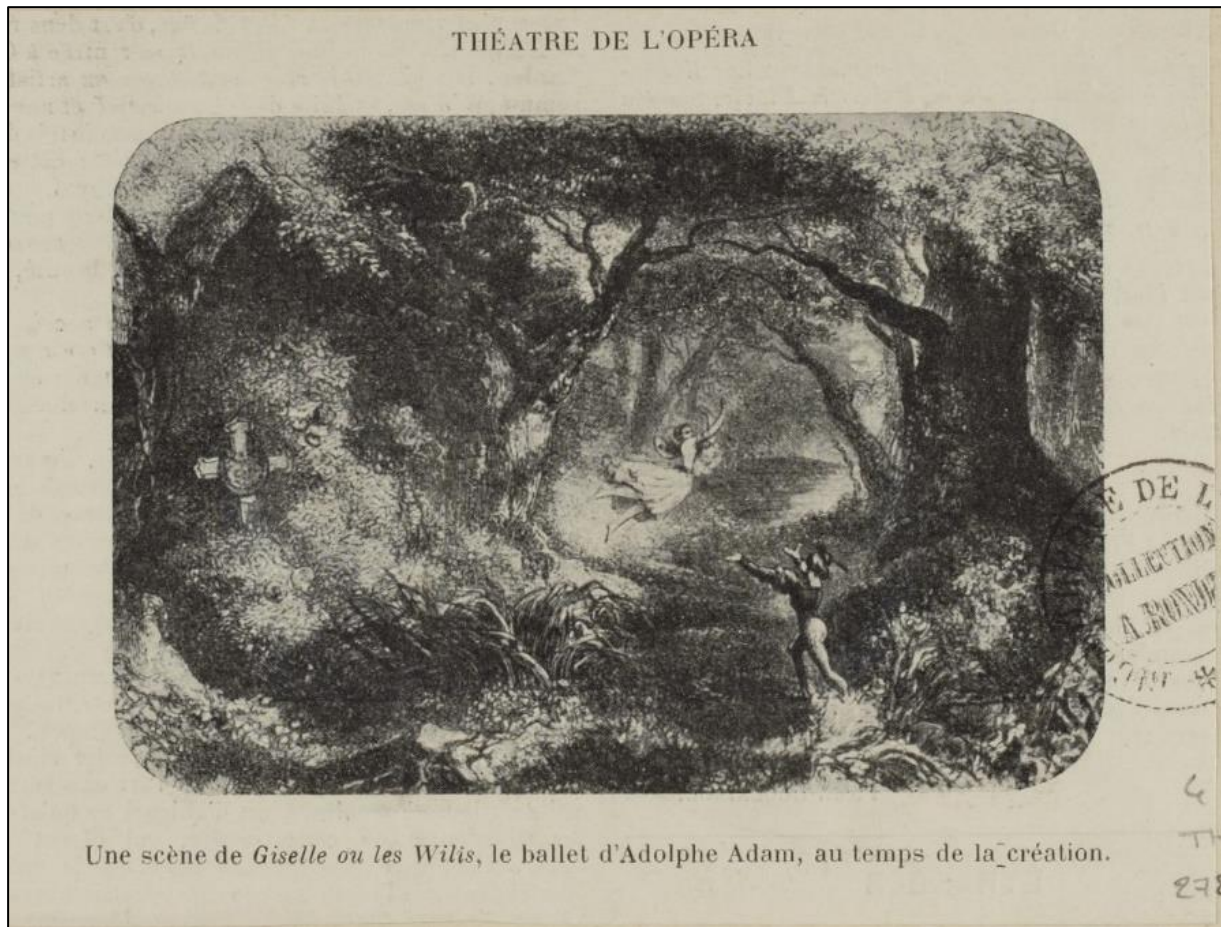


Fig. 25, ANONYME, lithographie d'après le ballet *Giselle* de Jean Coralli et Jules Perrot et le livret de Théophile Gautier et Henri De Saint-Georges, 1841, BnF.

969

- Le fol désespoir

Si la rencontre entre les willis et Hilarion résulte d'un état transique par emballement de l'imagination, il en irait un peu différemment pour Albrecht. Il se pourrait qu'un « véritable » état de transe l'agite. Peut-être que, chez lui aussi, son imagination s'emballe et lui permet de rencontrer ces willis, mais ce qui le pousse vraiment, c'est le désespoir. Ce dernier le mène de nuit sur la tombe de Giselle, une willi potentielle. Il s'agit donc bien d'un désespoir qui conduit à un acte fou ici, puisqu'afin de revoir Giselle, il est prêt à la rencontrer sous sa nouvelle forme de willi, alors donc qu'elle est devenue une créature prête à le tuer. Gautier l'écrit : « sa raison s'est presque égarée⁹⁷⁰ ». Si le désespoir n'apparaît pas explicitement dans nos relevés de traits transiques de notre première

⁹⁶⁹ Fig. 25, la lithographie ci-dessus représente une scène de l'acte II de *Giselle*, Albrecht se lance à la poursuite de Giselle dans une forêt dense où il apparaît minuscule.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84029105/f1.item.zoom> [consulté le 04/08/2023].

⁹⁷⁰ GAUTIER Théophile et DE SAINT-GEORGES Henri, *Giselle*, *op. cit.*, p. 276.

partie, il conduit néanmoins Albrecht à une forme de folie puisque son acte (aller sur la tombe de Giselle la nuit) semble complètement fou. Or, tout comme l'imagination, la dimension de la folie a une place prépondérante dans notre relevé. La folie est classiquement reliée à la transe. Se peut-il que le désespoir qui l'amène à cet acte fou le plonge dans un état de transe qui lui permet de revoir Giselle-willi, mais aussi de croiser les autres willis qui peuplent la forêt ? Il faut reprendre notre tableau comparatif avec le cas d'Albrecht et analyser les résultats par la suite.

Les huit points définitoires de l'état de transe	Cas d'Albrecht, le désespoir fou
Notion temporelle qui diffère	Nous l'ignorons
Diminution de la douleur	Oui
Augmentation de la force	Oui
Frôler-dépasser les limites	Oui
Dissociation/Devenir-autre	Nous l'ignorons
Passage d'un état à un autre	Peut-être
Limité dans le temps	Peut-être
Hallucination/Accès à des informations	En quelque sorte par la rencontre

Tableau n°6 : Comparaison entre les huit points définitoires de l'état de transe et le désespoir fou d'Albrecht

Nous pouvons voir par-là que, si Albrecht n'est pas encore poussé par une transe pour rencontrer Giselle, son état est bel et bien transique. À la lecture comparative de ces tableaux, il semble d'ailleurs plus proche d'un état de transe qu'Hilarion. En effet, bien qu'il soit accablé par la douleur, c'est pour diminuer la sienne et retrouver un peu de force qu'il entreprend ce déplacement. Il est mu par une énergie qui le pousse à aller à la rencontre de Giselle et qui l'oblige à ne pas rester atterré par la douleur de la perte de la paysanne. Aussi, le désespoir fou d'Albrecht diminue sa peur afin qu'il retrouve Giselle-willi. Quant à la notion de temps, si Gautier ne donne pas de précision sur la perception temporelle d'Albrecht, cette notion demeure présente dans toute l'œuvre de l'écrivain. À propos de lui, Jean-Luc Steinmetz écrira : « ce vieux rêve d'échapper aux mesures du temps et surtout de faire revenir une figure aimée, Théophile Gautier [...] l'a choyé plus que d'autres⁹⁷¹ ». L'acte II de *Giselle* se réfère bien à ce temps qu'Albrecht tente de contrer en faisant, pendant l'espace de quelques heures, se rencontrer mort et vivant. Il rejoint Giselle, la willi, la

⁹⁷¹ STEINMETZ Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2008, p. 67.

défunte, dans un espace-temps qui normalement ne lui appartient pas. Demeure aussi l'idée de dépasser voire de frôler les limites, puisqu'Albrecht se rend dans une forêt décrite comme hantée la nuit et dont les esprits qui la peuplent tuent les hommes qu'ils rencontrent. En quelque sorte, il franchit aussi les limites de la vie : le lieu de l'acte blanc peut être considéré comme un intermédiaire entre le monde des vivants et le paradis et/ou l'enfer⁹⁷² (Margaret Fleming-Markarian). Ce monde n'appartient pas aux vivants, mais aux morts qui attendent d'être menés en enfer ou au paradis. En allant à la rencontre des willis par le biais de ce désespoir fou, Albrecht décide de franchir les limites de la vie, pour aller vers le monde des morts.

- L'obsession

Le cas de James dans *La Sylphide* est légèrement différent de ceux d'Albrecht et Hilarion dans *Giselle*, puisqu'il rencontre déjà la Sylphide dans un rêve (prologue), la voit à plusieurs reprises tout au long de l'acte I (acte « terrestre », « réel »), puis la suit dans la forêt à l'endroit où se trouvent toutes les autres sylphides à l'acte II. Albrecht et Hilarion ne rencontrent des êtres de la métamorphose qu'à l'acte II. Cependant, ces rencontres entre James et la sylphide apparaissent comme de légers points de contacts, des entrecroisements, tant elle est insaisissable, tant il semble y avoir un jeu de « Tu me suis, je te fuis. Je te fuis, tu me suis », si bien que nous nous demandons parfois s'il y a vraiment eu une rencontre, c'est-à-dire « le fait, pour deux personnes, de se trouver (par hasard ou non) en contact⁹⁷³ », tant les points de rapprochement entre les deux demeurent furtifs.

Dès le prologue, James est comme obsédé par la sylphide. Il en oublie sa fiancée, Effie, avec laquelle il doit se marier le jour même. Il n'a que la sylphide en tête. Comme elle lui apparaît pour la première fois en rêve et qu'après elle se montre insaisissable et invisible aux yeux de tous, une lecture étrange du texte de Nourrit et du feuilleton de Janin⁹⁷⁴ nous indiquerait que James invente la sylphide, qu'elle n'est que le fruit de son imagination. Une lecture merveilleuse témoignerait au contraire qu'il est le seul à la voir, car elle l'a désigné. Peu importe, dans tous les cas, la sylphide demeure un être de la métamorphose qui va agir sur James qui tente obsessionnellement de la rencontrer pour ne plus jamais la quitter. Qu'importe qu'elle soit le résultat de son imagination, d'un rêve, ou qu'au contraire – pour parler comme un Moderne – qu'elle possède une réalité merveilleuse, dans tous les cas, elle fait entrer en action James par l'obsession qu'elle lui provoque. L'obsession est un trait transique. Le comportement obsessionnel

⁹⁷² FLEMING-MARKARIAN Margaret, *op. cit.*, p. 4.

⁹⁷³ « Rencontre », dictionnaire Le Robert, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/rencontre>, [consulté le 01/12/2022]

⁹⁷⁴ JANIN Jules, « La Sylphide », *Les Beautés de l'Opéra*, *op. cit.*

de James le plongerait donc dans un état transique et peut-être même de transe. Pour observer cela, il faut reprendre le tableau comparatif :

Les huit points définitoires de l'état de transe	Cas de James, l'obsession
Notion temporelle qui diffère	Nous l'ignorons
Diminution de la douleur	Oui
Augmentation de la force	Oui
Frôler-dépasser les limites	Oui
Dissociation/Devenir-autre	Nous l'ignorons
Passage d'un état à un autre	Oui (du jeune homme raisonné qui va se marier à celui obsédé par une ombre)
Limité dans le temps	Oui
Hallucination/Accès à des informations	Oui, voit une créature que les autres ne voient pas

Tableau n°7 : Comparaison entre les huit points définitoires de l'état de transe et l'obsession de James

Seules deux caractéristiques ne trouvent pas de réponses, alors que les autres apparaissent positives. L'état de transe ne peut être pleinement affirmé, mais nous remarquons bien que James s'en rapproche énormément. Quant à l'état transique, il est ici pleinement affirmé et représenté dans le ballet. La rencontre entre la sylphide et James aurait donc lieu grâce à cet état obsessionnel qui pousse James à poursuivre son rêve, quitte à abandonner le monde des vivants que représente le premier acte. James plonge lui aussi dans un nouveau monde, un monde blanc qui n'a plus rien à voir avec celui des humains. Ce qui ne va pas aussi sans le trait transique de la folie. Cette obsession du jeune homme pour la sylphide, pour cet être qu'il a entraperçu en rêve, prend la forme aussi d'une folie. Comme l'écrit Sylvie Jacq-Mioche « vouloir la rejoindre [la sylphide], c'est vouloir quitter le monde des vivants, c'est refuser d'en partager la vision commune, c'est choisir la folie⁹⁷⁵ ».

En revanche, on pourrait se demander pourquoi nous confirmons certains points définitoires de l'état de transe. En ce qui concerne la diminution de la douleur et l'augmentation de la force, nous pouvons arguer qu'en ignorant sa future femme, James est dénoué d'empathie et en même temps cet égoïsme lui donne une certaine force, puisqu'il arrive à tout quitter pour rejoindre le monde des sylphides. Ainsi, il frôle et dépasse des limites en rentrant en contact avec cet être de

⁹⁷⁵ JACQ-MIOCHE Sylvie, « L'esthétique de l'immatériel dans le ballet parisien du XIX^e siècle » in *Le Spectaculaire dans les arts de la scène : du Romantique à la Belle époque*, Paris, CNRS, « Arts du Spectacle », 2006, p. 122.

la métamorphose, mais aussi en brisant ses fiançailles. Il passe du jeune homme raisonné qui va se marier (cela aurait lieu avant le rêve, donc avant le début du ballet) à celui d'obsédé par une ombre qui l'aurait choisi comme suprême amant, mais il retourne rapidement à la réalité lorsqu'il la tue par accident. Cet état demeure donc limité dans le temps, et en tant qu'humain, que vivant, il ne peut rester trop longtemps avec ces créatures et dans leur monde. Quant au dernier point, une lecture étrange de l'œuvre considérerait la vision de James comme une hallucination ; une lecture plus merveilleuse la reconnaîtrait comme un accès à des informations. Dans tous les cas, il voit une créature que personne d'autre ne peut voir.

L'obsession comme état transique se transformant potentiellement en un état de transe permet à James de rentrer véritablement en contact avec la sylphide, de la suivre dans son univers et de découvrir une forêt de sylphides. Cependant, nous pouvons aussi supposer que le premier point de contact qui a lieu durant le rêve de James, puis tous ceux qui suivent et qui s'intensifient au cours de l'acte I, permettent d'accentuer l'obsession de James pour finalement l'amener dans le monde des sylphides et concrétiser son rêve dans l'acte II. Donc, même si l'acte II apparaît comme l'apothéose de la rencontre entre ces deux êtres, les points de contact présents tout au long du premier acte induisent déjà l'obsession qui se rapproche petit à petit et de plus en plus d'un état de transe.

Retournons où nous avons laissé Hilarion : il vient de rencontrer les willis. Peu importe que cela soit le fruit du hasard, de la malchance ou de son imagination, le résultat est le même : il va devoir danser... et cela, il est certain, dans un état de conscience non ordinaire qui s'apparente à une transe, puisque c'est bien sous l'action d'une possession des willis qu'il doit danser. D'une façon anachronique, nous pourrions dire qu'Hilarion doit *dranser*, c'est-à-dire qu'il va danser en transe, parce que les willis lui ordonnent de le faire jusqu'à ce qu'il en meure. Rouget affirme que la possession n'inclut pas toujours une transe⁹⁷⁶, cela sous-entend que l'esprit peut posséder une personne, être à l'intérieur d'elle sans se manifester. Pour nous, c'est la manifestation de l'esprit, le moment où il contrôle le corps du possédé pour lui faire exécuter ce qu'il désire, qui correspond au moment de transe. La description du livret et d'autres textes de Gautier sur *Giselle* concorde donc avec l'idée qu'Hilarion (et ensuite Albrecht) vit une transe de possession, puisque son corps est complètement contrôlé par des esprits. Pour ce faire, la reine des willis lui lance un sort qui ne lui laisse pas d'autres choix, il n'a plus aucun contrôle sur son corps. Bien sûr que la peur, l'effroi qu'il éprouve renvoie à une douleur psychologique, mais en même temps, il fournit un « effort

⁹⁷⁶ ROUGET Gilbert, *op. cit.*

inouï⁹⁷⁷ » montrant bien qu'il franchit ses propres limites physiques et qu'il est obligé d'aller au-delà de la douleur, de puiser dans ses forces. De plus, par cette dranse qui ressemble à une transe de possession dansée, lui qui n'a jamais été décrit en train de danser dans tout le ballet⁹⁷⁸, n'est-il pas en train de devenir-willi ? Par la danse, il prend une caractéristique des willis, il y a quelque chose de l'ordre du *devenir* tel que l'entendent Deleuze et Guattari⁹⁷⁹ ici. Il prend également une autre caractéristique des willis dans cette dranse : la mort. En effet, les willis sont des mortes, et si Hilarion par la dranse de possession se situe dans un devenir-willi, il prend les caractéristiques de ces êtres. Or, les caractéristiques principales des willis sont : leur décès à un jeune âge et leur amour pour la danse. Le devenir-willi est poussé à son paroxysme : Hilarion meurt. Lors d'une journée d'étude⁹⁸⁰, Sébastien Baud expliquait que le devenir-autre ne pouvait être que partiel. Si lors d'une transe, la personne devenait-autre d'une manière totale et qu'elle ne conservait plus une seule parcelle d'elle-même, celle-ci mourrait ou plongerait dans la folie. Le cas diffère légèrement pour Hilarion. Il ne meurt pas parce qu'il devient totalement autre. Il meurt, car en sortant épuisé de cette dranse, il tombe dans le lac et se noie. Autrement dit, il sort de son état de dranse avant de se noyer et donc de vivre une nouvelle transe (selon la définition médiévale) que nous ne voyons pas sur scène : celle d'un passage de la vie vers la mort, mais que la transe qu'il vient de vivre amorce déjà.

Dans le cas d'Hilarion, cette dranse peut tout autant avoir lieu par le fruit d'une mauvaise rencontre (le hasard) que par son imagination. En se situant dans une lecture « étrange » de l'œuvre, l'imagination d'Hilarion permet l'interaction mortelle avec ces êtres de la métamorphose. L'imagination n'est certes pas un état de transe, mais elle conduit à la transe. Si l'imagination s'arrête à ce moment-là, la transe aussi, puisque les êtres de la métamorphose s'évanouiraient sans l'imagination d'Hilarion. N'oublions pas que s'ils actionnent Hilarion en le faisant dranser, Hilarion les actionne aussi par son imaginaire⁹⁸¹.

Qu'en est-il pour Albrecht ? Son cas diffère puisqu'il se rend volontairement dans la forêt de nuit. Il veut revoir Giselle. Là encore, peu importe que la rencontre soit de l'ordre de l'étrange ou du merveilleux, puisque dans tous les cas cette rencontre avec cet être de la métamorphose va actionner son corps. Il reste à déterminer si cela entraîne une transe. Pour cela, nous étudions deux moments de second acte : les retrouvailles entre Giselle et Albrecht, puis le moment de sa possession par les autres willis.

⁹⁷⁷ GAUTIER Théophile et DE SAINT-GEORGES Henri, *op. cit.*, p. 278.

⁹⁷⁸ En effet, dans le livret rien n'indique qu'Hilarion danse avant cette rencontre avec les willis. Durant l'acte I il s'exprime par pantomime et non pas la danse.

⁹⁷⁹ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *op. cit.*

⁹⁸⁰ BAUD Sébastien, « Spectacle ou jeu ? », *Spectacle vivant et chamanisme*, *op. cit.*

⁹⁸¹ Dans une lecture merveilleuse de l'œuvre, quelque chose d'analogue se produit : Hilarion actionne les willis en les attirant et les willis actionnent Hilarion en le faisant danser.

Les premières manifestations de Giselle ne laissent pas Albrecht indifférent. Elles le plongent certainement dans un certain état de conscience non ordinaire dans lequel il perçoit Giselle décrite alors comme « la douce illusion » qui renvoie au point caractéristique transique de l'hallucination. Le délire se montre aussi « violent » et provoque une « vive anxiété »⁹⁸². Albrecht voit Giselle apparaître et disparaître, il n'arrive pas à l'étreindre, « impalpable comme un nuage, elle disparaît dès qu'il croit pouvoir la saisir⁹⁸³. » Il se demande s'il n'est pas uniquement victime d'une illusion, de son imagination, si bien que :

Il y renonce enfin ! s'agenouille près de la croix, et joint les mains devant elle d'un air suppliant. La willi, comme attirée par cette muette douleur si pleine d'amour, s'élance légèrement près de son amant ; il la touche ; déjà, ivre d'amour, de bonheur, il va s'en emparer, lorsque, glissant doucement entre ses bras, elle s'évanouit au milieu des roses, et Albert, en fermant les bras, n'embrasse plus que la croix du tombeau⁹⁸⁴.

Ce que lui procure ce bref instant où il la saisit, aborde un nouveau trait transique : il est « ivre d'amour, de bonheur ». Cette ivresse d'amour et de bonheur évoque une sorte d'extase. Pourtant, tout au long de ce passage,

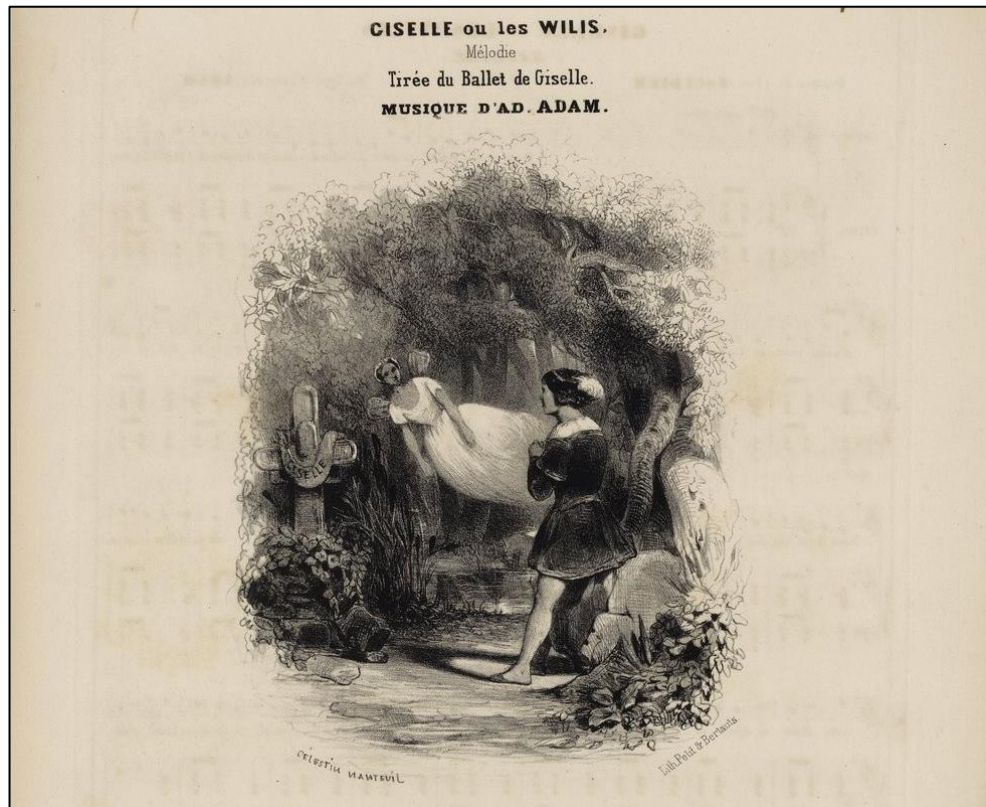


Fig. 26, NANTEUIL Célestin, *Giselle ou les willis*, 1841, BnF.

Albrecht à peine croit-il saisir et voir Giselle que celle-ci n'est déjà plus là. L'apparition de Giselle

⁹⁸² GAUTIER Théophile, DE SAINT-GEORGES Henri, *Giselle*, op. cit., p. 277.

⁹⁸³ *Ibidem*.

⁹⁸⁴ GAUTIER Théophile, DE SAINT-GEORGES Henri, *Giselle*, op. cit., p. 277-278.

tout comme son ivresse apparaissent comme chimériques⁹⁸⁵. Bref, à peine plonge-t-il plus en profondeur dans cette vision que celle-ci disparaît. Cela laisse plus de place à la réalité, l'empêche de s'absorber pleinement dans ce rêve et l'éloigne donc d'un état de transe. Celui-ci arrive un peu plus tard dans le livret, lorsque les willis le piège après avoir tué Hilarion.

À la vision de Giselle qui s'interpose face aux willis, Gautier ne décrit pas Albrecht comme éprouvant une ivresse de bonheur et d'amour. Au contraire, la frayeur s'empare de lui : il vient de voir Hilarion mourir et ne désire pas subir le même sort. Protégé par la croix de la tombe de Giselle, Myrtha ne peut l'envoûter. En revanche, elle maîtrise le corps de Giselle qui se met à danser malgré elle. La reine des willis veut qu'elle le séduise et qu'il se détache de la croix afin de pouvoir l'ensorceler. Albrecht ne résiste pas longtemps à la danse de la jeune willi et l'idée de mourir ne l'effraie plus du tout. Au contraire, « il saisit la branche enchantée, et veut mourir pour rejoindre la Wili, pour n'en plus être séparé⁹⁸⁶ !!! ». En somme, mourir n'est plus grave tant qu'il se trouve avec Giselle et qu'il partage encore un dernier moment avec elle. Albrecht serait-il déjà dans un état de transe avant même de subir le sort de Myrtha ? Il a très clairement plus de force, moins de douleur, car porté par son amour pour Giselle et son désir de la rejoindre pour toujours. Il passe d'un état de conscience à un nouvel qui sera limité dans le temps, puisque soit il meurt (nouvel état), soit il survit et retrouve son état initial d'endeuillé. Il accède aussi à des informations : Giselle lui indique un moyen de protection que les précédents hommes ignoraient. Il subsiste seulement quelques points d'interrogation sur cette transe : a-t-il une perception temporelle différente ? Nous l'ignorons. Vit-il une dissociation ou/et un devenir-autre lorsqu'il décide de rejoindre Giselle ? Là encore, nous l'ignorons. En revanche, en subissant la malédiction de Myrtha qui le force à entrer dans une dranse de possession, la présence du devenir-autre chez Albrecht ne fait aucun doute. Albrecht vit donc bien un état de conscience transique lorsqu'il part rejoindre Giselle, alors qu'il sait que cela va engendrer sa perte. Une fois qu'il la rejoint, il subit le sortilège de Myrtha et n'a plus d'autre choix que de danser : la transe commence. Les textes de Gautier aident à observer ce moment et l'état de transe d'Albrecht de plus près :

Le fatal délire s'empare de lui [Albrecht], il pirouette, il saute, il suit Giselle dans ses bonds les plus hasardeux ; dans la frénésie à laquelle il s'abandonne perce le secret désir de mourir avec sa maîtresse, et suivre au tombeau l'ombre adorée ; mais quatre heures sonnent, une ligne pâle se dessine à l'horizon⁹⁸⁷.

⁹⁸⁵ Cf. aussi la fig. 26, lithographie présentant une scène du deuxième acte de *Giselle*, la willis apparaît à Albrecht, 1841, BnF.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437771j> [consulté le 04/08/2023]

⁹⁸⁶ GAUTIER Théophile, DE SAINT-GEORGES Henri, *Giselle*, *op. cit.*, p. 282.

⁹⁸⁷ GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse*, *op. cit.*, p. 123.

Et dans *Les Beautés de l'Opéra* :

[...] Loys [le faux nom d'Albrecht à l'acte I], oubliant qu'il court à sa perte, s'élance après elle, la suit et se mêle à ses poses, heureux encore de mourir entre les bras d'une ombre si chère. Cette danse éblouissante, vertigineuse, dure déjà depuis longtemps ; Albrecht pâlit, sa respiration devient courte, il va tomber dans l'eau perfide, quand une cloche lointaine se met à sonner une, deux, trois, quatre heures⁹⁸⁸.

Dans les différents textes de Gautier, Albrecht veut rejoindre Giselle coûte que coûte, y compris dans la mort et se moque de subir la malédiction de Myrtha. Cela ne le dérange pas de danser, d'en mourir, tant que Giselle se trouve à ses côtés. Si Gautier n'écrit jamais le mot transe, il se réfère pourtant bien à cet état en décrivant le comte en pleine possession. De plus, les traits définitoires et transiques apparaissent bien dans ces extraits : nous retrouvons l'idée de vertige, de délire, de frénésie. Il en va de même avec les pas, puisqu'il s'agit ici principalement de sauter pour le comte. Tous ces termes correspondent à ceux soulevés dans la première partie, tout comme dans le vocabulaire des espagnolades des ballets romantiques. Regardons d'un peu plus près l'un d'eux : celui de « frénésie » et ce à quoi il renvoie au XIX^e siècle. D'un point de vue médical, le terme désigne :

- « Aliénation à manifestation délirante et violente, provoquée par certaines affections cérébrales à caractère aigu. Entrer, tomber en frénésie ; être en frénésie ; accès de frénésie⁹⁸⁹ » ou encore « Égarement durable ou non, de cause variable, comparable à l'état d'un malade atteint de frénésie (cf. démence, fièvre, folie, furie, transes). Être pris de frénésie⁹⁹⁰ ».

Au figuré, il renvoie à un... :

- « Degré d'exaltation extrême atteint par un sentiment, une passion, et, *p. ext.*, un comportement, un acte ; état d'exaltation extrême avec manifestations bruyantes,

⁹⁸⁸ GAUTIER Théophile, *Les Beautés*, *op. cit.*, p. 22

⁹⁸⁹ « Frénésie », CNRTL

<https://www.cnrtl.fr/definition/frénésie> [consulté le 07.04.2020].

⁹⁹⁰ *Ibidem*.

désordonnées, souvent violentes. » ; « Grande ardeur, passion avec laquelle on accomplit une tâche. » ; « Envie, désir irrésistible. »⁹⁹¹ .

Les définitions de ce terme renforcent bien l'aspect transique de l'état de frénésie. On « tombe » et on « entre » en frénésie comme en transe, si bien que la définition médicale relie les deux et semble même les employer comme des synonymes. Également, les deux états peuvent être considérés comme pathologiques. Nous parlons de désespoir fou pour qualifier l'attitude intérieure d'Albrecht en allant sur la tombe de Giselle, Gautier affirme qu'il a presque perdu la raison⁹⁹². Il y a bien une forme de folie à entrer volontairement dans le cercle mortel des willis.

Si les textes de Gautier disent la transe d'Albrecht, aucune lithographie ne l'illustre, comme si le corps de ce jeune noble, un romantique tout à la fois Moderne ne pouvait être montré en transe, comme le sont danseurs et danseuses espagnols par exemple. Mais, peut-être aussi, parce que les danseurs ne sont plus valorisés dans le ballet romantique ; là, la ballerine règne, même si Lucien Petipa fut acclamé dans le rôle d'Albrecht lors de la création. Seul un journal parodique présente ce moment où Albrecht veut danser jusqu'à la mort. Il reprend le ballet et donne une relecture : Grise-aile pour Giselle, l'Oie pour Albrecht (puisqu'appelé Loys à l'acte I dans le ballet romantique).

L'illustration⁹⁹³ ci-contre présente normalement Albrecht ou plutôt l'Oie au moment où il danse avec Giselle tout en étant sous le joug du sortilège de Myrtha. Par son caractère parodique, il est difficile ici de constater ce qui dans le corps serait d'ordre transique. Sans dénoter sur le ridicule du costume, les pieds parallèles, les bras légèrement arrondis, mais qui donnent l'impression qu'il ne sait pas



Fig. 27, LORENTZ (dessins et textes) *Grise-aile*, 1842-1843, BMO-BnF.

⁹⁹¹ *Ibidem*.

⁹⁹² GAUTIER Théophile et DE SAINT-GEORGES Henri, *Giselle*, *op. cit.*, p. 276.

⁹⁹³ Cf. fig. 27, *Grise-aile*, parodie de *Giselle ou les Willis*. Textes et dessins de Lorentz, Musée Philipon, 1842-1843. Bibliothèque-musée de l'Opéra-BnF.

Caricature illustrant l'Oie/Albrecht dansant sous le sort des willis.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84377771.r=giselle%20ballet?rk=21459;2> [consulté le 04/08/2023].

comment les positionner, le regard perdu et interrogatif avec ces yeux grands ouverts, la raideur du corps, tout cela participe de la parodie, mais pas nécessairement à la représentation d'une transe. En revanche, cette rigidité du corps lui donne un aspect d'automate qui ne se meut que sous la contrainte, sous la volonté d'un autre, rappelant la possession qu'il subit : Myrtha dirige son corps et, possédé, il n'a pas d'autre choix que de s'exécuter. Cependant, la part parodique est si présente qu'il en devient difficile de faire émerger des traits transiques.

Dans le dessin⁹⁹⁴ ci-dessous, toujours dans le même journal, qui illustre le moment où Grise-Aile/Giselle disparaît dans sa tombe poursuivie par l'Oie/Albrecht qui tente de la garder auprès de lui, la figure acrobatique qu'effectue l'Oie/Albrecht pour retenir Grise-Aile/Giselle apparaît ridicule, surfaite, allant dans l'esprit parodique du journal. L'acrobatie et les airs de marionnette désarticulés de l'Oie/Albrecht pourraient aussi renvoyer à des traits transiques et donc faire émerger une part de transe, mais c'est toujours l'aspect parodique qui ressort en premier.



Fig. 28, LORENTZ (dessins et textes) *Grise-aile*, 1842-1843, BMO-BnF.

Dans ces illustrations, nous ne pouvons savoir ce qui appartient au ballet *Giselle* de 1841 et ce qui est pure invention parodique. Les deux se mélangent. Nous ne pouvons aussi savoir si ces caricatures réfèrent dans les corporéités des danseurs à quelque chose de l'ordre d'une représentation de transe. Certes, il y a rigidité des corps, un mouvement acrobatique de l'ordre d'une certaine frénésie et de la désarticulation (pour la dernière illustration), des yeux grands ouverts, le regard lointain et hagard... ce qui pourrait renvoyer

à un état transique dans un autre contexte.

⁹⁹⁴ Cf. fig. 28, *Grise-aile*, parodie de *Giselle ou les Willis*. Textes et dessins de Lorentz, Musée Philipon, 1842-1843. Bibliothèque-musée de l'Opéra-BnF. Caricature illustrant l'Oie/Albrecht alors que Grise-Aile/Giselle disparaît au levé du jour. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84377771.r=giselle%20ballet?rk=21459;2> [consulté le 04/08/2023].

Pour conclure sur la transe d'Albrecht, nous pouvons dire que si la frénésie/transe retrouve une revalorisation avec les romantiques qui se passionnent pour l'expression des sentiments, d'autant plus lorsqu'ils sont violents, cette puissante expression reste rattachée au pathologique, au manque de maîtrise de soi, donc à des éléments négatifs pour les Modernes. Les états transiques et de transe d'Albrecht apparaissent comme un délire, une folie, un désespoir faisant perdre la raison, tout autant valorisés par les Romantiques que perçus comme anormaux et pathologiques par les Modernes. Gautier valorise ce délire. En revanche, l'iconographie ne le représente jamais, hormis sous une forme parodique. En même temps, la mode étant aux danseuses romantiques, le public ne s'intéresse plus trop aux danseurs voire les dénigre, ce qui expliquerait qu'aucune lithographie ne présente Lucien Petipa (premier interprète d'Albrecht) en train de danser sous le sortilège des willis. Quand des iconographies le présentent, cela sert plutôt à la valorisation de la danseuse Carlotta Grisi (rôle de Giselle) qu'il accompagne. Si nous pouvons nous demander si l'absence de représentations transiques d'Albrecht-Lucien Petipa dans l'iconographie romantique n'est pas dû au fait que ce personnage incarne un Moderne (homme blanc d'une catégorie sociale élevée) qui ne pourrait par conséquent entrer dans cet état (selon une idéologie moderne), nous pensons plutôt que cette absence est due au contexte historique qui valorise les danseuses au détriment des danseurs, qu'ainsi la transe ne puisse relever véritablement du genre masculin chez les Modernes.

2. La scène de la folie de *Giselle* ou le passage d'un mode d'existence à un autre

La scène de la folie de Giselle pourrait être facilement perçue comme un moment de transe représenté sur scène. Par rapport au lexique transique relevé au long de la première partie, il apparaît aussi presque évident que cette scène portant explicitement le nom de « folie » relève de quelque chose de l'ordre de transe. Pourtant, nous observons cette scène sous un autre angle. Certes, l'idée de la représentation d'une transe demeure présente dans cette perspective, mais elle change de nuance. Nous n'associons plus la transe au trait de la folie, mais plutôt à celui de l'agonie et du devenir-autre, plus précisément à un « devenir-être-de-la-métamorphose ». Nous pensons, en effet, qu'il faut voir cette scène au-delà de la « folie » de Giselle. Ici, cette dernière agonise et se transforme petit à petit en morte, en willi, en être de la métamorphose. Elle change d'ontologie. Comment cela se présente-t-il ? Une nouvelle fois, nous ne disposons d'aucune iconographie qui représente ce moment. Nous n'avons que quelques récits sur lesquels nous appuyer. De nouveau, nous utilisons Gautier, mais aussi Ivor Guest qui, dans une longue description, présente la scène de la folie interprétée par Fanny Elssler, deux ans après la première avec Carlotta Grisi.

Le livret décrit ainsi la scène de la folie :

La plus profonde horreur se peint sur les traits de la malheureuse enfant ; sa tête se trouble, un horrible et sombre délire s'empare d'elle en se voyant trahie, perdue, déshonorée !... Sa raison s'égare, ses larmes coulent... puis elle rit d'un rire nerveux. Elle prend la main d'Albert, la pose sur son cœur et la repousse bientôt avec effroi. Elle saisit l'épée de Loys, restée à terre, joue d'abord machinalement avec cette arme, puis va se laisser tomber sur sa pointe aiguë, quand sa mère se précipite sur elle et la lui arrache. L'amour de la danse revient à la mémoire de la pauvre enfant : elle croit entendre l'air de son pas avec Albert... Elle s'élançe et se met à danser avec ardeur, avec passion. Tant de douleurs subites, tant de cruelles secousses, jointes à ce dernier effort, ont enfin épuisé ses forces mourantes. La vie semble l'abandonner... sa mère la reçoit dans ses bras... Un dernier soupir s'échappe du cœur de la pauvre Giselle, elle jette un triste regard sur Albert au désespoir, et ses yeux se ferment pour toujours !

La « folie » devient donc un moyen d'échapper à la douleur. Dans cette « folie », se trouvent ici tous les points caractéristiques d'une transe : diminution de la douleur, augmentation de la force (elle rit nerveusement, elle se remet à danser « avec ardeur, avec passion »), dissociation, accès à des informations/hallucination (« elle croit entendre l'air de son pas avec Albert »), passage d'un état à un autre (elle passe de son état habituel, à celui d'une douloureuse trahison à laquelle elle tente d'échapper par le biais de la transe), cela est limité dans le temps... mais elle ne retrouve pas son état habituel. Elle rejoint un nouvel état : la mort. Quant au devenir-autre, plus précisément le devenir-être-de-la-métamorphose nous ne le voyons pas dans cette description ni dans celle des *Beautés de l'Opéra*. Pourquoi alors parler de ce devenir-autre si nous ne le lisons pas chez Gautier ? En relisant une description de Fanny Elssler dans *Giselle* reprise par Ivor Guest, nous nous sommes rendu compte que Giselle, dans l'interprétation d'Elssler deux ans après la première, n'est pas seulement en train de vivre une « folie » et une agonie, elle passe d'une ontologie à une autre, de vivante à fantôme. Déjà en 2021, lors d'un colloque international à Lyon, nous observions cela dans la *Giselle* de Bart et Poliakov donnée à l'Opéra de Paris et interprétée Éléonore Guérineau. Nous retrouvons cette notion à la lecture de Guest sur une version de 1843 par Fanny Elssler. Plus tard, après nos lectures de Bruno Latour⁹⁹⁵, Vinciane Despret⁹⁹⁶, Gilles Deleuze et Félix Guattari⁹⁹⁷, nous voyons dans ce passage un devenir-être-de-la-métamorphose. Giselle ne change pas uniquement de condition physiologique, ne passe pas uniquement de vivante à morte. Elle change de mode d'existence et d'ontologie. Elle se transforme en willi, en ces êtres de la métamorphose.

⁹⁹⁵ LATOUR Bruno, *Enquête sur les modes d'existence*, *op. cit.*

⁹⁹⁶ DESPRET Vinciane, *op. cit.*

⁹⁹⁷ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *op. cit.*

De plus, un devenir total entraîne la personne dans la folie ou la mort... Il se produit cela dans cette scène. En même temps, pour devenir-willi, Giselle n'a pas d'autre choix que de mourir.

Par ses recherches, Ivor Guest précise que l'interprétation de Fanny Elssler différait de celle de Carlotta Grisi, cette première était beaucoup plus dans le jeu que la seconde⁹⁹⁸. Il reprend ainsi une longue description du *Morning Herald* citée ci-dessous en opérant un focus sur la scène de la folie :

La jeune fille candide et confiante, tout à l'heure pleine d'entrain et de bonne humeur, change en un instant ; sa vivacité fait place à la colère la plus intense ; son corps se gonfle de dignité et de fierté blessée, et la lèvre serrée, le front relevé, la narine dilatée, la figure droite, dénotent le mépris et l'indignation qui la consomment. Puis son visage s'éclaircit d'appréhension, et elle devient faible et tremblante d'horreur. Un sourire éclaire ses traits - mais il est à la charnière de l'esprit. Elle est saisie de la fièvre des willis, et danse de façon sauvage et incohérente, mêlant à ses mouvements de nombreuses petites touches de sentiments éminemment beaux et pathétiques. Elle regarde son amant avec admiration et dévotion, le caresse avec une tendresse enjouée - puis elle le repousse comme un serpent ; et ensuite, avec un semblant de conscience retrouvée, elle le caresse à nouveau, et répand des fleurs imaginaires sur son chemin ! Un moment de mélancolie suit, et elle se promène, solitaire et abattue, comme plongée dans une horrible rêverie. Sa mère, dans sa misère et son désespoir, l'embrasse affectueusement, mais elle ne la reconnaît pas – elle est froide, insensible, et le cœur brisé. Poussée par une force mystérieuse, elle essaie de danser à nouveau, mais ses pas faiblissent, ses yeux deviennent fixes et sans éclat, et vous sentez le froid qui s'insinue dans son cœur. L'emprise de la mort est là, et elle s'enfonce avec une insensibilité de marbre dans le bras de sa mère⁹⁹⁹.

⁹⁹⁸ GUEST Ivor, *op. cit.*, p. 197.

⁹⁹⁹ GUEST Ivor, *op. cit.*, p. 197-198 [Notre Traduction].

« The guileless, trusting girl, just now on sprightly and good-humoured, changes in an instant; her vivacity gives place to the intensest anger; her frame swells with dignity and wounded pride, and the tightened lip, the lifted brow, the dilated nostril, and the erect figure, denote the scorn and indignation which consume her. Presently her countenance blanches with apprehension, and she becomes weak and tremulous with horror. A smile lightens her features – but it is hinged mind. She is seized with the Willi fever, and dances wildly and incoherently, mingling with her motions many little touches of feeling eminently beautiful and pathetic. She regards her lover with a glance of admiration and devotion, and caresses him with a playful tenderness – then she repulses him as a serpent; and then, with a seeming interval of consciousness, fondles him anew, and scatters imaginary flowers on his path! A moment of gloom succeeds, and she walk about lonely and dejected, as if engrossed in some horrible reverie. Her mother in wretchedness and despair embraces her fondly, but she knows her not – she is cold, insensible, and heart-stricken. Impelled by some mysterious power she attempts to dance again, but her steps falter, her eyes become fixed and lustreless, and you feel the chill which is creeping over her heart. The grip of death is there, and she sinks with a marble insensibility into her mother's arm. »

Sans revenir sur les autres caractéristiques de la transe présentes dans ce texte, celui du devenir-autre est bien présent tout au long de cette description. La « folie » de Giselle n'apparaît plus comme la nuance, la couleur ou encore la tonalité donnée à sa transe. Le devenir-autre colore sa transe. Elle devient willi. L'auteur l'explique : alors qu'elle est comme abattue par la tristesse, Giselle se ressaisit et la fièvre des willis commence à s'emparer d'elle... juste après que la colère se fasse ressentir. Autrement dit, Giselle passe de la tristesse à la colère et cette dernière émotion l'amène à un devenir-willi qui s'incarne par une danse « sauvage et incohérente » qui, malgré les quelques bons sentiments qui l'animent, n'apparaît pas comme exempte d'un désir de vengeance. Le caractère des willis commence à envahir Giselle, elle qui paraissait jeune fille joyeuse et pleine d'entrain. Ce n'est pas tout. De façon plus générale, la mort envahit Giselle, prend corps en elle et lui permet d'obtenir un devenir-willi complet qui comme tout devenir « complet » entraîne folie ou mort. Alors que Giselle se meut encore, sa mère perçoit sa froideur, son insensibilité et ne reconnaît pas sa fille. Son corps se transforme déjà, les yeux deviennent vitreux, le regard est lointain, il ne fixe plus ce qui se passe *ici*, car il se situe déjà dans un *ailleurs*, les pas de danse deviennent de plus en plus faibles, car la fatigue de la mort la saisit de plus en plus.

Comme dans la définition du Moyen Âge, la transe ici est une agonie, un passage entre la vie et la mort. Nous le constatons bien à travers cette description de Giselle dans laquelle la paysanne apparaît de plus en plus saisie par la mort, perdant toujours plus de force vitale. Mais alors que de plus en plus de Modernes du XIX^e siècle estiment qu'il n'y a que le néant après la mort¹⁰⁰⁰, il n'en va pas de même pour Giselle. Après la mort, il n'y a pas rien : elle se transforme en willi, en un être de la métamorphose. C'est pourquoi, nous parlons bien ici de devenir-willi ou encore de devenir-être-de-la-métamorphose. La transe permet un passage entre un état habituel vers un nouvel état : la mort. Une fois ce nouvel état atteint, le néant ne l'accueille pas. Giselle se transforme, elle change de mode d'existence comme d'ontologie : elle est devenue une willi, un être de la métamorphose. La transe qu'elle vient de vivre l'y a aidée. Ainsi, la transe présentée, notamment à travers la description du *Morning Herald* donne une nouvelle vision de celle-ci. Elle n'est plus associée (qu') à la folie, elle devient passage entre la vie et la mort et moment où l'on change de mode d'existence.

Nous ne possédons pas plus d'informations pertinentes sur ce moment. Ni les extraits de presse auxquels nous avons eu accès, ni les iconographies renvoient à ce devenir-autre de la transe qui nous apparaît aujourd'hui si important. Cependant, si nous ne bénéficions pas de descriptions complémentaires, nous ne manquons pas de l'étudier dans un prochain chapitre concernant les

¹⁰⁰⁰ Cette idée se renforce à la fin du XIX^e siècle avec un anticléricalisme de plus en plus important, sur ce sujet cf. DESPRÉS Vinciane, *op. cit.*, p. 12.

versions et relectures contemporaines du ballet *Giselle*. Cette citation reprise par Ivor Guest sert donc de préambule à ce que va être étudié plus en profondeur dans la dernière partie.

Pour conclure, il apparaît clairement que les actes blancs fourmillent de représentations de trances et d'états transiques. Pourtant, ils ne nous apparaissent pas aussi facilement que dans les espagnolades ou les références à Bacchus. Comme si, finalement, l'aspect « chrétien » de ces actes, fondamentalement reliés à Taglioni, empêche la transe de les submerger... alors que l'arrivée de ces hommes chez ces êtres de la métamorphose provoque des trances ou des états transiques, qu'elles soient de possession, d'enthousiasme, d'obsession, de mort. Ces êtres ne les laissent pas dans leur état ordinaire, ils les transforment et les font évoluer... pour le meilleur, mais surtout pour le pire. À l'inverse, dans des actes plus « païens », la transe et ses représentations émergent bien plus facilement, comme si cela était beaucoup plus naturel de la voir dans ce contexte facilitant un vocabulaire transique qui la sous-entend. Si les iconographies ne permettent pas d'étudier des corporéités transiques de ces actes blancs, notamment chez les personnages masculins ou encore qu'aucune ne renvoie à la transe de Giselle comme passage entre deux ontologies, nous allons les étudier dans un contexte plus contemporain. Il s'agit là des actes blancs et de leurs caractères transiques dans des versions et relectures que nous présentons en troisième partie.

Cette recherche sur les représentations et les perceptions de trances dans les ballets romantiques démontre que des trances et des aspects transiques émergent voire submergent cet art dans cette période du XIX^e siècle. Il semble que le mouvement romantique laisse cours à une liberté d'expression des émotions *a contrario* d'une maîtrise des émotions voulue par les Modernes¹⁰⁰¹. Ces représentations et perceptions de trances ou transiques émergent via les caractéristiques de l'intensité, mais aussi du sexe et du festif. En représentant dans les ballets une expression émotionnelle plus libre, ces constantes de la transe et les traits qu'elles contiennent apparaissent facilement. Ajoutons que ces expressions émotionnelles que les Modernes abhorrent font émerger souvent aussi la thématique du primitivisme. En effet, ce sont régulièrement les *autres*, ceux qui viennent de *l'ailleurs* qui ne se maîtriseraient pas, qui peuvent être reliés à la transe, d'où le fait que les traits reliés à la dimension de l'hors contrôle se situent principalement dans les deux premiers points qui ont trait à une certaine forme d'exotisme et d'étrangeté (Espagne, Bacchus). Quant aux actes blancs, ces représentations émergent plutôt des caractéristiques de l'imaginaire, de la folie et de la mort. Ils transportent des hommes dans d'autres mondes où se trouve la femme idéale et

¹⁰⁰¹ Dans les faits, on ne peut maîtriser ses émotions, celles-ci émergent sans que la personne puisse y faire quoi que ce soit. En revanche, la personne peut les refouler afin de ne pas ressentir et maîtriser les réactions qui découlent de ces émotions.

idéalisée. Ces actes blancs reflètent aussi un désir des romantiques de s'échapper de l'espace-temps de leur monde et de la révolution industrielle¹⁰⁰². La venue d'un état non ordinaire de conscience aux traits transiques où une transe donne accès à ces modes qui peuplent les arts romantiques. Quant à la scène de la folie, sous le prisme de la transe, elle devient scène d'agonie et de transformation ontologique qui s'éloigne bien d'un regard sexiste où Giselle transe parce qu'elle est folle, hystérique.

¹⁰⁰² SOWELL Madisson, *op. cit.*, p. 26.

Chapitre 2 : Les Émergences de transes durant la Belle époque : les dimensions du primitivisme, du hors contrôle, de la sexualité, de l'imaginaire, de contre-pouvoir et de la mort

Nous avons extrait des traits et dimensions transiques des ballets romantiques, ne pouvons-nous pas faire de même dans les danses de la Belle époque, notamment en nous focalisant sur les Ballets russes des années 1910 ? Nous décidons de suivre la même méthodologie que précédemment, mais de l'appliquer, cette fois-ci aux Ballets russes. Pour ce faire, ce chapitre se divise en trois parties : les fantasmes des Occidentaux autour des danses exotiques exposées lors d'expositions universelles et reprises par Fokine à sa manière : cette partie fait écho à la branche pourpre des ballets romantiques ; les danseuses blanches de Fokine avec les dimensions d'imaginaires et de mort qui l'entourent et Anna Pavlova interprétant *La Mort du cygne* ; puis, nous quittons Fokine pour Nijinski en tant que danseur considéré comme Dieu de la danse, et comme chorégraphe du scandaleux *Sacre du printemps*. De ces trois parties découlent plusieurs interrogations : est-ce que les transes se manifestent de la même manière que chez les Romantiques ? Est-ce que le récepteur occidental fantasme toujours la transe à travers des corporéités qu'il considère comme transiques, notamment pour ce qui relève de l'exotisme ? Qu'en est-il de Nijinski en tant que danseur ? Pour être considéré comme un Dieu de la danse, n'y avait-il pas des éléments transiques dans sa façon de danser ? Pourquoi son *Sacre du printemps* est-il régulièrement associé à la transe ? Est-ce une volonté du chorégraphe d'en montrer ou n'est-ce, encore, qu'une perception de la réception ? Nous répondons à ces questions toujours avec des analyses de discours, d'iconographies et de différentes recherches effectuées autour de la compagnie des Ballets russes, de ses membres et de ses œuvres.

I. Fantômes et représentations autour de l'exotisme : traits de la frénésie et de la passion

Nous l'avons déjà vu chez les romantiques et nous retrouvons la même chose en fin du XIX^e siècle pendant la période de la Belle époque : l'exotisme séduit les Occidentaux. Il ne cesse d'être représenté en danse. Si nous avons pu constater des représentations de transes à travers l'exotisme romantique, il en va de même à la fin du XIX^e siècle¹⁰⁰³. Dans un premier temps, nous

¹⁰⁰³ À des fins de clarté, nous écrirons ici XIX^e siècle, et non pas « fin du XIX^e siècle et début du XX^e siècle ». Nous envisageons la fin du XIX^e siècle français en 1914 avec le début de la première guerre mondiale.

les études dans les danses exotiques des expositions universelles, tout en sachant que ces danses demeurent des fantasmes d'Occidentaux. Elles représentent la façon dont ceux-ci s'imaginent l'Orient, qui, comme le théorise Edward Saïd, est une création de l'Occident¹⁰⁰⁴. Puis, nous voyons comment Fokine avec les Ballets russes reprend ces représentations et les ajuste à une danse plus académique. De cet exotisme représenté par les Occidentaux émergent des formes de transes.

1. Les expositions universelles et les danses exotiques : focus sur la danse du « ventre »

Anne Décoret-Ahiha explique que les Français découvrent les premières représentations de danses extraoccidentales sur leur territoire à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁰⁰⁵. Dès ce moment et durant près d'un siècle, toutes danses ne possédant pas de points communs avec celles de l'Occident sont qualifiées de danses exotiques¹⁰⁰⁶. Ce terme regroupe des danses non-occidentales¹⁰⁰⁷ et aussi des danses faisant « exotiques » dans le sens où « celles-ci étant l'œuvre de danseurs français, européens, et plus largement occidentaux qui adoptent parfois des pseudonymes parfois exotiques¹⁰⁰⁸ » et dont « les gestuelles et les costumes évoquent un ailleurs¹⁰⁰⁹ ». Dans ce dernier cas, il est donc bien question de représenter l'exotisme. Mais d'une façon plus générale, les danses exotiques renvoient à un imaginaire de l'exotisme, aux représentations des Occidentaux sur « l'Orient ». Elles reflètent bien plus des fantasmes occidentaux plutôt qu'une réalité ethnographique. Autrement dit, selon l'historienne Sylvia Pala, « elle [l'exposition] l'a utilisé [l'imaginaire colonial] en le reflétant : elle n'a montré aux visiteurs que ce qu'ils attendaient de voir, que ce qui correspondait à leur propre vision des colonies ; et elle a contribué à le renforcer en l'enserrant dans un cadre féérique, démesuré, conduisant au rêve¹⁰¹⁰ ».

Quant au terme exotique, dès le XVII^e siècle, il prend une valeur subjective¹⁰¹¹. Il fait d'abord référence à l'étranger et au lointain. Puis, il devient négatif et renvoie à une certaine étrangeté voire une barbarie et ne désigne « non plus un simple éloignement, mais le caractère étrange, bizarre, séduisant ou répugnant, bref spectaculaire, né de cet éloignement¹⁰¹² ». Ainsi qualifiées, les danses exotiques exercent autant un pouvoir d'attraction que de répulsion qui rappelle l'effet des danses espagnoles et des représentations des bacchantes sur le public romantique. Les traits transiques se

¹⁰⁰⁴ SAÏD Edward, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, « Point Essais », 2004.

¹⁰⁰⁵ DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁰⁷ DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁰⁹ *Ibidem.*

¹⁰¹⁰ DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰¹¹ DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰¹² DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 10.

trouveraient aux mêmes endroits ou presque. Pour analyser les traits transiques propres aux danses exotiques de la fin du XIX^e siècle, nous proposons de nous attarder sur une catégorie de danse : la danse du ventre.

La qualification même de danse du ventre est issue du colonialisme. Les noms de ces danses dans leurs pays d'origine n'ont rien à voir avec cette partie du corps. L'expression date de la seconde partie du XIX^e siècle. Ainsley Hawthorn suppose qu'elle apparaît pour la première fois à la suite du tableau *La Danse de l'almée* de Jean Louis Gérôme¹⁰¹³ en 1883¹⁰¹⁴. Cette « formule « danse du ventre » désigne – alors – « un large éventail de danses culturelles dans un seul genre amorphe qui, selon l'opinion de nombreux Européens, pourrait se résumer à des déhanchements et des frissons abdominaux¹⁰¹⁵ ». La danse du ventre se popularise et devient un « incontournable » lors de l'exposition universelle de 1889¹⁰¹⁶.



Fig. 29 GÉRÔME Jean-Léon, *La Danse de l'almée*, 1863.

¹⁰¹³ Cf. fig. 29.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:G%C3%A9r%C3%B4me,_La_danse_de_l%27alm%C3%A9e_\(5613515081\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:G%C3%A9r%C3%B4me,_La_danse_de_l%27alm%C3%A9e_(5613515081).jpg) [consulté le 10/08/2023].

¹⁰¹⁴ HAWTHORN Ainsley, « La Popularisation de la « danse du ventre » » ; Origine et diffusion d'un nom vulgaire », in *Recherches en danse : Danse(s) et populaire(s)*, n°9, Paris, ACD, 2020, p. 3.

¹⁰¹⁵ HAWTHORN Ainsley, *op.cit.*, p. 8.

¹⁰¹⁶ HAWTHORN Ainsley, *op. cit.*, p. 6.

Les corps qui se dévoilent durant cette exposition apparaissent étranges et étrangers, bien loin de la technique des ballets classiques. Au fil des décennies, les corps classiques et académiques s'allongent et se technicisent autour d'un axe droit où le trio bassin-fessier-ventre ne bouge que très peu et se place de façon à mouvoir uniquement les jambes. Les descriptions des danses dites exotiques et notamment celles des pays du Maghreb changent complètement l'approche de la danse. Le regard occidental y voit une valorisation particulière des bassin, fessier et ventre. *A contrario*, dans le classique, la valorisation se fait au niveau des jambes de la danseuse. Le bassin se place dans l'axe de la colonne vertébrale (ni en antéversion : dos cambré ; ni en rétroversion : pubis vers l'avant) et permet la mise en avant des jambes, notamment de l'en-dehors, d'une plus grande ouverture des hanches. Au fil des décennies, l'axe du bassin devient l'une des conditions *sine qua non* pour avoir de beaux en-dehors et une belle verticalité. S'il apparaît clairement que l'en-dehors et la verticalité n'avaient pas la même importance et développement que de nos jours, des photographies et les vidéos¹⁰¹⁷ tendent à le prouver, ces points n'en avaient pas moins leur importance. Les danses exotiques ou orientales et plus particulièrement les danses du ventre, qui appartiennent à cette plus grande catégorie, opèrent des changements physiologiques importants par le décentrement du bassin. Les danses communément appelées « du ventre » en sont certainement l'exemple le plus marquant. Le décentrement physique du bassin qu'elles occasionnent entraîne aussi un décentrement symbolique. La danse classique, par sa technique même, représente à merveille un centre, puisque rien ne semble se décentrer, au contraire tout s'agence au niveau d'un bassin quasiment impassible, ceci, à l'inverse des danses dites exotiques dont les descriptions (du moins celles recueillies par Décoret-Ahiha) montrent à quel point le bassin et le ventre bougent, créant un décentrement. Finalement, l'écart culturel se représente au sein même des techniques corporelles. Le décentrement du bassin des danses exotiques donne l'information qu'elles ne rentrent pas dans les normes occidentales, qu'elles ne sont pas dans le centre géographique et technique, mais bien à l'écart. Comme si le fait même de décentrer le bassin entraînait une mise de côté. Allant de pair avec la théorie de l'évolution de Darwin où l'homme ne cesse de se redresser jusqu'à être vertical, la droiture selon l'axe vertical permettrait de se dégager de l'animalité. Il y a donc cette idée que l'homme passerait du singe à ce qu'il est aujourd'hui en tant que Moderne. La danse où l'on se déhanche, où l'on roule du ventre, où l'on sort le fessier rompt avec l'idée de verticalité et par conséquent de modernité. Le Moderne considère la corporéité comme plus animale, puisque n'appartenant pas aux représentations d'un corps vertical, relevant du dernier chaînon de l'humanité, sous-entendu le plus évolué. Les corporéités des danses se font

¹⁰¹⁷ Nous pensons notamment à une vidéo d'archive publiée sur le compte instagram « al.longe » le 21 septembre 2022 de Carlotta Zambelli en 1887.
<https://www.instagram.com/p/CixDwAGgHvs/> [consulté le 07/12/2022].

le reflet d'une pensée occidentale et coloniale où la droiture est reine. Désaxer son bassin c'est retranscrire physiquement l'écart déjà pensé par les Occidentaux.

Nous nous attardons sur ce désaxement du bassin des danses exotiques et plus particulièrement par les danses dites du ventre, car la désignation même de cette danse renvoie à des dimensions transiques, celle du primitivisme ou tout au mieux d'un exotisme, car ces danses proviennent d'un ailleurs ; celle aussi de la sexualité, car le mot « ventre » « a également de fortes associations avec la reproduction et la sexualité. « Ventre » peut servir de synonyme pour l'utérus et « bas ventre » est un euphémisme pour l'aine. Par ailleurs, pour les Européens, le ventre était peu dévoilé hors du boudoir, renforçant ainsi « l'association avec la sexualité¹⁰¹⁸ » (Hawthorn). Les Modernes ne manqueront pas de créer une analogie entre ces deux catégories et celles de la maladie et, en quelque sorte, du hors contrôle, puisque la sexualité intense, en excès, mènerait à la maladie. De plus, leurs descriptions renvoient aussi à quelques traits de corporéités transiques. Nous retrouvons dans ces danses des ondulations, des circumductions, des saccades, une forme de frénésie. Pour plus de clarté, nous allons nous attarder sur la dimension de la sexualité omniprésente dans les représentations des Occidentaux des danses du ventre, tout en sachant que cette dimension demeure intimement reliée à celle du primitivisme.

Les Modernes se tiendraient droits et leurs danseuses en feraient de même. Or, les danseuses exotiques et plus particulièrement celles du ventre peuvent se déhancher, se désaxer, être dans un corps tortueux, parce que par *nature* elles ne sont pas Modernes. C'est aussi pour cela que leurs danses sont sexualisées, comme elles n'ont pas été « domptées », « civilisées », elles n'ont pas les mêmes mœurs que les Occidentales, elles apparaissent comme plus sauvages, animales et sans tabous liés aux corps et à la sexualité. Ces mouvements du bassin, de ventre, de fesses renvoient à la sexualité et au sexe féminin. Selon les commentateurs, « l'usage de mouvements abdominaux-pelviens qui conféraient à la danse une dimension érotique, abondamment décrite. Le bassin « salue », le nombril « surgit » – on parlait de « danses ombilicales » –, la croupe est « ondulante »¹⁰¹⁹ (Décoret-Ahiha). Comme cette dernière cite à plusieurs reprises Enrique Gomez-Carillo dans son ouvrage *Les Danses exotiques*, nous avons décidé de nous référer au texte *Quelques petites âmes d'ici et d'ailleurs* de Gomez-Carillo en entier et d'y relever des descriptions de danseuses orientales et de plus particulièrement de celles qui apparaissent comme des danseuses du ventre.

Juives de Constantinople, Arabes de Tanger, ou simples créoles d'Oran, ces danseuses ont toujours, au fond de leur *corps serpentin*, une étincelle du feu divin qui incendia le corps de Salomé. Toutes sont sveltes, et si toutes ne sont pas belles, aucune ne manque

¹⁰¹⁸ HAWTHORN Ainsley, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰¹⁹ DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 30.

d'une certaine grâce sensuelle faite de sourires sinistres, de tremblements de chair jeune et d'humides langueurs du regard. Elles dansent à tour de rôle, au son des cymbales et des tambourins, parmi le crépitement des bronzes rares et les cris des accompagnateurs nègres ; elles *danst, se tordent, frissonnent* avec des *palpitations de vertige* et *secouent leurs seins lourds*, sans changer de place, ni s'éloigner du public, en contemplant leur propre *ventre épileptique*, jusqu'à ce que *l'agonie du spasme les fasse s'agenouiller, pour tomber convulsives, les yeux chavirés*. Une d'elles, la plus jeune, danse. Le bruit diminue. *Elle va tomber. Elle ne nous regarde déjà plus. Oh ! les yeux, les larges yeux blancs entre les cercles violacés des paupières ; les yeux sans vie et sans forme, vacillants et presque liquides !* Et la denture aux grains serrés, dans le centre de cette fleur de sang coagulé qu'est la bouche ! Et le *parfum âcre, insinuant et énervant* qui monte avec *la violence d'un cri*, des aisselles mousseuses, *de la gorge brune et du sexe même ; qui monte en spirales diaboliques et s'étend en ondes de luxure* [nous soulignons] et fait pâlir nos tempes ! Elles sont là, à nos pieds : filles d'esclaves ou de princesses, elles ont toutes l'âme humble, les sens passifs, le cerveau vide ; elles savent seulement qu'elles doivent, comme Salomé, faire flamber les moëlls dans les os du mâle, et elles le font avec une foi admirable¹⁰²⁰.

Les traits transiques apparaissent nombreux dans cette citation en relevant majoritairement de la thématique de la sexualité. Il s'agit d'une sexualité intense, puissante, dont la jouissance secoue le corps. Or, il y a quelque chose de dangereux à jouir ainsi pour une femme d'après les Occidentaux du XIX^e siècle. Alain Corbin écrit qu'en 1847, les médecins découvrent que l'orgasme féminin n'est pas nécessaire à la fécondation¹⁰²¹. Ainsi il n'apparaît plus comme utile. De plus, cet orgasme féminin par son intensité secoue les corps et les médecins craignent que tant de puissance ne mène les femmes à la folie, plus particulièrement à l'hystérie¹⁰²². La dimension transique de la sexualité (chez la femme) est donc dans cette seconde partie du XIX^e siècle particulièrement reliée à celle de la maladie et au trait transique de l'hystérie. En va-t-il de même pour ces danseuses ? L'aspect transique sexuel de leur danse leur donne-t-il aussi des airs de malades, d'hystériques ? En tout cas, rien que par leurs origines « exotiques » elles sont reliées par les Modernes aux hystériques. Reprenons Philippe Dagen : les primitifs à la fin du XIX^e siècle sont en partie ceux qui viennent de *l'ailleurs*, comme les fous et donc les hystériques¹⁰²³. Dans l'extrait mentionné, ce n'est pas tant une danse que l'auteur nous présente qu'un acte sexuel, presque une masturbation finissant par l'orgasme de la danseuse. L'auteur va jusqu'à parler du « parfum âcre » qu'elle dégage et qui émane, en partie, de son sexe. Également, le vocabulaire utilisé pour décrire ce corps renvoie non seulement

¹⁰²⁰ GOMEZ-CARRILLO Enrique, *Quelques petite âmes d'ici et d'ailleurs*, 1904, BnF, Gallica, p. 103-106.

¹⁰²¹ CORBIN Alain, *op. cit.*, p. 157.

¹⁰²² CORBIN Alain, « Les logiques du désir et de la répulsion », *op. cit.*

¹⁰²³ DAGEN Philippe, *op. cit.*, p. 14.

à la jouissance, mais aussi au pathologique : « des palpitations de vertige », le « ventre épileptique », « spasme », « convulsive », « les yeux chavirés ». Ce discours rappelle ceux sur l'hystérie et les traits de corporéités transiques que nous y relevons dans le premier chapitre sur les phénomènes de transe. Sans pouvoir affirmer que ces danseuses sont perçues comme hystériques par le public occidental, il y a quelque chose de cet ordre dans les descriptions de leurs corps et dans leur catégorisation de « primitives » par les Modernes.

Cette hypersexualisation des danseuses, permettant de voir l'aspect transique de leur danse, se situe sur scène (en public), mais aussi dans l'intimité (en privée). Pour le regard occidental, elles apparaissent comme des prostituées. Il y a une part de réalité dans ce discours. Comme l'explique Hawthorn, les « danseuses du ventre » sont notamment issues d'Égypte. Là-bas, une distinction est opérée entre les almées qui ne dansent qu'en privé avec un public exclusivement féminin et les ghawazis qui dansent en public. Les pouvoirs égyptiens, remarquant le succès de ces dernières face à des Occidentaux venant de plus en plus les voir en les considérant comme des prostituées, veulent stopper cette mauvaise image. En 1834, les ghawazis n'ont plus le droit d'exécuter leurs danses au Caire. Dès lors, elles vont dans le sud pratiquer et encore, le public masculin occidental afflue. Par insécurité économique, une partie d'entre elles se prostituent, ce qui n'était pas le cas avant. Les métiers de ghawazis et de prostituées étaient alors séparés, mais le bannissement des ghawazis entraîne la confusion entre les deux métiers¹⁰²⁴. Ainsi, il n'est pas étonnant que le discours de Gomez présente cette même confusion. La danseuse devient aussi prostituée :

Le moment est venu de la danse secrète qui dure quelques minutes et se termine convulsivement dans un crispement [sic] de bras affaiblis. Pour les payer, les Hérodes modernes remettent, sur un minuscule disque d'or, la tête de la République...¹⁰²⁵

La catégorie transique de la sexualité demeure, mais nous nous demandons ici qui transe le plus par la jouissance : la danseuse ou le client ? La question reste en suspens. Cependant, cette transe n'est pas sans danger. Ce n'est pas tant les secousses qui peuvent animer le corps de la danseuse qui lui sont dangereuses et peuvent la mener à l'hystérie (de toute façon en tant qu'« exotique/primitive » elle n'est pas tout à fait « normale »), mais elle devient un danger pour l'homme : elle est une Salomé et fait partie de ces femmes qui peuvent couper la tête des hommes. L'état transique que vit l'homme par le sexe et la jouissance est dangereux et peut lui être mortel. Par conséquent, cet état au masculin vécu grâce à ces danseuses-prostituées-Salomé demeure sous la thématique de la sexualité, mais s'ajoute à elle, celle de la mort. *Éros* et *thanatos* se mélangent à

¹⁰²⁴ HAWTHORN Ainsley, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰²⁵ GOMEZ-CARRILLO Enrique, *op. cit.*, p. 110.

nouveau. Ces assimilations des danseuses dites exotiques à Salomé, de l'ordre de *l'éros-thanatos* ou d'une attirance mêlée de répulsion rappellent l'image des danseuses-bacchantes durant le romantisme qui attiraient et pouvaient s'avérer tout autant fatales. L'extrait suivant du texte de Gomez en témoigne parfaitement :

Car à cette heure précisément, quand les tours prennent des formes chimériques et que les blanches lampes électriques inondent l'espace de leur livide clair de lune ; quand la chose sinistre qui angoissa le roi David commence à peupler l'ombre, à cette heure, elles, les évocatrices des rythmiques péchés ancestraux, elles, de qui le feu lascif amollit les fortes volontés, les élues de la suprême perversité, les roses violentes du rosier vénéneux, se multiplient et emplissent l'espace.

Leurs appels sourds dans lesquels il y a des accents de plainte et des cris d'animalité en rût [sic] font pâlir les hommes et troublent pour toujours les âmes adolescentes. « Ja ! la-la-la ! ».

Les ailes lourdes de la volupté exotique peuplent l'air de palpitations brutales. — Dans l'ombre, la Terreur et le Désir forment un irrésistible abîme de luxure¹⁰²⁶.

Sans s'attarder sur la caractéristique de la sexualité de laquelle émerge un état transique chez ces femmes où les corps palpitent, où elles sont lascives et poussent des cris d'animaux en rut, retenons plutôt la façon dont l'auteur en parle et ce qu'elles font aux hommes occidentaux. Le pronom « elles » ne permet pas de leur donner une identité propre : il donne l'impression que ce ne sont pas des femmes que l'auteur décrit, mais plutôt d'étranges créatures qui se rapprochent de l'animal. Elles poussent des cris d'animaux, possèdent des « ailes lourdes », et une fois la représentation terminée, elles partent « en troupes multicolores »¹⁰²⁷. Ces expressions continuent de leur faire perdre de leur humanité. Même si elles ne sont pas totalement humaines, même s'il y aurait de quoi les déprécier voire de les haïr pour un Moderne tant elles apparaissent païennes et animales, autrement dit primitives, il y a quelque chose d'attirant en elles : « la Terreur et le Désir » se mélangent. Donc, il y a toujours quelque chose de dangereux pour le Moderne à vivre un état de transe ou transique avec ces créatures. Le danger est de ne pas en revenir, de finir « fou », un peu comme « elles » ou encore d'en mourir ou bien qu'elles leur coupent la tête de même que Salomé le fit à Saint-Jean-Baptiste. L'auteur décrit donc les danseuses comme des créatures chimériques, mi-humaine, mi-animale et confirme toujours cette idée d'attraction-répulsion. Les danseuses n'ont rien de la grandeur humaine et moderne. Elles ne se rattachent pas à un dieu positif.

¹⁰²⁶ GOMEZ-CARRILLO Enrique, *op. cit.*, p. 108-109.

¹⁰²⁷ GOMEZ-CARRILLO Enrique, *op. cit.*, p. 109.

Leur étincelle divine provient plutôt des enfers. Créatures étranges, pas totalement humaines, pas véritablement divines, elles s'associent à une animalité éminemment négative, elles intriguent autant qu'elles répugnent par leur étrangeté tout comme nous l'avons déjà souligné, ce que fait aussi Anne Décoret-Ahiha :

Elles se présentaient sous le trait de l'animalité : regard de « bêtes soumises », visage « bestial ». Les descriptions conjuguèrent des traits antagonistes dans lesquels s'exprimait le sentiment de fascination-répulsion à l'égard de l'Orient. [...] À l'excitation du visiteur masculin se mêlaient un dégoût et un mépris qui se portait autant sur la femme que sur l'Orientale¹⁰²⁸.

Nous retrouvons donc des représentations transiques dans les descriptions de ces danseuses, parce qu'elles sont considérées comme sauvages, animales, non totalement humaines ou en tout cas pas encore rendues au même stade de l'humanité que les Modernes.

Il y a donc bien des formes de transes dans ces représentations. Elles se situent encore aux mêmes endroits : du côté de ceux que les Modernes-les colons, nomment les « primitifs ». Quant à la transe potentielle du Moderne lui-même qui jouit grâce à la danseuse-prostituée et qui, ce faisant, pourrait se rapprocher d'un état de transe, voire en vivre une, il n'y a que peu d'éléments. Nous comprenons que ces danseuses leur font de l'effet, mais cet effet ne donne lieu qu'à très peu de description... comme si eux ne vivaient pas de tels moments avec ces danseuses-prostituées. C'est aussi parce qu'il ne faudrait tout de même pas que l'on représente le Moderne dans un état de transe... dans un devenir-animal à l'image de ces danseuses-prostitués.

Nous concluons ce point sur les danses du « ventre » et leurs traits transiques perçus et représentés par les Occidentaux par l'analyse de l'illustration¹⁰²⁹ ci-dessus d'une danseuse du ventre lors de l'exposition universelle de 1900.

¹⁰²⁸ DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p.31.

¹⁰²⁹ Cf. fig. 30

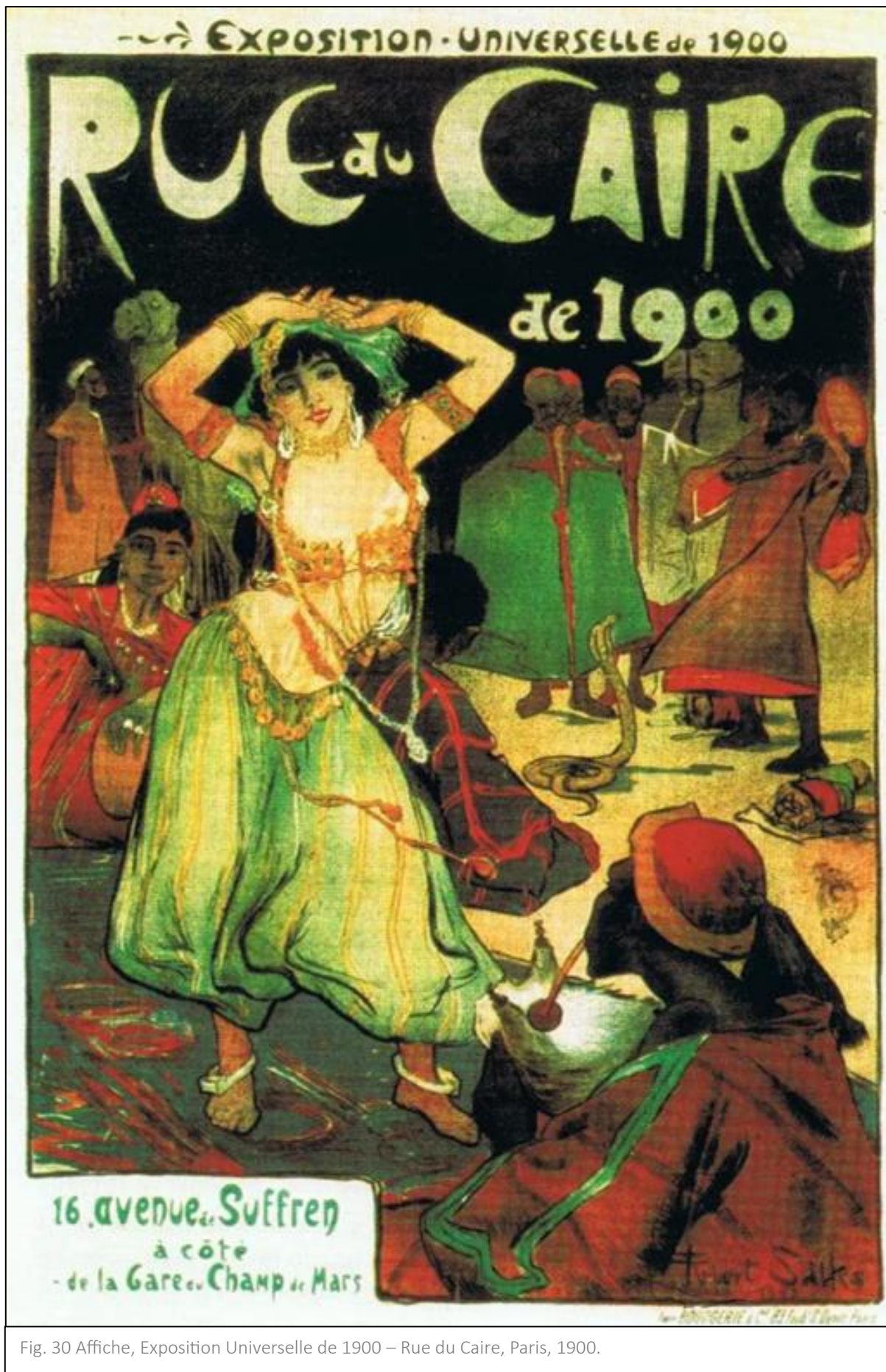


Fig. 30 Affiche, Exposition Universelle de 1900 – Rue du Caire, Paris, 1900.

En 1889, la rue du Caire de l'exposition devient aussi célèbre que la tour Eiffel. Après avoir vu cette dernière, c'est à la rue du Caire que l'on se rend. C'est là que se trouvent les danseuses du ventre. Lors de l'exposition de 1900, le public reconnaît la fameuse rue et ses célèbres danseuses. L'illustration ci-dessus en est une représentation. Nous ignorons l'état de conscience de ces danseuses. En revanche, par la perception des Modernes et la manière dont ils les représentaient, en somme par le truchement du regard occidental qui ne cesse de les déformer afin qu'elles correspondent à leurs critères et fantasmes, elles donnaient à voir des formes de transes. Ci-dessus se trouve une illustration de ces représentations transiques et de danses du ventre. En l'analysant, nous constaterons quels traits transiques s'en dégagent.

Nous retrouvons bien ici un décentrement très accentué au niveau des hanches et du bassin. Le corps de la danseuse se tord, ondule et rappelle des formes serpentine déjà mentionnées pour les danses espagnoles. Cependant, cette forme serpentine, ces torsions au niveau du ventre apparaissent comme encore plus accentuées que dans les danses espagnoles, d'autant qu'un serpent ondule au second plan. Quant aux bras, nous remarquons qu'ils sont à peine « tenus », comme s'ils commençaient déjà à s'alanguir sous l'effet du plaisir. Alors que chez les Espagnoles ou les danseuses à l'espagnol, ils étaient bien tenus, fermes et démontraient une forme de caractère, là, la danseuse commence déjà à apparaître comme lascive. Pourtant, les bijoux qu'elles portent et qui se soulèvent indiquent aussi que sa danse est rythmée, encore pleine de mouvements vraisemblablement au rythme de l'instrumentiste vu de dos au premier plan. L'abandon n'est donc pas encore totalement présent, mais à en suivre les descriptions de ces danses citées précédemment, la langueur et la chute ne devraient pas tarder. Notons aussi que ses vêtements dévoilent tout son ventre, cachent à peine sa poitrine qui doit régulièrement sortir, par la danse, de ce fin vêtement à peine posé sur elle. Il y a donc bien une érotisation du corps de la danseuse : le déhanchement qui ramène à tout un imaginaire de la sexualité, les bras qui vont comme bientôt s'alanguir, tenus encore par quelques secousses frénétiques que le mouvement des bijoux indique, la poitrine qui se dévoile. Tous ces éléments ramènent la danseuse et sa danse à une sexualité exacerbée pour un XIX^e siècle encore puritain où le corps de la femme doit rester couvert, où celle-ci ne devrait pas avoir accès à une sexualité trop « intense ». La dimension transique de la sexualité revient bien à travers cette représentation.

2. L'exotisme par Fokine

Aux yeux du public parisien, les danseurs et danseuses dans les ballets de Fokine (période des Ballets russes) adoptent des corporités étrangères qui assignent un écart entre les corps « étrangers » et ceux des Occidentaux/Modernes. Sur ces corporités étrangères se projettent alors de multiples fantasmes : corps exprimant ses passions, ses joies, ses peines, vivant sa sexualité en toute liberté et avec intensité, corps instinctif qui ne se restreint pas à la raison et qui deviendrait presque animal. Ces divers traits et dimensions transiques sont présents dans les ballets de Fokine,

ce qui rend aisée la perception de tranches pour un regard occidental qui les assimile à ces dimensions. Ce que nous abordons dans ce chapitre.

Avant même d'étudier quelques ballets « exotiques » de Fokine, il faut reprendre Philippe Dagen. À plusieurs reprises, nous constatons et répétons que Dagen soutient la thèse suivante : à la fin du XIX^e et début XX^e siècles, le « primitif » regroupait plusieurs catégories (fou, enfant, homme préhistorique, rustique, et celui venant de l'ailleurs). Dagen tient à distinguer l'exotisme et le primitivisme et indique que l'exotisme est bien plus valorisé et surtout qu'ils ne sont pas synonymes¹⁰³⁰. Certes, l'exotisme dont fait mention Dagen (l'art japonais) est bien plus valorisé par lesdits Modernes. Pourtant, d'après nous, si exotisme et primitivisme se distinguent, ils restent toujours du côté de l'écart face à des normes occidentales du XIX^e-XX^e siècles. Les « exotiques » sont certainement plus « évolués » que les « primitifs », les fous, les rustiques et les enfants, mais ils ne sont pas encore modernes. Ils s'écartent par leur géographie, leurs coutumes étranges et étrangères. Dès lors, l'écart ne peut être que présent bien qu'il soit moins accentué ou plus valorisé. Ainsi, sans pour autant dire qu'exotisme et primitivisme sont synonymes, nous y percevons un lien même à la fin XIX^e : tous deux subissant un écart en comparaison avec ceux qui se disent modernes, l'exotisme a de particulier qu'il est plus facilement valorisé. Cependant, cette valorisation ne lui permet pas d'atteindre « l'excellence des Modernes ». Les Occidentaux se considèrent toujours comme supérieurs. D'une façon qui nous semble analogue, Roland Huesca fait la distinction entre barbares et sauvages¹⁰³¹. Les barbares correspondent aux personnages du *Prince Igor* (Fokine, 1909) et sont supérieurs aux sauvages du *Sacre du printemps* (Nijinski, 1913). De la même façon, nous pouvons dire que les premiers sont exotiques et les seconds primitifs. Ces deux types, par leurs comportements, coutumes, cultures, renverraient à un moment de l'évolution antérieur à ce qui est considéré comme le point le plus élevé de la civilisation : les Modernes. Pour le dire avec les termes de Huesca :

Dans une perspective de progrès, chaque culture doit franchir les étapes d'un parcours dont l'Occident rationnel et technicien représente le terme. D'où toujours cette intime conviction : l'état d'avancement d'un groupe humain doit être jugé à l'aune des progrès du monde rationnel. Le sauvage, encore soumis aux lois de ses instincts, ignore les règles les plus élémentaires de la morale humaine. Curiosité muséographique, il incarne ce qui a été, et ne sera plus¹⁰³².

¹⁰³⁰ DAGEN Philippe, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰³¹ HUESCA Roland, *Triumphes et scandales : La Belle époque des Ballets Russes*, Paris, Herman, « Savoir sur l'art », 2001, p. 29.

¹⁰³² *Ibidem*.

Anne Décoret-Ahiha nuance cette distinction entre primitif, sauvage/exotique, barbare. L'auteure ne fait pas de différence entre les deux. Elle affirme, « l'exotique c'était le colonisé, mais aussi le primitif, le sauvage ou le barbare dont les traits s'incarnaient dans la danse¹⁰³³ ». Les catégorisations effectuées par Dagen et Huesca seraient donc à nuancer. Certes, il existe bien des différences entre les deux, notamment une évolution supérieure de la part de l'exotique aux yeux du Moderne, mais dans tous les cas l'exotique demeure, d'une manière ou d'une autre, inférieur au Moderne (au regard de ce dernier).

Ce détour par Dagen, Huesca et Décoret-Ahiha sur ces distinctions prend sens dans l'étude des créations de Fokine et Nijinski lorsqu'ils chorégraphient pour les Ballets russes. De plus, comme ce chapitre étudie les dimensions exotiques des ballets de Fokine (dimension qui en elle-même rejoint un trait transique), il paraissait important d'effectuer cet éclaircissement. Nous en arrivons maintenant aux Ballets russes, à Fokine et à quelques-uns de ses ballets afin de constater s'ils comportent des représentations transiques par leurs représentations de personnages venant de *l'ailleurs*.

La compagnie des Ballets russes fait souffler un vent nouveau sur la capitale française au tout début des années 1910. Le chorégraphe officiel de la troupe, Fokine, se démarque de la danse académique et des écoles telles que celle de l'Opéra de Paris ou de l'école impériale de Russie. Fokine reprend les codes de la danse académique afin de la « moderniser » et la rendre plus expressive en lui insufflant plus d'aller vers le sol et un plus grand travail du haut du corps, mais le public voit en ces danses un retour au passé. Quand il présente les « danses polovtsiennes », le public les considère comme des danses russes authentiques qui datent de plusieurs siècles. Pourtant, Fokine demeure un chorégraphe et danseur issu de l'école impériale russe, soit de l'académisme. Même si par ses créations, il se détache de cet académisme, les danses de Fokine n'ont rien « d'ancienne », de « primitive », elles ne reproduisent pas les danses russes des siècles précédents. Au contraire, elles font évoluer la technique et les règles académiques. Il assouplit ces dernières, notamment en effectuant un travail au sol et du haut du corps, habituellement négligé, voire interdit par les académiques. En effet, la danse académique se devait d'être dans une stricte verticalité ; bien souvent, les danseuses représentent des êtres éthérés, elles sont toujours légères, comme volantes, elles touchent à peine terre et ne peuvent donc aller au sol puisque celui-ci renvoie à la gravité. Un effet miroir a lieu entre les corporéités des danseuses académiques et les Modernes. Fokine, en permettant une plus grande expressivité du corps qui passe notamment par des allers au sol et un travail du buste et des bras plus importants, fait perdre aux danseuses cette stricte verticalité et

¹⁰³³ DÉCORET-AHIHA Anne, *op. cit.*, p. 6.

légèreté, elles retrouvent le sens de la gravité. Ce que le public occidental considère comme un manque de modernité. Ces danses représenteraient des temps plus anciens, puisque les corps n'y sont toujours pas droits, se cambrent, se plient, ondulent, et en plus vont au sol. Cela reste une perception des Modernes. Dans les faits, Fokine n'effectue pas nécessairement un retour en arrière, au contraire il essaie de « moderniser » ces danses, de les rendre plus expressives, de leur enlever leurs carcans sans pour autant renier la technique académique.

Parallèlement, le tout-Paris semble nostalgique : il voit en ses danseurs des corps pleins d'expressivité et de vigueur, alors que lui-même n'en aurait plus. Huesca explique, le corps occidental aurait été « nié par le christianisme¹⁰³⁴ » et « enfoui sous les rythmes proposés par la seconde révolution industrielle¹⁰³⁵ ». Le corps poli et policé de la Belle époque n'exprime plus rien et s'en oublie pour répondre à des exigences sociales et politiques. Étriqué dans un habit de convenances qui ressemble à une camisole, il ne peut plus bouger, il se trouve tellement restreint qu'il semble s'absenter, s'effacer. Ainsi, en 1910, Bonnard cité par Roland Huesca affirme :

Nous ne sommes plus assez sauvages. Nous sommes des gens trop civilisés, trop policés, trop effacés : nous avons perdu l'habitude d'exprimer nos sentiments par tout notre corps ; à peine si nous le laissons produire sur notre visage et transparaitre dans nos paroles. [...] Notre corps est pour ainsi dire abandonné : nous ne l'habitons plus, il nous devient étranger, il perd cette sincérité frissonnante qui rend si beaux les sauvages et les bêtes fauves¹⁰³⁶.

Tous les aspects transiques ont été effacés chez les Modernes ou plutôt recouverts par des vernis qu'ils nomment « civilisation », « évolution », « mœurs ». L'expression des émotions ne peut plus avoir lieu, elle peut encore moins se produire de façon intense comme cela est régulièrement le cas lors d'une transe. Le corps occidental apparaît incapable de transer, d'exprimer « une sincérité *frissonnante* » (nous soulignons le trait transique) comme le font les *autres*, c'est-à-dire les exotiques-barbares et les primitifs-sauvages. Ce corps se vide de sens, d'expression et semble avoir pour unique but d'assurer les fonctions vitales, toujours de la façon la plus discrète qu'il soit. Par les représentations des *autres* que Fokine donne à voir au travers de ses ballets, le Moderne revoit des corps qu'il aurait lui-même oubliés et reniés à cause de son évolution. Car si les *autres* s'expriment aussi facilement à travers leur corps, c'est à cause d'une évolution prétendument moins rapide que celle des Occidentaux.

¹⁰³⁴ HUESCA Roland, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰³⁵ *Ibidem*.

¹⁰³⁶ BONNARD cité par HUESCA Roland, *ibidem*.

Ce qui fait la beauté des chorégraphies de Fokine pour le public, c'est justement cette expressivité des corps perçus comme primitifs ou exotiques. Ils fascinent par leur libre expressivité, leur non-retenu et c'est très certainement ici que nous retrouverons des traits transiques comme celui de la démesure et appartenant à la dimension du « hors contrôle ». Car ils n'expriment pas simplement leurs émotions, ils les expriment en plus avec force et passion. Cependant, comme nous l'avons déjà dit, Fokine demeure un danseur et un chorégraphe issu du Ballet impérial de Russie tout comme une partie des danseurs et danseuses qui officient dans ses chorégraphies, jusqu'en 1911, la troupe demeurant attachée aux ballets impériaux. Ce que montre Fokine demeure donc une représentation de ce que le public du Tout-Paris perçoit comme primitif. Il reprend cela avec des règles qui permettent à ses ballets d'être acclamés... comme cela fut le cas avec les espagnolades des romantiques. Tout comme les romantiques ont « civilisé » les danses espagnoles, Fokine effectue un mouvement similaire avec des danses pensées comme exotiques, mais qui ne sont que le produit d'un fantasme moderne. Les ballets demeurent académisés, même si Fokine rentre en rupture avec certains *topoi* de Petipa, cela ne fait pas de lui un révolutionnaire qui brise les règles académiques, les renverse. Plutôt, Fokine les assouplit et les élargit. Cela permet en même temps au public occidental d'apprécier ses ballets. Ce n'est pas le cas du *Sacre du printemps* de Nijinski qui brise les règles académiques et que ce même public hue¹⁰³⁷. Cette libre expressivité rendant des corps intenses, excessifs, se trouve déjà en 1909 dans le *Prince Igor* et plus particulièrement dans les « Danses polovtsiennes ».

Cette scène marque tout particulièrement le public parisien. Ce dernier tombe en admiration face à ces corps de guerriers puissants, virils et vigoureux. Ce sont des corps pleins de force, bien présents à l'inverse des corps modernes qui se pensent et se présentent comme absents. Pour le public, ils ne sont pas camisolés par l'étiquette occidentale. Par leur puissance, ils renvoient à un imaginaire de l'animal féroce, carnivore, la bête prête à bondir sur sa proie. Ce sont des corporéités viriles que le Tout-Paris admire. Des traits transiques émergent de ces corps vigoureux. En effet, les danseurs « dansent en athlètes¹⁰³⁸ » et « se dépensant jusqu'à l'excès¹⁰³⁹ ». La dimension du hors contrôle prend forme ici dans cette danse de guerriers qui apparaissent prêts à franchir toutes les limites possibles pour vaincre l'ennemi, ce que l'extrait suivant des *Mémoires* de Nijinska renforce :

Il [Bolm dans le rôle du chef des guerriers] affrontait sans peur ses ennemis, le cou et la poitrine nus, montrant ses larges épaules massives. Son enthousiasme stimulait son

¹⁰³⁷ Cf. « Le Sacre du printemps de Nijinski » du présent chapitre.

¹⁰³⁸ HUESCA Roland, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰³⁹ *Ibidem*.

armée et il menait ses hommes comme s'il allait se lancer à l'assaut du public par-dessus la rampe. Tout le théâtre semblait menacé de destruction. C'était cela, Adolphe Bolm dans les *Danses polovtsiennes*¹⁰⁴⁰.

Le danseur, dans son rôle, dégage une grande énergie : il apparaît enthousiasme, prêt à franchir toutes les limites, à partir à l'assaut du public, à détruire même le théâtre. Cette énergie en surplus se trouve bien dans la catégorie du hors contrôle, d'un certain « *too muchness* » pour reprendre le terme de Gotman. De cette intensité se dégage justement l'aspect transique de sa danse. C'est parce que Bolm semble prêt à franchir toutes les limites, ne ressemble plus à un homme ordinaire, possède une force inouïe qu'il apparaît comme en transe pour le public. Il représente en même temps, un homme qui se trouverait dans cet état, car s'apprêtant à guerroyer et voulant gagner cette guerre à tout prix.

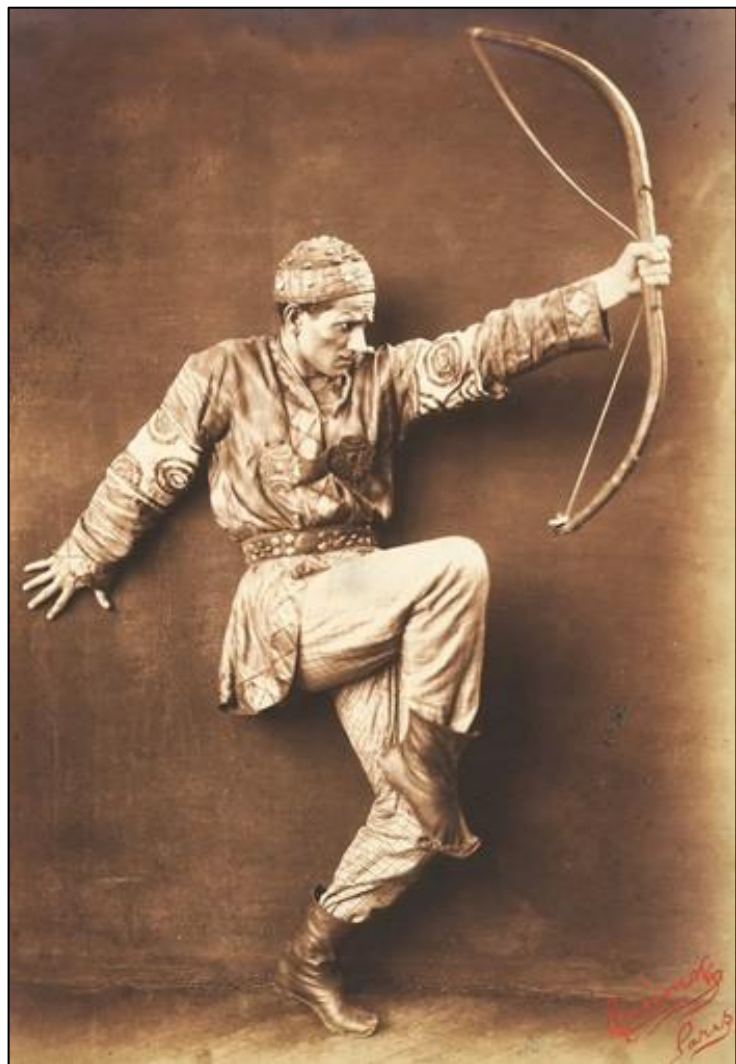


Fig. 30 CHOUMOFF Pierre, Adolphe Bolm dans « Les Danses polovtsiennes », 1909.

L'analyse descriptive de la photographie de Pierre Choumoff¹⁰⁴¹ avec Adolphe Bolm dans « Les danses polovtsiennes » sert aussi d'illustration aux propos de Nijinska.

¹⁰⁴⁰ NIJINSKA Bronislva citée par HUESCA Roland, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁴¹ Cf. Fig. 30.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Choumoff_-_Adolph_Bolm,_Polovtsian_Dances.jpg [consulté le 07/08/2023].

Dans la photographie de Pierre Choumoff, le corps de Bolm-guerrier apparaît droit, du moins au niveau de sa colonne vertébrale. Mais sa tête rentrée, ses épaules relevées, la raideur du corps, les genoux pliés, tout cela opère un repli sur lui-même qui lui retire sa verticalité et un statut de Moderne. En même temps, son corps est tendu, sur le qui-vive, sur le point de bondir à tout instant d'où la concentration extrême que nous lisons dans le regard de Bolm-guerrier. Le corps prêt à bondir à n'importe quel moment évoque ces descriptions où le public voyait en ces guerriers une force animale. Dans le geste stylisé de la danse, la demi-pointe, la jambe levée à quatre-vingt-dix degrés laissent imaginer un corps qui se doit d'être furtif, fait le moindre bruit, toujours prêt à bondir tel un fauve qui discrètement soulève ses pattes massives pour se rapprocher au plus près de sa proie avant de lui sauter dessus pour la tuer. Bolm-guerrier serait-il ici dans un devenir-animal ? Est-ce sa nature d'« exotique » qui lui permet d'atteindre ce devenir-animal ou est-ce que cette même « nature exotique » induit qu'il soit toujours dans cette sorte d'animalité ? Sans avoir la réponse à cette question, nous pouvons néanmoins affirmer que Bolm-guerrier se retrouve catégorisé par sa posture (sans en plus oublier son costume et son arc) dans la case de l'exotique. Il se rapproche du Moderne, par cette colonne vertébrale droite... mais n'y est pas encore complètement. Il apparaît trop encore comme un animal ou dans un devenir-animal. La catégorie transique du primitivisme est donc bien présente dans cette photographie. À celle-ci se rajoute, celle du hors contrôle. Nous remarquons sa concentration, son regard fixe, droit, concentré et intense. Ce corps aussi, nous l'avons déjà dit tendu, prêt à bondir à tout moment. C'est un guerrier concentré à l'extrême que présente cette photographie. Cette extrême concentration, cette intensité que nous retrouvons dans ce corps tendu, prêt à bondir dès qu'il apercevra un ennemi, permet de placer aussi cette représentation du chef des guerriers polovtsiens dans la dimension transique du hors contrôle, et peut-être aussi de celle de la transformation, en plus de celle de l'exotisme.

Afin de créer sa chorégraphie, Fokine se serait inspiré des peintures de George Catlin¹⁰⁴². Le peintre décide d'aller à la rencontre de diverses tribus amérindiennes afin de les peindre et de conserver une partie de leur culture qu'il pressent sur le déclin à cause des guerres, des maladies, des famines. Ainsi, en 1842, il publie une série de peinture dont *The Scalp Dance*¹⁰⁴³ qui inspire Fokine pour ses danses polovtsiennes et dont nous faisons l'analyse ci-après.

¹⁰⁴² ANONYME, « Alexandre Borodine, *Le Prince Igor* et les danses polovtsiennes » in *Ours Magazine*.
<https://oursmagazine.fr/culture-russe/compositeurs/alexandre-borodine/prince-igor/> [consulté le 12/12/2022].

¹⁰⁴³ Cf. fig. 31.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:George_Catlin_-_Scalp_Dance,_Mouth_of_the_Teton_River_-_1985.66.438_-_Smithsonian_American_Art_Museum.jpg [consulté le 07/08/2023].



Fig. 31 CATLIN George, *The Scalp Dance*, 1842, Smithsonian American Art Museum.

Si avec la photographie représentant Bolm en guerrier polovtsien, nous ne pouvions que nous référer à quelques dimensions et traits transiques, la peinture de Catlin les intensifie tant est si bien que nous pourrions presque dire en parlant de ces Amérindiens : « Ils vivent une transe ! ». La transe chez les guerriers Sioux semble explicite. Pourtant, il s'agit bien ici d'un regard moderne, celui de Catlin, sur ces Sioux et notre analyse se fonde sur ces mêmes représentations et perceptions modernes de la transe.

Dans cette peinture, les personnages ont le regard hagard, perçant, encore plein d'une certaine violence meurtrière : ils viennent de gagner une bataille, de scalper leurs ennemis morts au combat. Leurs regards donnent l'impression qu'ils n'en sont pas encore sortis, qu'ils se trouvent toujours dans cet espace-temps de la guerre. Les bouches dont nous voyons les dents donnent l'idée que des cris rauques et profonds s'en dégagent. La scène apparaît bruyante. Les dos courbés, les grimaces, les yeux révoltés, les têtes qui se renversent, les saccades qui semblent secouer les corps, tous ces détails renvoient à des traits transiques. Quant aux dos courbés, aux genoux pliés, à leurs costumes, ils ramènent à la dimension du primitivisme. Plus que des « exotiques », Catlin semble représenter ici ceux que le Moderne a longtemps appelés « Primitifs ». Nous constatons bien la différence de corps et d'attitudes entre « l'exotique » Bolm-Guerrier et ces « primitifs » guerriers sioux. Il y a aussi la dimension de l'hors contrôle : tout apparaît excessif, intense, tant dans les postures, que dans les bruits, dans la violence des scalps qu'ils tiennent à la main. Cette intensité violente rejoint aussi la dimension de la mort et toute la dangerosité apparentée. Les Sioux sont dans un état tel de conscience qu'ils peuvent tuer, violenter, torturer. En même temps, aux yeux d'un Moderne, ces capacités ne sont-elles pas dues à leur « nature de primitif » ? George Catlin représente les Amérindiens au travers de diverses peintures, dans la majorité des cas, ils apparaissent calmes, se tenant droits. Le peintre représenterait donc bien les Sioux dans un état de transe ou du moins transique.

Si Fokine s'inspire de cette peinture, il la polit, l'académise. Ainsi, les corps des guerriers polovtsiens et notamment celui incarné par Bolm apparaissent moins bruyants, plus droits. Dans une intensité de l'ordre de la concentration aiguë qui mène à la victoire, on sent que son attitude demeure calme, raisonnée, alors que chez les Sioux, s'exprimerait une intensité violente, une anarchie des corps qui auraient mené à un combat victorieux. Dans les deux cas, nous retrouvons des guerriers, l'idée de combat, la dimension de l'intensité, mais celle-ci ne se manifeste pas de la même façon. En changeant cette intensité, en lui donnant d'autres couleurs notamment à travers des gestes et des corporéités de ses danseurs, Fokine polit et académise l'image de ces guerriers qui deviennent bien différents de ceux de Catlin. En faisant cela, Fokine fait passer ces personnages de la catégorie du primitif à celle de l'exotique. Pour les Modernes, ils leur demeurent inférieurs, cependant ils apparaissent tout de même supérieurs aux « primitifs ». Les dimensions transiques de l'intensité et du primitivisme perdurent, mais l'académisme leur permet de prendre une allure

acceptable aux yeux du public qui vient les voir au Théâtre du Châtelet. Les danseurs russes peuvent se permettre de danser de la sorte, car comme le disait Diaghilev, les membres de la troupe à leur arrivée en France sont considérés comme des « sauvages¹⁰⁴⁴ », sous-entendu « exotiques ». Ainsi, ils peuvent danser différemment des Occidentaux. En même temps, le fait qu'ils connaissent la danse académique, qu'ils viennent des Ballets Impériaux pour la majorité d'entre eux les rend plus modernes, les autorise à danser sur la scène du Théâtre du Châtelet qui a été rénovée pour l'occasion, ce qui n'aurait pas été autorisé pour de « véritables primitifs » – ces derniers auraient dansé, bien souvent contre leur volonté, dans une exposition universelle. Nous sommes donc face à un mélange complexe où les danseurs russes sont considérés comme « sauvages » d'après Diaghilev, mais en même temps viennent d'une institution où la figure d'un Français, Marius Petipa, a régné en maître pendant des décennies. Quand ils quittent la Russie, son influence continue de se faire sentir, même si depuis quelques années elle diminue. L'Opéra de Paris accepte de les accueillir, puis se rétracte, d'où le fait qu'ils dansent finalement au Théâtre du Châtelet qui change de décor pour les accueillir en devant plus bourgeois et noble. Comme l'explique Roland Huesca, il faut qu'il corresponde aux goûts et critères du public qui vient voir les Ballets russes, un public de la haute bourgeoisie et de l'ancienne noblesse, ceux que l'on a appelés « le Tout-Paris¹⁰⁴⁵ ». Or, on ne rénove pas le Châtelet pour des « sauvages », ceux-là, on va les voir aux expositions, dans des foires... Nous comprenons donc bien que les membres des Ballets russes ne peuvent être des « sauvages » pour le Tout-Paris. Bien sûr, il y a cet exotisme dû à leurs origines, mais aussi à cause de ce qu'ils mettent en scène... et en même temps, les Ballets russes révolutionnent aussi le ballet de cette époque. Les dimensions et traits transiques demeurent bien présents dans leurs ballets. Ils font frissonner le public parisien qui apprécie ces caractéristiques de l'ailleurs et en même temps leur académisme, ce qui leur vaut un tonnerre d'applaudissements. Autrement dit, si la part de transe est acclamée par ce public et presque enviée, « nous ne sommes plus assez sauvages. Nous sommes des gens trop civilisés, trop policés, trop effacés¹⁰⁴⁶ » écrit Bonnard, c'est aussi parce qu'une partie de leurs danses correspondent aux codes académiques et modernes que Fokine a élargi afin d'autoriser et de représenter plus d'exotisme au travers des corporités des danseurs.

Si pour les guerriers polovtsiens, la transe émerge par les dimensions transiques du primitivisme et de l'hors contrôle, il en va différemment pour les femmes « exotiques » représentées dans les ballets de Fokine. Tout comme chez les danseuses du ventre présentes rue du Caire, les danseuses espagnoles ou celles qui dansaient à l'espagnol chez les romantiques, la représentation et la perception d'un état de transe se présentent principalement grâce à la dimension de la sexualité.

¹⁰⁴⁴ DIAGHILEV Serge cité par BURATTI-HASAN Sandra, in *Bacchanales modernes !*, *op. cit.*, p. 308.

¹⁰⁴⁵ HUESCA Roland, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁴⁶ BONNARD cité par HUESCA Roland, *op. cit.*, p. 28.

Cette dernière demeure liée à celle de la mort et au trait du danger. Prenons deux exemples, celui de *Cléopâtre* (1909) et de *Shéhérazade* (1910).

Dans ces deux ballets, il y a la dimension de la sexualité, de jouissance, que cela soit l'orgie dans *Shéhérazade* ou la nuit d'intimité offerte par Cléopâtre à Amoun contre sa vie. Le corps féminin entraîne le désir tout autant qu'il est entraîné par son propre désir et besoin de jouissance. Roland Huesca en parle ainsi :

Sur scène, la raison s'absente. Trépidation, frénésie et ardeur scandent les mouvements au rythme des percussions. Dans cette danse dionysiaque, les convulsions, la transe et la rapidité des soubresauts célèbrent les puissances de l'existence. Dans l'exaltation, les Ballets russes installent délibérément le public dans un réel où joie et frénésie ordonnent le faire ¹⁰⁴⁷.

Huesca utilise bien un vocabulaire transique pour décrire ces danses : une raison absente, une trépidation, une frénésie, une ardeur scandant les mouvements, des convulsions, des soubresauts, une puissance, une joie, une danse dionysiaque... il utilise même le mot transe. Cependant, qu'en est-il des contemporains des Ballets russes, de ceux qui ont assisté à *Cléopâtre* ou *Shéhérazade*, voient-ils eux aussi des représentations de trances dans ces danses ? Nous n'avons pas trouvé ce mot chez eux. En revanche, lorsque Huesca cite Robert Brussel, journaliste au Figaro en 1909, nous retrouvons le même vocabulaire. Ainsi, le journaliste écrit que les danseuses sont « animées de la joie la plus trépidante ¹⁰⁴⁸ », l'une d'elle, Mlle Schollar effectue un « pas voluptueux et ardent [qui] s'achève en frémissant sur un tambourin ¹⁰⁴⁹ ».

Bien évidemment, la dimension transique de la sexualité se trouve à nouveau présente, mais d'une façon plus générale, c'est une jouissance de la vie et de ses plaisirs que les auteurs décrivent ici et qui se manifestent à travers des corporéités pour le moins transiques. Il y a quelque chose d'intense, de puissant à vivre de la sorte, à laisser le corps se diriger uniquement vers des plaisirs, mais non pas des plaisirs raisonnables, mais des plaisirs qui font jouir, des plaisirs de l'ordre de la fête. Il n'y a pas de demi-mesure ici. Fête et sexualité dans tous leurs excès sont reliées à la dimension du hors contrôle. Le dessin de George Barbier ¹⁰⁵⁰ ne laisse pas place au doute face à ces

¹⁰⁴⁷ HUESCA Roland, *op. cit.*

¹⁰⁴⁸ BRUSSEL Robert cité par HUESCA Roland, *op. cit.*

¹⁰⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁵⁰ Cf. fig. 32.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nijinsky,_Vaslav_\(1890-1950\)_e_Rubinstein,_Ida_\(1880-1960\)_-_1913_-_Barbier,_George_\(1882-1932\)_-_Nijinsky_\(in_Sch%C3%A9h%C3%A9razade,_Paris,_1910\)_-_1913_6.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nijinsky,_Vaslav_(1890-1950)_e_Rubinstein,_Ida_(1880-1960)_-_1913_-_Barbier,_George_(1882-1932)_-_Nijinsky_(in_Sch%C3%A9h%C3%A9razade,_Paris,_1910)_-_1913_6.jpg)
[consulté le 07/08/2023].

deux dimensions sexuelle et intensive d'une certaine transe exprimée. Nous en faisons l'analyse dans l'encadré ci-dessous.



Fig. 32 BARBIER George, *Ida Rubinstein et Vaslav Nijinski* (dans *Shéhérazade*, 1910), 1913.

L'illustration de George Barbier d'une scène de *Shéhérazade* renvoie bien aux descriptions de corps s'abandonnant à la jouissance, mais aussi aux discours sur la femme orientale que nous avons vu dans le point précédent.

Comme chez les danseuses du ventre, l'un des archétypes de la danseuse orientale en cette fin du XIX^e siècle, Shéhérazade (Ida Rubinstein) ne se tient pas droite. Elle est cambrée, le ventre légèrement en avant - rappelons que le ventre au XIX^e siècle est aussi un moyen d'évoquer les organes génitaux. Ventre sur lequel l'esclave (Vaslav Nijinski) pose ses mains et peut-être bientôt sa tête, du moins celle-ci s'en approche. Les yeux fermés de Shéhérazade ; son ventre, qui se dirige, de façon physique et aussi symbolique, vers l'esclave ; le relâchement de la nuque qui accentue la cambrure déjà présente ; les bras en l'air, mais presque abandonnés renvoient à des figures de l'extase et de la jouissance. D'autant plus qu'elle apparaît quasiment nue : son ventre n'est pas couvert tout comme une partie de ses cuisses ; quant à sa poitrine, si elle fut cachée à un moment donné, la position de ses bras vers le haut et le mouvement de Nijinski font descendre le tissu la dévoilant par le même temps. L'illustrateur représente donc Shéhérazade de manière complètement sexualisée, correspondant à un imaginaire de la danseuse occidentale qui jouit tout en dansant, où danse et sexe se mélangent pour ne faire qu'un. L'illustration de ce personnage renvoie bien à la dimension transique de la sexualité, mais aussi à la dimension intensive. Ce n'est pas une sexualité banale, en demi-mesure, c'est une dimension sexuelle intense, pleine de jouissance. N'oublions pas que la jouissance désigne un « plaisir que l'on goûte pleinement » (dictionnaire le Robert) ou encore un « plaisir intense » (dictionnaire Larousse).

Il en va de même pour l'esclave. Lui est à genoux, la nuque tout autant renversée, les yeux fermés par le plaisir que le large sourire sur son visage laisse pleinement deviner. Sa position au sol laisse imaginer sa soumission face à ce plaisir intense, mais aussi face à Shéhérazade. Il lui est soumis autant par son statut que par l'effet qu'elle produit sur lui : il n'est plus maître de lui, il lui appartient. Notons aussi que dans cette représentation, l'esclave possède des traits féminins pour les Occidentaux : un petit nez et menton, la mâchoire peu développée, les cils longs. À cela s'ajoute un corps fin et de nombreux bijoux (boucles d'oreilles, bagues, bracelets). La dimension transique pourrait donc d'autant se développer qu'il adopte par-là le trait transique du genre féminin. Dans tous les cas, traits féminins ou non, le désir envahit le corps et le visage de l'esclave. Il en va de même chez Shéhérazade.

Ici, il y a donc bien une illustration d'un plaisir intense relié au désir charnel et par analogie à la sexualité. L'illustration renvoie donc bien aux dimensions transiques du hors contrôle (avec ce plaisir intense et peut-être démesuré) et de la sexualité.

Le dessin de Barbier renvoie donc bien aux mêmes traits et dimensions déjà cités. Un autre dessin ci-dessous¹⁰⁵¹ renvoie encore à tout cet imaginaire de ces corps féminins orientaux, dénudés, qui ondulent, dont les têtes et les nuques se renversent délicatement, dont les foulards ne dissimilent plus les cheveux à cause des mouvements dansés. Ces corps féminins placés dans un Orient imaginaire sont donc fortement érotisés et delà émergent des représentations de transes.

Cependant, l'idéologie chrétienne et moderne ne s'absente jamais totalement : la punition arrive par la mort des personnages¹⁰⁵². De la petite mort, arrive la véritable mort, celle qui punit pour justement avoir suivi ses instincts et non sa raison. Autrement dit, la transe par la jouissance entraîne la mort. Mieux vaut alors ne pas suivre ces plaisirs intenses, mieux vaut retourner à la raison et à la contenance. Mais n'est-ce pas aussi une façon de faire peur que de dire qu'un état de transe ou transique entraîne la mort ? Pour un peuple qui se fonde sur la « Raison », puis sur le cerveau, et non sur la « Sensation », la jouissance ne peut qu'être conçue



Fig. 33 BARBIER George (signé Larry), *Shéhérazade*, 1910.

comme fugitive. Pire, avouer que la jouissance peut être simplement jouissance sans aucune conséquence de destruction ou de mort derrière reviendrait à remettre toutes leurs croyances et tous les fondements d'une société fondée sur la raison et le contrôle. Ainsi, la transe doit rester dangereuse, synonyme de mort ou de folie. La transe appartient aux autres, y toucher c'est risquer d'en mourir ou peut-être pire : devenir un a-moderne, un primitif.

Pourtant, il n'y a pas que les personnages qui incarnent les *autres* qui trépident sur scène. Le public ne demeure pas indifférent face à ces scènes érotiques. En 1909, quand Ida Rubinstein

¹⁰⁵¹ Cf. fig. 33.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:George_Barbier_-_Sheherazade.jpg [consulté le 07/08/2023].

¹⁰⁵² HUESCA Roland, *op. cit.*, p. 35.



Fig. 34 BAKST Léon, costume d'Ida Rubinstein dans *Cléopâtre*, 1909.

apparaît en Cléopâtre¹⁰⁵³ dans « un costume transparent dessiné par Bakst cachant à peine sa nudité¹⁰⁵⁴ ». Cette secousse face à l'érotisme de la danseuse apparaît bien comme un trait transique, reliée dans ce cas à un choc érotique : le corps parle, il désire Cléopâtre ou la danseuse. Quand les danseuses interprètent une scène d'orgie, elles sont décrites comme frémissantes, trépidantes, secouantes... admettre que le public est « secoué » à la vue de cette femme quasi nue renvoie aux vocabulaires utilisés pour les danseuses/personnages féminins lors d'une scène érotique où le plaisir sensuel s'empare d'elles. Ainsi, le public masculin qui éprouve une secousse ressent un plaisir sexuel, peut-être ne vit-il pas un état de transe, mais du moins expérimente-t-il furtivement

un état de conscience transique. De plus et de façon générale, ces ballets et leurs thèmes exotiques l'entraînent dans un voyage, il quitte *l'ici* pour aller dans un *ailleurs* fantasmé et représenté sur scène. Pendant un bref temps, il en oublie ses soucis ; par effet kinesthésique, il sent à nouveau son corps plein de fougue et d'énergie, il *devient* un peu comme ces personnages sur scène : « l'Orient suspend le temps¹⁰⁵⁵ » (Huesca), c'est-à-dire que le public perd la notion de temps, mais aussi de l'espace. Où se situe-t-il : au théâtre du Châtelet ou dans un Orient qu'il fantasme ? Bien évidemment, cela ne dure pas, il retourne à la raison quoique tout enthousiasmé par ce qu'il vient de voir (et vivre). Pendant le temps de la représentation, le public, ou du moins une partie, a été emporté par son imagination... une dimension transique. Rappelons que dans certains cas le voyage par l'imagination peut être considéré comme une transe, qu'en est-il pour lui ?

Les représentations de « l'exotique » dans les expositions universelles ou par les Ballets russes donnent à voir de nombreuses similarités, notamment chez les danseuses qui apparaissent

¹⁰⁵³ Cf. fig. 34.

https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Costume_of_Cleopatra_for_Ida_Rubinstain.jpg [consulté le 07/08/2023].

¹⁰⁵⁴ FÉDOROVSKI Vladimir, *L'Histoire secrète des ballets russes : De Diaghilev à Picasso, de Cocteau à Stravinsky et Noureev*, Monaco, Rocher, 2002, p. 65.

¹⁰⁵⁵ HUESCA Roland, *op. cit.*, p. 24.

toujours comme hypersexualisées. C'est principalement de là que des représentations et perceptions de transes émergent. Cependant, outre cette constante d'un trait transique liant sexualité et genre féminin, la transe peut surgir et être perçue aussi chez les personnages masculins : là s'exprime la démesure guerrière. Toujours aussi, les idées de mort et de violence demeurent omniprésentes : la mort se destine aux hommes qui touchent la transe par ce corps féminin. Quant à la folie, elle est plus facilement reliée au genre féminin, à ces femmes soumises à leur plaisir et à leur sexualité et dont l'orgasme évoque des corporéités hystériques. Ces aspects transiques touchent aussi d'une certaine manière le spectateur. Il s'agit notamment du spectateur qui finit par rejoindre la danseuse du ventre, dans ce cas-là, il peut vivre une transe liée à la dimension sexuelle contenant son lot de danger ; mais c'est aussi le spectateur qui se laisse porter par son imagination, qui quitte pour un temps le monde industriel pour un Orient fantasmé et idéalisé.

II. Les danseuses blanches de Fokine : retour des traits de l'imaginaire, du rêve jusqu'à l'agonie

Si au premier abord, les émergences de transe apparaissent plus facilement dans les ballets de Fokine de type « exotique », de ce que les romantiques pourraient nommer la « branche pourpre », le chorégraphe crée aussi des ballets qui évoquent – non sans raison – la branche blanche des ballets romantiques. Il reprend *Giselle*, Diaghilev renomme le ballet *Chopiniana*, *Les Sylphides* en référence directe à *La Sylphide* de Taglioni, *Le Pavillon d'Armide* renvoie à la nouvelle *Omphale* de Gautier. S'il est possible de constater dans les actes blancs des ballets romantiques des émergences de transes, n'en va-t-il de même dans les ballets de Fokine qui s'en inspirent et évoquent cette branche blanche avec ses mondes fantastiques ?

Pour la première des Ballets russes en 1909 au théâtre du Châtelet, trois ballets sont montrés au public parisien : *Le Festin* que nous laissons de côté, *Le Prince Igor* et les danses polovtziennes abordés précédemment et *Le Pavillon d'Armide* qui nous intéresse ici et sur lequel nous nous attardons. Dans ce chapitre sur Fokine et les danseuses/ballets/actes blancs qu'il représente dans ces années, nous nous devons aussi d'étudier – plus ou moins longuement – sa version de *Giselle* et ses créations qui participent expressément de notre corpus : *Les Sylphides* (anciennement *Chopiniana*) et *La Mort du Cygne*.

Fokine crée *Le Pavillon d'Armide* en Russie en 1907, mais déjà quelques mois avant, il en présente une première ébauche au spectacle de l'école Impériale (la direction se méfie de lui en tant

que réformateur et lui laisse souvent chorégrapheur des spectacles d'école et des galas de charité¹⁰⁵⁶). Dans cette version, Nijinski – encore élève – brille déjà dans le rôle de l'esclave. En 1909, Diaghilev n'hésite pas à reprendre le ballet afin de le présenter au théâtre du Châtelet. Fokine pour la chorégraphie, Alexandre Benois pour les décors et les costumes et le compositeur Nicolas Tcherepnine, participent activement à la création de 1907 comme à sa reprise en 1909. Le ballet se compose d'un unique acte qui entre en opposition avec les grands ballets de Petipa qui contiennent généralement quatre actes. Cet unique acte se divise en trois scènes dont voici les histoires racontées par les « Chaussons Verts » (blog dédié à la danse) :

Le rideau s'ouvre sur le vicomte *René de Beaugency* qui, surpris par un orage alors qu'il se rend chez sa fiancée, trouve refuge dans le pavillon de chasse d'un mystérieux château appartenant au *Marquis de Fierbois* quelque peu magicien... Sur le mur, une magnifique tapisserie des Gobelins représentant *Armide* attire son regard et le fascine étrangement, et l'atmosphère se fait encore plus troublante lorsqu'à minuit l'allégorie du Temps placée au-dessus de l'Horloge prend vie et que les heures se mettent à danser.

Tandis que le vicomte s'est assoupi (scène 2), les jardins du pavillon de chasse se transforment en un lieu enchanté où apparaît *Armide* accompagnée de sa suite et de son esclave favori. Le *Marquis de Fierbois* (sous les traits du roi *Hydraot*) pousse alors la belle magicienne à séduire le dormeur qui, sous le sortilège, devient *Renaud*. Une fête est célébrée en l'honneur des amants, animée par des monstres masqués, des jongleurs et des esclaves tout droit sorties du harem. Et lorsque les réjouissances se terminent, *Armide* abandonne dans les mains du vicomte une écharpe brodée d'or avant de s'évanouir dans le néant.

Lorsque *René de Beaugency* s'éveille au matin (scène 3), il pense avoir rêvé, cependant le marquis lui montre l'écharpe abandonnée par *Armide* au pied de l'horloge et lui fait remarquer qu'elle ne la porte plus sur la tapisserie... Réalité ou illusion ? Le spectacle se termine finalement sur une pantomime insolite¹⁰⁵⁷.

La fiction du *Pavillon d'Armide* rappelle bien des histoires romantiques où le personnage principal masculin oublie sa fiancée au profit d'une créature fantastique appartenant à un autre monde que le sien. Est-ce par une transe qu'il accède à ce monde ? Comment se fait-il que cette tapisserie s'anime au point que les personnages en sortent ? Le Marquis de Fierbois est un peu magicien, sans doute est-ce grâce à lui que tout s'anime, ce qui annule l'idée de transe de la part du

¹⁰⁵⁶ CHAUSSONS VERTS, « *Le Pavillon d'Armide* (1907) – Paris découvre les Ballets Russes » in *Les Chaussons verts*, 17/11/2011.

<http://leschaussonsverts.eklablog.com/le-pavillon-d-armide-1907-paris-decouvre-les-ballets-russes-a5683378> [consulté le 13/12/2022].

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*.

Vicomte René de Beaugency... et en même temps, nous n'en savons rien. Cette magie provoque peut-être une transe chez le Vicomte qui pourrait être représentée sur scène ou perçue par le public. Du *Pavillon d'Armide*, il ne reste plus grand-chose : une trame narrative, quelques photographies, les dessins de décor. Comment est-il mis en scène ? Chorégraphié ? Interprété ? Nous ne possédons aucune de ces informations. Dès lors, il devient difficile de démontrer une quelconque représentation de la transe avec si peu d'éléments. Nous pensons uniquement que celle-ci ne doit pas être rejetée. Comme Fokine s'appuie sur des thèmes romantiques, qu'il veut rendre les corps plus expressifs en élargissant et en assouplissant les règles académiques des Ballets impériaux, il se peut que des représentations de transes ont lieu. Mais le peu de matériaux que ce ballet laisse derrière



Fig. 35 ONIKUL Vili, Photographie-portrait de théâtre d'Anna Pavlova et de Vaslav Nijinski dans les rôles d'Armide et de l'esclave, *Le Pavillon d'Armide*, 1909.

lui ne permet pas d'en savoir plus et les photographies¹⁰⁵⁸ de pose (pour la presse) de ce même ballet, notamment avec Nijinski (fig.35), ne renvoient strictement pas à des corporéités transiques. Au contraire, tout semble très académique. Pourtant, à regarder de plus près, nous notons la tête penchée en arrière, le dos légèrement cambré d'Armide-Pavlova avec ce fin sourire qui démontre une volonté d'exprimer les émotions du personnage, ici une douce joie. De même, n'oublions pas que derrière le caractère académique de l'arabesque se cachent des références transiques. Serait-ce donc le personnage d'Armide qui vivrait une transe plutôt que celui du Marquis ? La photographie¹⁰⁵⁹ illustrant Armide (Tamara Karsavina) et le Vicomte qui tombe amoureux d'elle (Adolphe Bolm) laisse place au doute. Par son regard, Armide-Karsavina apparaît complètement absente, ailleurs. Elle semble figée dans cette position. La tête et l'oreille penchées vers le Vicomte

¹⁰⁵⁸ Cf. fig. 35.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nijinsky_Pavillon_d%27Armide.jpg [consulté le 07/08/2023].

¹⁰⁵⁹ Cf. fig. 36.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7002472c.r=le%20pavillon%20d%27armide?rk=257512;0> [consulté le 07/08/2023].

comme s'il allait l'animer, la diriger... peut-être croit-il cela. Elle a des airs de marionnette figée qui lui donnent un aspect fantastique. Quant au vicomte, il semble profondément croire qu'elle va s'animer. Il interagit avec elle. Est-ce pour autant que l'un ou l'autre des personnages ou les deux sont plongés dans un état de conscience de l'ordre d'une transe ? De nouveau, nous l'ignorons. En revanche, il y a quelque chose de transique dans cette représentation avec ce vicomte qui lui parle, lui



Fig. 36 HOPPÉ Emil Otto, photographie-portrait de théâtre de Tamara Karsavina (Armide) et d'Adolphe Bolm (le Vicomte) dans *Le Pavillon d'Armide*, 1911.

murmure quelque chose à l'oreille alors qu'elle semble inanimée, qu'elle est comme figée dans le temps, le regard lointain.

Sur plusieurs photographies, Armide apparaît absente avec ce regard lointain qui ne fait pas attention à celui qui la regarde et qui ne va pas non plus dans la direction de son corps (cf. fig. 37¹⁰⁶⁰ par exemple). Cependant, si ce regard absent est un trait transique, rien ne nous dit qu'il y a représentation d'une transe ici. De même, si ce regard renvoie à ces créatures fantastiques que nous avons nommées avec la terminologie de Latour « êtres de la métamorphose »¹⁰⁶¹ qui possèdent souvent ce même regard et qui font régulièrement entrer en transe (ou dans un état qui s'y

¹⁰⁶⁰ Cf. fig. 37.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7002508j;r=le%20pavillon%20d%27armide?rk=236052;4> [consulté le 07/08/2023].

¹⁰⁶¹ LATOUR Bruno, *Enquête sur les modes d'existence*, op. cit.

apparente) les hommes qu'elles rencontrent, rien ne nous indique que le vicomte y entre par sa rencontre avec Armide qui apparaît aussi comme un être de la métamorphose. En revanche, nous remarquons les

traits transiques qui se dégagent de ces photographies : les aspects ailleurs d'Armide, le comte qui comme plongé dans son illusion croit qu'Armide est vivante, qu'elle l'entend, qu'elle sent sa présence.

L'académisme toujours présent dans *Le Pavillon d'Armide* semble aussi, au premier abord, effacer les traits transiques. En 1917, le journaliste Paul Souday, se référant à la première saison des Ballets russes, affirme que ce ballet est très certainement le plus académique présenté lors de la première soirée. Il qualifie même le style de « vieux jeu¹⁰⁶² ». Cependant, il ajoute aussi :

L'effet proprement chorégraphique avait été considérable, non seulement dans *Cléopâtre* et dans les danses du *Prince Igor*, mais même dans les ballets vieux jeu : il y avait trois étoiles de première grandeur. Mlles Pavlova, Karsavina, Rubinstein, et ensemble ils avaient une précision, une passion, une fougue qui contrastaient avec les habitudes de notre Académie nationale où l'on s'endormait un peu¹⁰⁶³.



Fig. 37 BERT Auguste, photographie-portrait de théâtre représentant Anna Pavlova (Armide) et Théodore Kosloff (rôle non mentionné) dans *Le Pavillon d'Armide*, 1909.

¹⁰⁶² SOUDAY Paul, « Les ballets russes » in *La Semaine théâtre*, 15 mai 1917, in « Recueil factice d'articles de presse concernant les Ballets russes de Serge de Diaghilev, à Paris, au Théâtre du Châtelet, mai 1917 » BnF, R012535.

¹⁰⁶³ *Ibidem*.

Ces apports, même si nous ignorons exactement lesquels, sont donc à prendre en considération, d'autant qu'ils semblent se situer du côté de la fougue, de la passion, donc de traits transiques. Ainsi, ces contributions peuvent faire émerger plus facilement des représentations et perceptions transiques de ces ballets « vieux jeux » dont *Le Pavillon d'Armide* fait partie, mais aussi *Giselle*. Ballet que Marius Petipa a remonté à plusieurs reprises en Russie, repris par Fokine qui le monte à Paris dans sa version, alors qu'il n'est plus dansé depuis plusieurs décennies (pour autant, il ne s'agit pas de la même version qu'en 1841). Cependant, celui-ci n'enthousiasme pas le public. Le journaliste rapporte qu'avec *Giselle* « la tradition vit encore¹⁰⁶⁴ », mais Karsavina et Nijinsky « n'arrivent pas à galvaniser¹⁰⁶⁵. »

Dans ce ballet de Fokine, les moments de transes doivent se trouver aux mêmes endroits que dans la création de Coralli et Perrot, c'est-à-dire dans les références à Bacchus, la mort de Giselle et les possessions par les willis d'Hilarion et d'Albrecht. Seules quelques photographies, principalement de Nijinsky, peuvent aider à en voir ses représentations. Les deux photographies ci-dessous¹⁰⁶⁶, dont nous faisons l'analyse dans l'encadré, représentent Nijinsky durant l'acte II dans un moment transique. Les danses d'Albrecht-Nijinsky correspondent à chaque fois à un état transique ou de transe dû à l'enthousiasme des retrouvailles ou à la malédiction des willis.

¹⁰⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁶ Cf. fig. 38.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vaslav_Nijinsky,_a_ballet_dancer,_in_a_scene_from_G%CC%80is%C3%A8_Wellcome_V0007207.jpg [consulté le 07/08/2023].

Cf. fig. 39.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nijinsky_in_Albrecht_du_Ballet_Giselle_2.jpg [consulté le 07/08/2023].



Fig. 38 ROOSEN, photographie-portrait de théâtre de Nijinski dans le rôle d'Albrecht dans *Giselle*, acte II.



Fig. 39 ROOSEN photographie-portrait de théâtre de Nijinski dans le rôle d'Albrecht dans *Giselle*, acte II.

Sur la première photographie (fig. 38), Nijinski apparaît léger, aérien, un discret sourire aux lèvres. Il ne touche pas le sol, comme s'il volait, et son expression détendue tout comme l'absence de tensions dans son corps renforcent cette impression de légèreté et l'idée qu'il vole... telle une willi. La photographie renvoie à cette idée de devenir-autre et plus précisément dans le cas d'Albrecht-Nijinski d'un devenir-willi sous le joug de la malédiction. Mais il se peut aussi que ce soient ses retrouvailles avec Giselle qui le rendent aussi léger, joyeux, loin de toute gravité terrestre et morale. Ces deux options peuvent aussi se regrouper : Albrecht est heureux de rejoindre Giselle, même s'il sait qu'il va subir ou qu'il est en train de subir la malédiction de Myrtha, la reine des willis.

Aussi, toujours dans cette première photographie, nous remarquons que la technique n'est plus totalement présente. Les pointes ne sont pas tendues, l'en-dehors de la jambe de terre (sa jambe gauche) est quasiment absent, les bras apparaissent flottants et peu tenus : est-ce pour une interprétation du rôle ? Le personnage d'Albrecht commencerait à être fatigué par cette « transe » et cela se verrait au travers d'un corps qui ne maintient plus correctement les normes académiques. En même temps, dans des films de la même époque, il est courant de voir des danseuses qui n'ont pas les jambes aussi tendues et en-dehors que de nos jours. De même, leurs bras apparaissent beaucoup moins tenus, ils bougent avec le mouvement non pas pour enluminer le corps par des ports de bras, mais pour accompagner le mouvement du corps (naturellement, les bras suivent les mouvements du corps, ce que la danse classique restreint en leur donnant des positions précises à tenir). La technique a évolué depuis 1909. Ce qui nous apparaît comme un assouplissement de celle-ci renvoyant à un corps fatigué par la transe-danse, correspond peut-être à la technique de cette période. Pourtant, lorsque nous observons d'autres photographies de Nijinski notamment dans *Le Pavillon d'Armide*, il apparaît beaucoup plus ferme et droit, même si l'en-dehors et les pointes demeurent moins marqués que de nos jours. Il faudrait donc considérer qu'il y a une part d'interprétation qui renvoie à des incorporités transiques (idée de devenir-autre par l'envol et la légèreté, petit manque de tonus musculaire) et qu'en même temps les corps et la technique de l'époque ne sont pas les mêmes et ce qui peut être perçus comme des preuves d'une fatigue due à la transe au XXI^e siècle n'en sont pas, mais renvoient à une technique différente de la nôtre.

Dans la seconde photographie (fig. 39), la fin d'Albrecht arrive. Le regard lointain, la nuque qui penche en arrière, il va bientôt s'effondrer par épuisement. La danse-transe l'a poussé au bout de ses limites, il risque de passer prochainement à un nouvel état : celui de mort. Les incorporités transiques apparaissent bien présentes : le corps n'est plus droit, il penche dangereusement vers l'arrière, et le regard est absent, lointain.

Bien qu'académisés par une technique propre à son époque, nous retrouvons bien des traits transiques dans ces représentations d'Albrecht-Nijinski qui correspondent aux moments où le personnage vit des états de transe d'après le livret.

Nous avons trouvé aussi une autre photographie de la même période représentant Anna Pavlova dans *Giselle*, scène de la folie. Il ne s'agit pas de la version de Fokine, mais celle de Marius Petipa qui date de 1903. Sans en faire une analyse approfondie, puisqu'il n'est pas question ici de la version de *Giselle* par Fokine, nous tenons tout de même à montrer cette photographie¹⁰⁶⁷ que des traits transiques submergent.



Fig. 40, ANONYME, photographie-portrait de théâtre, d'Anna Pavlova dans le rôle de Giselle, scène de la folie, en 1903, au théâtre impérial du Mariinski.

Pourquoi en voyant cette photographie d'Anna Pavlova représentant Giselle dans la scène de la folie, percevons-nous de la transe ?

Bien sûr, il s'agit de la scène de la folie et que le nom même de la scène renvoie à une catégorie transique. Mais, au-delà de cela, qu'est-ce qui ramène à la transe dans cette photographie ? Ce qui est le plus perceptible au premier abord est le regard hébété, ahuri de Giselle-Pavlova. Elle nous regarde, et en même temps, elle semble percevoir des choses que nous ne voyons pas, peut-être grâce à l'état de transe. À ce regard s'ajoute la bouche légèrement ouverte, ses cheveux décoiffés qui n'ont rien du joli chignon bien organisé propre aux danseuses classiques. Il y a aussi ce corps avec ces pieds légèrement en dehors, mais dont les talons ne se touchent pas. S'ils se touchaient, cela formerait ce qu'on appelle la « première position » de la technique de « danse classique ». De même pour les bras dont la position ne correspond nullement à une des positions caractéristiques de la danse classique. Il y a aussi ce pouce gauche qui dépasse, alors que la technique exige qu'ils soient rentrés. Puis, ses mains qui tiennent l'épée l'une qui la pince, l'autre ouverte qui regarde le ciel nous évoque la position des mains de certaines ménades (cf. fig. 24).

Nous notons aussi une sorte de léger déséquilibre ou de légère bascule du dos vers l'arrière, l'ensemble dessinant, par ce buste dévié, une verticalité approximative.

Tous ces détails démontrent en langage de danse classique/académique que Giselle-Pavlova est dans un état de conscience non ordinaire que nous rattachons à la transe grâce à la contextualisation de cette scène photographiée.

¹⁰⁶⁷ Cf. fig. 40.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giselle_-_Anna_Pavlova,1903.jpg [consulté le 07/08/2023].

Cette photographie d'Anna Pavlova nous sert de transition. Le but ici n'est pas de nous attarder sur son interprétation et la façon dont elle représente Giselle dans la version de 1903 de Petipa. En revanche, Anna Pavlova a dansé pour les Ballets russes et plus largement pour Fokine. Ses contemporains la reconnaissent comme l'une des plus grandes danseuses de son époque, certainement l'une des plus expressives et la photographie ci-dessus le laisse imaginer. Levinson n'hésite pas à la comparer à Marie Taglioni en écrivant dans son livre sur la danseuse romantique en guise de dédicace « À Madame Pavlova, la danseuse en qui revit, pour notre enchantement, le génie de Marie Taglioni¹⁰⁶⁸ ». Pavlova reconnue pour son expressivité, mais assimilée aussi à une des plus grandes danseuses romantiques, ces deux éléments aideraient à relever facilement des représentations de trances dans les ballets qu'elle a dansés, interprétés. Pour cela, nous nous attardons plus particulièrement sur deux chorégraphies de Fokine et où elle tenait le rôle principal : *La Mort du cygne* et *Les Sylphides*.

Si *Les Sylphides* (Fokine, 1909) ne doivent donc pas être confondues avec *La Sylphide* (1832, Taglioni), Fokine s'en inspire néanmoins grandement : un poète plonge dans une profonde rêverie dans laquelle une multitude de sylphides l'entourent en reprenant tous les codes romantiques. Contrairement à ces derniers qui entretiennent une structure narrative, *Les Sylphides* n'en contiennent pas. Le ballet représente uniquement une rêverie, soit un état non ordinaire de conscience qui entre en contact avec celui de la transe, sans pour autant être nécessairement une transe. Autrement dit, *Les Sylphides* de Fokine représente un état transique. De plus, si le récepteur interprète ce rêve comme une rêverie intérieure, cela correspondrait dans ce cas à une transe d'intériorisation telle que définie par Adam Crabtree¹⁰⁶⁹, ce qui permettrait de dire qu'un état de transe y est représenté. Ainsi, si selon notre définition, nous ne pouvons affirmer catégoriquement que le personnage du poète vit une transe, en revanche, nous affirmons bien l'aspect transique de son état de conscience. Cependant, de ce poète, nous n'avons pas grand-chose : aucune photographie, illustration ou autres indications. Il devient donc impossible d'extraire des aspects transiques de ce personnage tel qu'il est représenté sur scène, de pouvoir donc affirmer qu'il est représenté dans un état transique. Analysons, ici, ce qui reste principalement de ce ballet : non pas le poète, mais une illustration¹⁰⁷⁰ d'Anna Pavlova dans le rôle d'une des sylphides :

¹⁰⁶⁸ LEVINSON André, *Marie Taglioni*, Paris, 1929, p. 19.

¹⁰⁶⁹ Cf. « Adam Crabtree et les trances du quotidien », in Chap. 2 « Les trances du point de vue de leurs études scientifiques et de leurs expériences », Partie I.

CRABTREE Adam, *op. cit.*

¹⁰⁷⁰ Cf. Fig. 41.

https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Anna_Pavlova_in_the_Ballet_Sylphyde.jpg#/media/File%3ATheatre_du_Chatelet._Saison_russe._Mai-Juin.jpg [consulté le 07/08/2023].

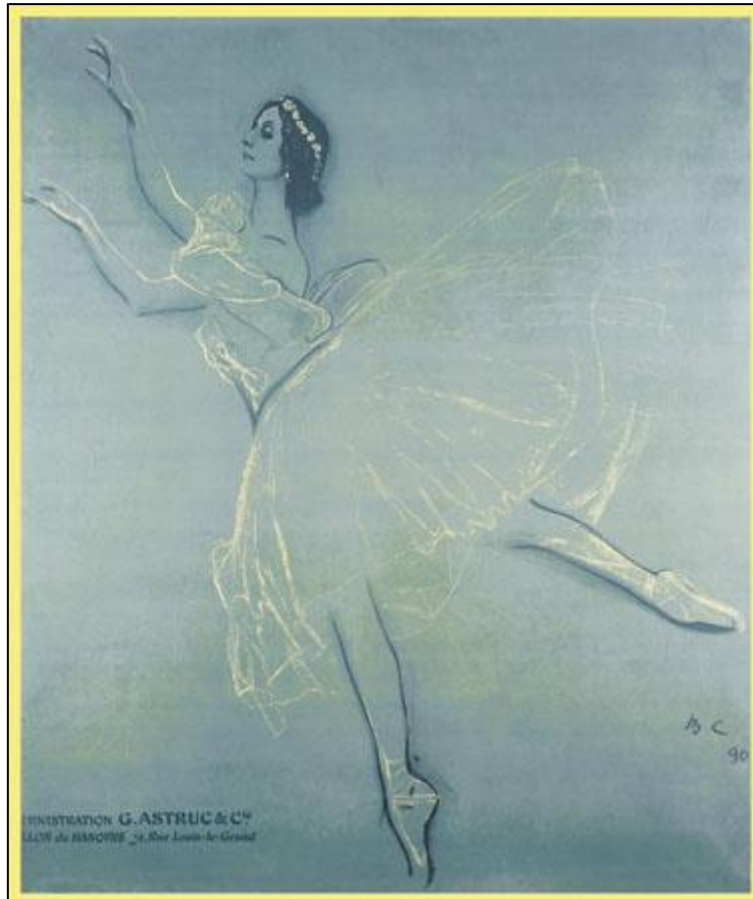


Fig. 41, SEROV Valentin, illustration d'Anna Pavlova dans *Les Sylphides*, 1909.

Dans cette illustration, nous retrouvons tous les éléments déjà présentés dans les représentations des ballets blancs : l'aspect complètement éthéré, avec cette pointe qui effleure le sol ; le tutu qui devient quasiment transparent comme pour encore plus souligner la dimension totalement aérienne de Pavlova-Sylphide ; la tête et le regard qui ne se trouvent pas dans la même direction des jambes ; les bras flottants et bien évidemment l'arabesque. Tous les codes de la danseuse blanche romantique y sont repris et le lecteur comprend pourquoi Levinson compare Anna Pavlova à Marie Taglioni : elle reprend les conventions de cette dernière.

Les aspects transiques ne peuvent alors s'énoncer ici qu'à travers des archétypes d'une danseuse blanche qui ne se situe pas du tout dans une volonté de représenter ni même d'évoquer une transe. Comme l'appuie Mill-Cissan dans un programme de la saison des Ballets russes de 1910 : « *Les Sylphides*, c'est toute la grâce décente et un peu maniérée quoique grand style du ballet classique¹⁰⁷¹ ». Le grand style, la décence et les manières effacent les traits transiques. Ainsi, si notre

¹⁰⁷¹ MILL-CISSAN, Programme officiel de la saison russe à l'Opéra : 11, 14 et 16 juin 1910, Paris, *Comœdia illustré*, 1910, p. 44 (BnF-Gallica).
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415104w.image> [consulté le 30/08/2023].

travail nous permet de relever ces derniers, le spectateur de l'époque – d'après le rédacteur du programme – ne perçoit nullement des aspects transiques dans ce ballet, mais bien des références aux ballets classiques qui effacent ces traits. Pourtant, Fokine se détache bien de l'académisme de Petipa et le rédacteur lui-même ajoute qu'il a « opéré le miracle de ressusciter les grâces d'antan et de les pârer d'une jeunesse extrêmement séduisante¹⁰⁷² ». Si donc, au premier abord, la transe ne semble pas être représentée sur scène à cause de l'aspect trop « classique » du ballet, ce que fait Fokine de ce dernier laisse penser qu'elle n'est peut-être pas finalement totalement effacée... C'est notamment grâce à l'interprétation qu'en font les danseuses qu'elle semble pouvoir émerger. En effet, le même rédacteur les décrit de la sorte :

Ce qui nous frappe le plus dans ces ballets russes, c'est à côté de l'extraordinaire souplesse, de la merveilleuse habilité chorégraphique des interprètes de premier plan, la valeur de chacune des danseuses prises individuellement, l'ardeur, la sincérité, l'enthousiasme avec lesquels elles exécutent toutes le rôle qui leur est dévolu, aussi minime qu'il soit¹⁰⁷³.

L'investissement des danseuses dans le rôle les plongerait donc dans un état non ordinaire de conscience, du moins est-ce ainsi que nous le percevons à travers le discours de cet auteur sur les interprètes. Dans ce cas-là, nous ne serions pas tant dans une « pure » représentation scénique de transe, mais dans une transe vécue par les interprètes ou une perception d'état transique des danseuses sur scène du point de vue des récepteurs.

Nous constatons bien, ici, que représentations et perceptions transiques ont des difficultés à émerger, puisque les sylphides renvoient à des clichés de la danseuse classique qui continuent d'exister et qui dans l'imaginaire occidental sont quasiment des opposés aux représentations d'individus en transe, par conséquent il ne pourrait pas y avoir de représentations de cet état. Le personnage masculin qui aborde un état de conscience transique n'est pas ou peu mentionné. Seules les interprètes peuvent donner l'idée qu'elles vivent une transe pour le récepteur de l'époque et Anna Pavlova en était l'une des représentantes. Ce sont notamment des illustrations ou photographies d'Anna Pavlova dans ce rôle qui renvoient à des aspects transiques – déjà évoqués dans le chapitre précédent à propos des danseuses blanches – et qui sont en même temps gommés par l'académisme qui se les ait réappropriés.

¹⁰⁷² *Ibidem.*

¹⁰⁷³ *Ibidem.*

La Mort du cygne, ballet de quelques minutes créé par Fokine en 1905 ou 1907¹⁰⁷⁴ avec une interprète phare, Anna Pavlova, est devenu un ballet « culte ». Aujourd'hui encore, il ne cesse d'être dansé sous des versions qui se disent régulièrement de Fokine. Pourtant, les comparant avec l'interprétation qu'en donnait Anna Pavlova, nous nous rendons bien compte qu'elles n'ont strictement rien à voir avec la création et les interprétations de celle-ci¹⁰⁷⁵.

Ce ballet renvoie à une forme de transe, puisqu'il représente une agonie : le cygne est mourant, il passe de la vie à la mort. Même si rien ne nous prouve que Fokine veut représenter cet état dans cette chorégraphie, c'est pour autant bien de cela dont il s'agit à partir du moment où il montre une agonie. Si nous sommes habituellement prudentes en ne confondant pas les traits et dimensions transiques avec une transe, nous savons par exemple que la folie n'entraîne pas nécessairement une transe donc nous ne pouvons pas réduire toutes les folies à de la transe, il en va différemment avec l'agonie, puisque le terme même de transe y renvoie par son étymologie médiévale. Il est donc certain qu'il reste toujours quelque chose de l'ordre de la transe dans l'agonie d'une manière générale, et Fokine en présente une dans *La Mort du cygne*, même s'il ne le désirait pas ou n'en avait pas conscience.

Malgré cela, nous avons hésité à analyser ce ballet qui semble pourtant reprendre des codes de la danse académique/classique et de ses actes blancs et qui évoque la transe par son sujet. En effet, du ballet dans les années 1900-1910, nous ne possédons pas beaucoup d'informations. En revanche, nous bénéficions d'un film avec Anna Pavlova qui date de 1925 et d'un livre de Fokine qui retrace toute la chorégraphie avec des illustrations de sa femme, Vera Fokine, dans le rôle du cygne, toujours en 1925. Pouvons-nous toujours prétendre de faire émerger de la transe dans des ballets de la Belle Époque et de la période « Ballets russes » de Fokine alors même qu'en 1925 Fokine ne travaille plus pour Diaghilev et que la Belle époque est révolue ? Ces sources nous paraissent primordiales, bien que légèrement anachroniques, et nous ne voulons pas créer une autre partie pour elles seules... et puis elles apparaissent bien comme les héritières directes de ce que Fokine avait créé en 1905-1907. Elles n'ont strictement rien à voir avec les versions de la seconde partie du XX^e siècle et du début XXI^e siècle qui technicisent le ballet de Fokine et le déforment. En 1925, ce dernier écrit clairement que seules deux personnes connaissent ce ballet créé en 1905-1907 : Anna Pavlova et Vera Fokina¹⁰⁷⁶. Ce qui laisse sous-entendre que ce que Fokina comme Pavlova dansent en 1925 ressemble à la création vingt ans plus tôt... Fokine ajoute aussi que ce

¹⁰⁷⁴ Nous retrouvons régulièrement l'une ou l'autre année comme date de création. En 1905, *La Mort du cygne* est dansé lors d'un gala de charité à Saint Pétersbourg, en 1907 il est dansé pour la première fois au Mariinski.

¹⁰⁷⁵ Un film avec Anna Pavlova dans *La Mort du cygne* donne à voir l'une de ses interprétations.

Anna Pavlova as the Swan, YouTube, 04/10/2016, 1 min 58.

<https://www.youtube.com/watch?v=tkFSBkl9mmo> [consulté le 22/12/2022].

¹⁰⁷⁶ FOKINE Michel, *The Dying swan; detailed Description of the dance, thirty-six photographs from poses by Vera Fokina*, New-York (Etats-Unis), J. Fisher, 1925, p. 5.

ballet préfigure son travail chorégraphique avec Diaghilev : « J’y utilise la technique ancienne, dite danse classique, et le costume traditionnel du ballet. Mais il contient tous les éléments à partir desquels le nouveau Ballet Russe a été créé¹⁰⁷⁷ ». Qu’est-ce que Fokine entend par « *Russian Ballet* » traduit ici par « Ballet Russe », s’agit-il du ballet en Russie de manière générale ou des Ballets russes de Diaghilev ? Si nous ne possédons pas la réponse, nous savons en revanche que les Ballets russes de Diaghilev avec Fokine ont eu une part d’influence sur la danse (et pas uniquement en Russie) et surtout que Fokine a marqué l’histoire de la danse... mais davantage du côté occidental que celui russe. En effet, après sa démission des Ballets russes, Fokine retourne dans son pays natal en 1915 et le quitte définitivement en 1918. Nous nous demandons ce que le nouveau régime russe garde de lui, étant donné qu’il quitte la nouvelle URSS pour des pays non communistes, il ouvre notamment une école à New-York en 1921 et s’installe définitivement aux États-Unis en 1923. De plus, orthographier « Ballet » avec une majuscule laisse plutôt sous-entendre qu’il s’agit ici des Ballets russes et non pas du ballet en Russie de manière générale. Quelques exemples de traduction¹⁰⁷⁸ permettent aussi de comprendre que « *Russian Ballet* » peut aussi s’employer pour désigner les Ballets russes. Dans tous les cas, pour Fokine *La Mort du cygne* tel que dansé en 1925 par Fokina comme par Pavlova continue de faire largement écho à la première version de 1905 qui préfigure de nombreux changements au niveau des gestes et des corporéités des danseuses dites « classiques ». Bien que n’appartenant plus à la Belle époque, ces archives (le livre et le film) s’y réfèrent pleinement et renvoient bien à ce qui fut dansé dans les années 1900-1910. Ainsi, en faisant fonctionner la spirale temporelle de Latour¹⁰⁷⁹, nous décidons d’inclure ces archives de 1925 qui renvoient explicitement à *La Mort du cygne* interprété quelques années plus tôt. Cela dans le but de les analyser et de constater ce qui relève de la transe dans ce ballet tout en sachant pertinemment que cela ne reflète pas à l’exactitude la danse de Pavlova dans les années 1900-1910. En revanche, ces archives nous aident à comprendre et à constater les corporéités transiques de ce ballet, puisqu’elles possèdent de nombreux points en commun avec des archives des années qui nous intéressent initialement. C’est parce que les corps et les gestes présentés dans ces archives de 1925 ressemblent à s’y méprendre à celles plus vieilles de dix à vingt années que nous nous permettons de les utiliser pour analyser *La Mort du cygne* de Pavlova. Il s’agit ici de sources bien trop précieuses, bien trop proches de la période concernée (temps au niveau temporel, que dans l’approche esthétique du ballet) ce qui n’est pas le cas des versions plus récentes de *La Mort du cygne* dont la

¹⁰⁷⁷ FOKINE Michel, *op. cit.*, p. 4. [Notre traduction].

« Here I make use of the technique of the old, so-called classical dance, and the traditional costume of the ballet. But it contains all the elements from which the new Russian Ballet has been created ».

¹⁰⁷⁸ <https://www.linguee.fr/francais-anglais/search?source=auto&query=the+russian+ballet> [consulté le 22/12/2022].

¹⁰⁷⁹ LATOUR Bruno, *Nous n’avons jamais été modernes, op. cit.*

chorégraphie est signée de Fokine, alors que, comme l'explique la personne ayant publié l'archive de *La Mort du cygne* de Pavlova en 1925 et qui s'appuie sur et reprend les propos d'Isabelle Fokine¹⁰⁸⁰ (petite-fille de Fokine), les versions plus « actuelles » n'ont strictement rien à voir avec la création de 1905 même si elles veulent s'y affilier :

« *La Mort du cygne* ne pose pas d'énormes exigences techniques, mais plutôt d'énormes exigences artistiques, car chaque mouvement et chaque geste doit signifier une expérience différente, qui émerge de quelqu'un qui tente d'échapper à la mort. »

Aujourd'hui, ce que nous avons comme *La Mort du cygne* est une pièce très proche du *Lac des cygnes* qui ressemble fortement à la reine des cygnes Odette, ce qui n'est pas l'intention de Fokine. Isabelle Fokine a déclaré que dans la version actuelle, « on dirait Odette aux portes de la mort. Par essence, le ballet ne porte pas sur la beauté d'une ballerine capable de se transformer en une figure de cygne. Il ne s'agit pas d'un cygne, il s'agit de la mort et le cygne est simplement une métaphore ».

La Mort du cygne est aujourd'hui devenu trop technique et ne correspond en rien à la création originale de Fokine pour l'une des plus grandes ballerines de tous les temps¹⁰⁸¹.

C'est pourquoi nous nous permettons de prendre des archives plus récentes pour étudier *La Mort du cygne*, car nous supposons que ce que donne à voir Fokine en 1925 est proche de ce qui était montré quelques années plus tôt. Ce qui ne vaut pas pour d'autres versions qui se disent proches de la version de Fokine, voire qui prétendent la reproduire alors qu'il n'en est rien.

Quant aux photographies d'Anna Pavlova dans ce rôle, internet nous en donne accès à un large panel. Cependant, la majorité de ces photographies n'indiquent aucune date, nous ignorons où et quand elles ont été prises. Alors que nous pensons démontrer à quel point Pavlova-Cygne a un corps transique dans ce ballet à l'aide de photographies datant des années 1900-1910, nous nous retrouvons face à un choix des plus limités ce qui amène une certaine part de frustration : nous voyons à quel point les traits transiques sont nombreux, nous ne pouvons pas nécessairement

¹⁰⁸⁰ L'auteur de ce propos ne cite pas sa source. En revanche, nous savons qu'Isabelle Fokine a donné plusieurs conférences sur l'œuvre de son grand-père.

¹⁰⁸¹ Commentaire publié par l'administratrice en même temps que sa vidéo d'archive sur *La Mort du cygne*, Amy, *Anna Pavlova as the Swan*, *op. cit.*

Traduction originale : « "The Dying Swan does not make enormous technical demands, but rather enormous artistic ones because every movement and every gesture should signify a different experience, which is emerging from someone who is attempting to escape death". »

Today, what we have as 'The Swan' is very a 'Swan Lake' style piece that strongly resembles the Swan Queen Odette, which is not what Fokine intended. Isabelle Fokine said in today's version "it looks like Odette at death's door. The ballet in essence is not about the beauty of a ballerina being able to transform herself into a figure of a swan. It is not about a swan, it is about death and the swan is simply a metaphor".

"The Swan' today has become too technical and does not in any way match Fokine's original creation for one of the greatest ballerinas of all time." [Notre traduction].

démontrer qu'ils appartiennent à des représentations données durant la Belle époque (ce qui aurait permis de confirmer la présence ultérieure de ces traits transiques). Pour constater ces traits transiques, nous commençons l'analyse par un tableau de John Lavery¹⁰⁸² qui date de 1912. De cette représentation, nous allons le voir, émerge bien des traits transiques. Puis une photographie datant des années 1908-1909¹⁰⁸³ prise à Berlin qui présente Pavlova-Cygne sous une forme plus académique et par conséquent moins transique est étudiée. Nous continuons avec une photographie issue du site Gallica, présumée de Deste¹⁰⁸⁴, submergée de traits transiques et dont la date de 1913 fut confirmée après quelques



Fig. 42, LAVERY John, Anna Pavlova dans *La Mort du Cygne*, 1912.

recherches¹⁰⁸⁵. Nous terminons en nous attardant plus longuement sur le film et sur le livre de Fokine retraçant la chorégraphie de ce ballet.

¹⁰⁸² Cf, fig. 42.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Lavery_-_Anna_Pavlova_als_sterbender_Schwan,_1912.jpg [consulté le 07/08/2023].

¹⁰⁸³ Cf. fig. 43.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anna_Pavlova_as_the_Dying_Swan.jpg [consulté le 07/08/2023].

¹⁰⁸⁴ Cf fig. 44.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70023669.r=la%20mort%20du%20cygne%20pavlova?rk=21459;2> [consulté le 07/08/2023].

¹⁰⁸⁵ En effet, le site Gallica n'indique aucune date. Sur le catalogue de la BnF, à côté de la photographie il est écrit « 1913 », mais une fois que nous cliquons sur la notice pour confirmer la date, nous ne trouvons pas cette information uniquement « Pour la datation, voir *Anna Pavlova, her life and art* par Keith Money, 1982, p.194 ». En contactant le CND qui possédait cet ouvrage, il nous confirma que la photographie datait bien de 1913.

Ce tableau de John Lavery peint Anna Pavlova dans le rôle du Cygne. Nous l'avons précédemment signalé, le thème de l'agonie que présente ce court ballet est à lui seul transique. Il nous faut maintenant constater comment ce thème amène à des représentations et des corporéités transiques.

Dans cette peinture, elles apparaissent explicites : le regard absent du Cygne-Pavlova, comme si, déjà, dans un ailleurs correspondant au monde des morts, la tête qui penche sur le côté figurant un corps qui ne se « tient » plus, car n'ayant plus de force vitale. Il en va de même pour les bras et cette position presque « avachie ». En effet, l'espèce de quatrième au sol est loin d'être académique. La position au sol évoque une quatrième, mais les jambes ne sont pas complètement placées comme indiqué par l'académisme. Quant au buste, il devrait se tenir droit. Or, ici, il est avachi sur son côté gauche, alors que la tête penche du côté droit. Les bras n'effectuent pas un port de bras, ils sont simplement posés sur le tutu. Le bras droit encore légèrement suspendu, mais tout indique que cela ne durera pas. Le fait qu'elle soit au sol, quasiment avachie, dans une posture non-académique malgré des pointes légèrement tendues et un costume qui évoque la danse classique de Petipa et son *Lac des cygnes*, ici, nous sommes en présence d'une corporéité complètement transique. Pavlova-Cygne représente cet être en train de passer de la vie vers la mort. En effet, si Pavlova-Cygne apparaît si molle, si peu tonique c'est bien parce qu'elle représente par son corps cet être qui finalement n'a d'autre choix que de se laisser aller à la mort.

Le corps de Pavlova-Cygne représente bien ce moment transique qu'est le passage de la vie à la mort et il est en plein devenir-mort.



Fig. 43, ANONYME, Anna Pavlova dans *La Mort du Cygne* 1908-1909.

La photographie ci-contre d'Anna Pavlova peut laisser croire que le ballet était plus académique que montré dans la peinture. Cependant, il ne s'agit que d'une photographie parmi d'autres où elle apparaît parfois dans des poses moins académiques et il en ira de même en 1925 avec les photographies de Vera Fokina qui tendent à reproduire le ballet par une trame chronologique et esthétique écrite par Fokine. Cette photographie de 1908-1909 prise à Berlin ne reflète qu'une partie du ballet et si Pavlova-Cygne apparaît plus dans les normes académiques (même si elle s'en éloigne aussi), quelques traits transiques s'en dégagent peut-être.

À la première visualisation, la photographie ci-dessous présente moins de traits transiques que la peinture de John Lavery. Nous allons même jusqu'à nous demander s'il en reste et pourquoi nous ne les voyons plus, pourquoi nous regardons plus un cygne qu'un cygne à l'agonie ?

Dans cette pose de Pavlova-Cygne, il y a quelque chose de bien plus académique. En cinquième position sur ses pointes (bien que celles-ci n'apparaissent pas assez serrées pour un regard du XXI^e siècle), les jambes bien tendues, le dos plus droit, Pavlova-Cygne n'a plus grand-chose du cygne agonisant prêt à s'effondrer, car ayant perdu sa bataille contre la mort. Le dos aussi est droit, il n'a rien de la position avachie que nous observions précédemment. Le regard apparaît fixé sur le récepteur, marquant un lien entre celui-ci et Pavlova-Cygne. Toujours précédemment, le regard de celle-ci apparaissait lointain et absent, comme si elle était plongée dans un ailleurs et en quelque sorte déjà dans la mort plutôt que dans la vie. Ce qui n'est pas le cas ici, puisque ce regard qui fixe le récepteur lui donne un aspect des plus vivants. Seule demeure cette tête penchée sur le côté, mais plutôt que de renvoyer à un corps qui ne se tient plus, car agonisant, elle renvoie plutôt à une stylisation du corps, au fait qu'elle interprète un cygne, ce que les gestes des mains accompagnent. Celles-ci ne possèdent en rien l'abandon de la peinture de Lavery. Elles ont du tonus, se tiennent et renvoient plus à des plumes au bout des ailes que les bras représenteraient. La transe liée à l'agonie semble complètement oubliée dans cette photographie, puisque l'image à elle seule évoque uniquement l'animal et nullement sa mort. De la sorte, des représentations transiques ne peuvent être présentes et présentées dans cette illustration. Nous notons uniquement la position des mains qui apparaît comme non-académique par le pouce qui n'est pas rentré vers la paume de main et aussi cette tête qui penche sur le côté. Malgré tout, cela ne renvoie pas spécialement à quelque chose de l'ordre de la transe et d'une représentation de l'agonie qui lui serait analogue.

Est-ce de là à penser et à croire que toutes les photographies de Pavlova-Cygne ne représentent jamais par son corps et ses poses cette transe-agonie ? Non, car cette photographie ne demeure qu'une parmi de nombreuses.

Cette absence de traits transiques reliés à l'agonie dans cette photographie pourrait laisser croire qu'il n'y a finalement pas autant de représentations transiques dans ce ballet que le laisse sous-entendre son titre et la peinture étudiée précédemment. Il n'en est rien. Les photographies sont nombreuses et si pour les raisons évoquées nous n'avons pas affiché les plus parlantes dans cette thèse, elles existent et apparaissent comme bien plus significatives que celle présentée ci-dessous et qui illustre pourtant les Wikipédia français sur « La Mort du cygne » et « Anna Pavlova ». C'est-à-dire que le lecteur lambda qui va se renseigner sur l'un ou l'autre voit cette image, associe ce ballet comme l'interprète à cette représentation qui est certainement l'une des plus académiques parmi toutes celles que nous avons observées au cours de notre recherche sur ce ballet. Autrement

dit, on montre¹⁰⁸⁶ une représentation académique qui nie tous les traits transiques alors qu'ils submergent ce ballet. Finalement, c'est comme si d'une manière plus ou moins consciente, on cherche au premier abord à cacher tous les traits transiques en montrant en premières représentations une Anna Pavlova qui correspond à nos règles académiques. Une recherche légèrement plus approfondie, notamment dans « Google Images » permet déjà de trouver quelques photographies que des traits transiques submergent¹⁰⁸⁷.

Pour contrecarrer cette représentation photographique des plus académiques, une autre photographie, cette fois-ci de 1913 présente ci-dessous, renvoie, elle, à de nombreux traits transiques. Nous en faisons l'analyse.



Fig. 44, DESTÉ, Anna Pavlova dans *La Mort du cygne*, 1913.

¹⁰⁸⁶ Captures d'écran des premiers éléments trouvés lors d'une recherche sur google France sur « Anna Pavlova », « La Mort du cygne » et « Anna Pavlova la mort du cygne » présentées dans l'annexe dédiée aux captures d'écran.

¹⁰⁸⁷ Voir pour cela l'annexe dédiée aux captures d'écran, avec pour recherche sur Google Images, « Anna Pavlova » et « La Mort du cygne ».

Alors que la photographie précédente semble nier toute part de transes à cause de son académisme, celle-ci l'afficherait pleinement. Observons ces détails qui la feraient émerger.

Les pointes fermées en cinquième servent l'académisme, de même par la position des bras qui renvoient symboliquement à la mort. Cet académisme qui renvoie à la mort évoque cette même dimension transique. Il en va également pour l'aspect droit du corps qui se réfère tout autant à l'académisme qu'à une raideur d'un corps qui semble déjà mort. Quant aux yeux fermés, eux aussi évoquent la mort et par conséquent se réfèrent à cette même dimension. Pareillement, en ce qui concerne cette nuque qui ne se tient plus et qui casse l'aspect droit du corps, si ce dernier est comme tenu par une raideur cadavérique, la nuque cassée ajoute l'idée que ce corps, malgré un premier aspect droit, ne se tient plus, car n'est plus vivant ou du moins est à l'aube de la mort, ce qui n'a pour le coup rien d'académique. Au contraire, nous l'avons signalé, un corps qui ne se tient pas totalement droit ne peut être considéré comme pleinement moderne ou représentatif de la modernité, il y a donc plus de chance d'y percevoir de la transe ou d'en représenter.

Dans cette photographie, ces quelques éléments permettent d'observer un jaillissement de représentations transiques qui surgissent grâce au thème même du ballet : l'agonie, la mort. Cependant, une interrogation demeure. Ici, Pavlova-Cygne paraît morte, soit déjà passée d'un état à un autre. Autrement dit, la transe serait terminée et donc pas représentée à travers cette photographie. Pourtant, il y a bien des traits transiques. Nous pouvons donc supposer que Pavlova-Cygne durant le ballet passant de la vie vers la mort se tient dans un devenir-mort qui adopte ces traits transiques présents dans la photographie jusqu'au moment où le devenir-mort est total et ce qui, par conséquent, conclut l'état de transe du cygne. En revanche, pour atteindre cet état, il a fallu passer par celui de transe. Ainsi, nous constatons des traits transiques dans cette photographie, alors même qu'il n'y aurait plus transe. De plus, en considérant le lien étroit entre transe et mort, il apparaît logique que nous puissions voir des traits transiques dans un état qui n'est plus de l'ordre de la transe, mais qui y est relié et en demande une pour l'atteindre.

Ces quelques illustrations de *La Mort du cygne* permettent de rendre compte des corporéités utilisées par Anna Pavlova durant le ballet. Elles n'autorisent pas de retracer la chorégraphie de Fokine, de savoir si celle-ci à évoluer ou non au travers des années... mais cela n'est pas notre objectif. Nous désirons savoir comment ce ballet est présenté d'une manière générale par Pavlova et non d'en connaître ses détails. Les illustrations qui présentent de cette façon générale ce ballet renvoient pour deux d'entre elles à des traits éminemment transiques. Il en va de même avec celles que nous avons constatées sur internet, bien que nous nous avançons avec plus de prudence, car nous ne connaissons pas la date de ces photographies pour la plupart d'entre elles. En revanche, toutes possèdent le même style : Pavlova porte toujours le même tutu, ses pointes, elles mêlent bien souvent traits académiques et transiques. L'esthétique de ce ballet qui semble peu évoluer entre

sa première en 1905 et sa dernière en 1931, nous autorise à commenter ce document d'archives très précieux, bien qu'il provienne d'une date postérieure à la Belle époque : un film d'Anna Pavlova dans *La Mort du cygne* en 1925. Même s'il ne s'agit pas des représentations données entre 1905 et 1914, l'esthétique semble la même et il apparaît clairement que cette représentation se fonde notamment sur ce que Pavlova a déjà dansé entre 1905 et 1914.

Le film *La Mort du cygne*¹⁰⁸⁸ par Anna Pavlova n'a strictement rien à voir avec ce que nous pouvons voir sur les scènes depuis plusieurs décennies. Dans son interprétation, le cygne alterne entre mollesse et rigidité du corps qui renvoie tous les deux à la mort. Par moments, alors que la danseuse piétine sur pointes, le haut du corps s'effondre sur un côté montrant une absence totale de tenue¹⁰⁸⁹ ou, parfois, c'est uniquement la tête qui se renverse¹⁰⁹⁰. Par exemple, vers 1 minute, elle se place dos au public et avance vers le fond de la scène. Les bras battent l'air tels des ailes, le corps est droit, elle piétine avec ses pointes, elle a une attitude plutôt académique. Pourtant plus elle avance, plus l'on sent que sa tête tient de moins en moins, jusqu'à être totalement renversée vers l'arrière à 1 min 08¹⁰⁹¹. Si le bas du corps semble académique grâce à ces piétinés en cinquième, le haut du corps va donner l'aspect transique à l'aide de cette mollesse qui envahit la nuque, l'empêche de se tenir et la fait tomber, et allant jusqu'à accaparer tout le buste provoquant un effet similaire. Cette mollesse qui prend Pavlova-Cygne apparaît comme une corporéité transique qui symbolise et représente la mort en train de la saisir. Cette mollesse renvoie au devenir-mort qu'implique cette transe. Ce devenir-mort n'est pas total tant il reste de l'académisme, tant elle piétine en cinquième. Dans ce cadre-là, l'académisme deviendrait preuve de vie, qu'il y a toujours quelque chose qui l'anime, qu'elle se bat contre cette mort qui veut l'abattre. Toujours sur pointes, il y a quelques instants où le corps apparaît beaucoup plus rigide. Cela arrive notamment quand elle tend ses bras vers le ciel¹⁰⁹² comme si elle suppliait Dieu ou une autre entité (ou un autre être de la métamorphose avons-nous envie d'écrire) de l'épargner. Ce trait transique, par sa rigidité et grâce à la tête renversée qu'il implique en même temps, évoque des illustrations d'hystériques durant leur période « d'attitudes passionnelles » où elles reprennent justement des figures christiques. Cette corporéité rigide apparaît plus discrètement dans les légères secousses qui animent par moment Pavlova-Cygne. Elle intervient aussi lorsqu'à terre, elle se relève (37 secondes). Au lieu de se relever en douceur, elle donne quelques secousses-impulsions qui donnent l'idée que le mouvement est difficile, qu'elle a le corps trop faible, trop mou et paradoxalement trop rigide pour y parvenir.

¹⁰⁸⁸ *Anna Pavlova as the Swan*, YouTube, 04/10/2016, 1 min 58.

<https://www.youtube.com/watch?v=tkFSBkl9mmo> [consulté le 22/12/2022].

¹⁰⁸⁹ *Anna Pavlova as the Swan*, *ibidem*, 1 min 27, 1 min 28.

¹⁰⁹⁰ *Anna Pavlova as the Swan* *ibidem*, 1 min 20.

¹⁰⁹¹ *Anna Pavlova as the Swan* *ibidem*, 1 min 08.

¹⁰⁹² *Anna Pavlova as the Swan*, *ibidem*, 28 secondes, 1 min 38.

Comme si le haut était mou, pas assez tonique pour contracter la sangle abdominale pour se relever avec « grâce » (comme le voudrait la technique académique-classique) et qu'en même temps le bas du corps était comme figé, empêchant une fluidité au niveau des jambes à ce moment-là. Plusieurs fois, elle va à terre, mais c'est le seul moment où nous remarquons cette difficulté à se relever. Peut-être s'agissait-il d'une « erreur » de Pavlova, d'une « réelle » difficulté à remonter, mais cela correspond si bien à l'histoire de ce ballet que cela donne l'impression d'être fait « exprès », d'être une volonté d'interprétation et d'expression de la part de la danseuse. Ces mouvements un peu saccadés, un peu rigides, sont parfois aussi dus à la manière dont on filmait à l'époque. La danse de Pavlova était sans doute moins saccadée, ainsi nous ne pouvons pas être sûre que ces saccades reliées à une certaine rigidité du corps soient le fruit d'une interprétation et donc un trait transique propre à ce ballet. Il s'agit peut-être plutôt d'une caractéristique liée à la technique cinématographique de cette époque. Relevons aussi comme autre trait transique de légères grimaces qu'elle effectue aux alentours de cinquante-quatrième secondes. Là aussi, il s'agit d'un trait transique, même si nous rencontrons des difficultés à les interpréter, à comprendre ces mouvements de sourcils. Ces derniers nous rappellent que nous n'avons pas écrit sur le regard de Pavlova-Cygne et pour cause : la qualité du film est insuffisante pour pouvoir en faire une analyse. Nous n'arrivons pas à déterminer le placement de ses yeux et même s'ils sont ouverts ou fermés. Cependant, nous constatons l'importance du regard à travers le livre de Fokine que ce dernier illustre d'une multitude de photographies représentant le cygne dans le ballet dans un ordre chronologique.

Le trait transique principal apparaît donc : il aurait à voir avec la mollesse qui s'empare de tout le corps de Pavlova-Cygne. Au début, le haut du corps et notamment cette tête complètement renversée ne peut plus tenir ; à d'autres moments, même le bas du corps semble flancher jusqu'à ce qu'elle rejoigne le sol. Il y a véritablement ici l'idée d'un corps qui ne peut plus se tenir (droit), qui est trop pris par la mort pour conserver ses allures de moderne et d'académisme. À cela s'ajoutent d'autres détails transiques : de légères saccades et quelquefois des secousses toniques où le corps quitte sa mollesse pour se tenir dans une certaine rigidité (qui rappelle la rigidité cadavérique), et aussi des sortes de grimaces au niveau des sourcils. Nous retrouvons également dans le livre de Fokine des traits transiques que nous proposons d'étudier maintenant.

Le livre de Fokine se compose de quelques dizaines de photographies de sa femme, Vera Fokina, dans le rôle du Cygne. Ces photographies illustrent à chaque fois un moment de la chorégraphie, une pose chorégraphique. Placées dans un ordre chronologique, elles indiquent le chemin scénique que la danseuse effectue pour interpréter cette chorégraphie. Précisons que nous

avons étudié cet ouvrage de Fokine lors d'une consultation à la médiathèque du Centre National de la Danse (CND) à Pantin, en 2017.

Nous venons d'évoquer le côté saccadé de la danse Pavlova et indiqué par le même temps qu'il s'agissait certainement du résultat de la technique filmographique de l'époque. Il y a un point important que nous n'avons pas mentionné précédemment, le film ne montre pas les dernières secondes de Pavlova-Cygne et nous ne savons donc pas comment se termine le ballet. En revanche, Fokine indique quelque chose de très important : les mains tremblent à la fin de la chorégraphie¹⁰⁹³. Si nous ne pouvons supposer la dernière pose de Pavlova-Cygne, nous savons maintenant que ses mains tremblent très certainement et que les saccades que nous voyons dans le film relèvent peut-être de tremblements inclus dans la chorégraphie. Il s'agit bien ici d'un trait transique. Nous apprenons aussi avec Fokine, mais cela n'apparaît pas comme une surprise, que tous les muscles se relâchent à la fin, que le cygne a une posture sans vie¹⁰⁹⁴. La mollesse est donc bien présente à la toute fin, elle représente la mort et comme le Cygne est dans un devenir-mort tout au long du ballet et nous supposons que cette corporéité se présente déjà avant les dernières secondes. Nous notions « le corps semble plutôt mou, prêt à tomber, plus trop de muscles pour le tenir », cela dans le but de décrire les photographies de Fokina-Cygne présentes sous nos yeux. Nous relevions déjà cette histoire de corps mou. Nous observions aussi des « moments où elle paraît plus rigide, c'est lorsqu'elle est assise au sol. Le corps paraît cassé et impossible à relever. » Nous relevions déjà tout le travail au niveau de la nuque, celle-ci tombe sur le côté, en arrière, elle ne se tient pas, elle ne se tient plus et elle empêche le corps d'être droit. Il y a donc bel et bien une constance des traits transiques qui justifie le fait que nous utilisons des archives postérieures à la Belle époque. De l'observation de l'ouvrage de Fokine, nous faisons aussi quelque chose que nous n'avons pas pu effectuer pour le film : l'analyse du regard. Nous réalisons alors le tableau que nous reproduisons, d'une façon condensée, à la page suivante.

¹⁰⁹³ FOKINE Michel, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*.

« *The posture is lifeless. All muscles are freed. Death of the Swan.* » « La posture est sans vie. Tous les muscles sont relâchés. La mort du Cygne. » (Notre propre traduction).

Yeux fermés (numéros photographies)	Yeux normaux (numéros photographies)	Yeux écarquillés (numéros photographies)
1, 2, 3, 13, 4, 14, 5, 15, 6, 16, 23, 24, 25, 26		
		7, 9, 11, 17, 19, 21, 8, 10, 18, 20, 12, 22, 27, 28, 8, 12, 22, 29, 30, 32, 34, 31, 33, 35, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52
Tableau n°8 : Synthèse sur la place des yeux de Vera Fokina dans <i>La Mort du cygne</i> de Michel Fokine		

Sur la photographie n°53, le corps allongé de Fokina-Cygne nous empêche d'observer ses yeux, mais il y a fort à parier qu'ils sont ouverts. Fokina-Cygne n'a jamais un regard que nous nommons « normal » à l'époque. Autrement dit, Fokina-Cygne ne possède pas le regard d'un être qui se trouve dans un état ordinaire de conscience. Sur chaque photographie, elle ferme les yeux ou elle les écarquille traduisant plutôt un état non ordinaire de conscience de l'ordre d'une transe (puisque ici la chorégraphie représente ce passage entre la vie et la mort et un devenir-mort).

Il apparaît donc évident que de nombreux aspects transiques submergent cette chorégraphie de Fokine dansée par Pavlova et Fokina que cela soit durant la période de la Belle époque comme il en est question dans ce chapitre tout comme dans les années suivantes. Nous réitérons notre affirmation : ces traits transiques concernent la chorégraphie de Fokine, de ces déformations par ces deux interprètes et non pas des versions qui en découlent, stylisent et académisent cette danse au détriment de tous traits transiques.

En somme, nous constatons bien qu'il apparaît plus difficile de faire émerger des traits transiques des ballets « blancs » de Fokine, car ils renvoient aux représentations des ballets dits « classiques » ou « académiques » qui effacent la transe. Pourtant, sous ce vernis de l'académisme, mais aussi de la stylisation, se cachent bien des aspects transiques autant dans les corps et corporéités qui interprètent ces ballets que par les histoires qu'ils racontent et qui demeurent reliées à des états non ordinaires de conscience de l'ordre de la transe. Notons aussi que les interprétations d'Anna Pavlova dans ces rôles aident encore à percevoir des aspects transiques dans ses danses. En effet, elle ne craint pas de renier quelque peu l'académisme afin de donner une interprétation plus vivante, plus riche en émotion. Ainsi, l'un de ses contemporains, Hayden Walford, la décrit :

Aucune danse n'était jamais deux fois la même. Si (Anna Pavlova) était en forme, sa danse était incontrôlable même par elle-même. Elle était possédée. Si elle était en mauvais termes avec l'univers et son âme, elle était capable d'être maussade en dansant. (...) Pour celui qui essayait de la suivre avec la musique c'était très clair¹⁰⁹⁵.

Autrement dit, Anna Pavlova se trouve ou du moins est perçue comme en transe sur scène, puisque comme possédée par son rôle. De plus, l'idée d'improvisation renvoie aussi à un aspect transique relevé dans le premier chapitre. Si donc, au premier abord, Anna Pavlova rappelle la parfaite danseuse blanche avec ses arabesques, son tutu romantique, ses airs de Marie Taglioni, sa forte expressivité scénique qui prend le dessus sur les aspects techniques et académiques aident à l'émergence de trances tant dans la représentation, la perception et voire, peut-être, dans son vécu.

III. Le cas de Nijinski et du *Sacre du printemps* : dimensions transiques de la mort, du primitivisme et du contre-pouvoir

Vaslav Nijinski (1889-1950) apparaît comme le danseur phare des Ballets russes. Véritable révélation pour le public que Diaghilev n'hésite pas à exploiter à des fins publicitaires (Fédorovski)¹⁰⁹⁶ tant le succès et la renommée de la troupe lui doivent beaucoup. Par sa danse et ses interprétations, Nijinski change profondément le regard du public parisien sur les danseurs. Depuis plusieurs décennies, les chorégraphes les assignent à un simple rôle de porteur. Autrement dit, les danseurs ne dansent plus ou peu. Alors que les danseurs apparaissent comme ridicules pour une grande partie du public parisien depuis le ballet romantique, Nijinski change la donne et enthousiasme celui-ci. Il n'en va pas de même pour ses chorégraphies qui marquent ce même public en le choquant, notamment *L'Après-midi d'un faune* (1912) et surtout *Le Sacre du printemps* (1913). Dans ce chapitre sur Nijinski, nous étudions dans un premier temps l'état dans lequel le danseur plonge quand il danse et qui lui permet une véritable *transformation* qui *enthousiasme* le public. Puis, nous nous arrêtons sur son ballet phare *Le Sacre du printemps*, pour y constater les traits transiques qui semble le submerger par ce qu'il représente et par la façon dont le public le perçoit. Sur la question de la maladie mentale et de la folie qui a longuement été rattachée à Nijinski, nous ne l'analysons pas au prisme de la transe. Cela pour plusieurs raisons : d'une part, parce que la folie n'inclut pas nécessairement de transe, même si des crises durant celle-ci s'y apparenteraient ; d'autre part, parce que Madeleine Ambassade dans son récent ouvrage *Danser l'imprévu* remet en question

¹⁰⁹⁵ WALFORD Hyden cité LOT Cyril « La mort du cygne de Michael Fokine, enjeux et devenirs d'un ballet « presque improvisé » » in *Mémoires et histoire en danse – mobiles n°2*, Paris, L'Harmattan, « Arts 8 », 2010, p. 80.

¹⁰⁹⁶ FÉDOROVSKI Valdimir, *op. cit.*, p. 65.

la thèse de la folie de Nijinski¹⁰⁹⁷. Nous nous intéressons à la période de la Belle Époque et donc, à Nijinski-danseur, Nijinski-chorégraphe, non aux années suivantes avec « Nijinski-interné » – même si nous pouvons glaner quelques citations dans ses *Cabiers*¹⁰⁹⁸ lorsqu'il s'exprime en tant que danseur.

1. Nijinski, le Dieu de la danse

Comme le rappelle Madeleine Ambassade, le public donne à Nijinski le statut de « Dieu de la danse¹⁰⁹⁹ ». Statut onirique que le public ne donna, au fil des siècles, qu'à quelques danseurs d'exception comme Louis Dupré et Gaétan Vestris. Ce titre, Nijinski le doit à sa technique et notamment à ses sauts dont la réputation indique qu'ils ne retombent pas : en d'autres termes, Nijinski donne l'impression de voler ; ses exécutions, nous allons le voir, vont au-delà de la simple interprétation et convergent vers divers devenir-autres. Pourtant, en voyant la physionomie de Nijinski, rien ne permet de penser que le jeune homme va enthousiasmer la salle. Bien au contraire, « jeune homme de taille moyenne au physique somme toute ordinaire, avec une grosse tête, les yeux bridés, héritiers des invasions tartares, on ne pouvait pas deviner quel génie l'habitait¹¹⁰⁰ » (Fédorovski). La scène, et de manière plus générale la danse, provoque chez lui « une transformation de sa personnalité¹¹⁰¹ ». Nijinski n'interprète pas uniquement, il se transforme. Dit dans les termes de Guattari et Deleuze, il devient-autre. Cet autre correspond au personnage du ballet qu'il danse. Ce que, Francis de Miomandre un contemporain de Nijinski qui le vit danser, affirme :

Connaîtrons-nous jamais ce que Nijinski met de soi-même dans ses rôles tragiques ou tendres ? Un vrai poète comme lui ne peut mentir ni se réserver, il se donne tout entier à l'emportement sacré de son imagination. Ne parlons donc pas de masques lorsqu'il s'agit d'un visage qui se modèle de lui-même, chaque fois pour chaque passion. Nijinski n'est pas un acteur qui change de costume, c'est un homme qui entre dans des âmes inconnues¹¹⁰².

Pour Francis de Miomandre, Nijinski se trouve bel et bien dans un devenir-autre lorsqu'il danse, puisqu'il ne s'agit pas d'un « masque » qu'il porte, d'une interprétation lui faisant prendre

¹⁰⁹⁷ ABASSADE Madeleine, *op. cit.*

¹⁰⁹⁸ NIJINSKI Vaslav, *Cabiers*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2000.

¹⁰⁹⁹ ABASSADE Madeleine, *Danser l'imprévu, op. cit.*, p. 189.

¹¹⁰⁰ FÉDOROVSKI Validimir, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁰¹ *Ibidem.*

¹¹⁰² MIOMANDRE Francis cité par FÉDOROVSKI Vladimir, *op. cit.*, p. 80.

une sorte de distance avec le personnage, mais bien d'un changement physiologique qui a lieu en lui : le visage se modèle et par extension tout le corps. Il entre dans les âmes de ces personnages pour leur donner une vie, les animer et il s'y confond en même temps, donnant l'idée qu'il en oublie même sa propre personne. Autrement dit, il les *incarne*, il entre dans leurs chairs. Comme constaté en première partie, ce *devenir-autre* est une dimension transique, tout comme le fait *d'incarner* peut être rattaché à l'état de transe. Sans pour autant affirmer que Nijinski entre en transe lorsqu'il danse, ce qui lui permet de donner littéralement vie à un personnage et d'enthousiasmer le public, il apparaît clairement qu'il se trouve dans un état non ordinaire de conscience qui lui permet d'atteindre ce trait transique du devenir-autre. Nijinski, du moins par le regard qu'en donne Francis de Miomandre et d'autres encore, apparaît donc dans un état transique sur scène.

Nous retrouvons cette idée de devenir-autre plus tard dans ses *Cahiers*. Tout au long de ceux-ci, le danseur enchaîne les différents devenirs et ne cesse d'exprimer « je suis... », toujours avec une identité changeante. Nijinski passe de devenir en devenir comme en témoigne ces extraits :

Je suis Dieu et Taureau. Je suis Apis. Je suis un Égyptien. Je suis un Hindou. Je suis un Indien. Je suis un Noir, je suis un Chinois, je suis un Japonais. Je suis un étranger, je viens d'ailleurs. Je suis oiseau de mer. Je suis un oiseau de terre. Je suis l'arbre de Tolstoï. Je suis les racines de Tolstoï. Tolstoï est en moi. Je suis en lui¹¹⁰³ ?

Ou encore plus loin :

Je suis le sentiment de Dieu qui me force. Je ne suis pas un fakir. Je ne suis pas un sorcier. Je suis Dieu dans le corps. Tout le monde a ce sentiment, seulement personne ne s'en sert. Moi je m'en sers. Je connais ses effets. Je ne veux pas qu'on pense que mon sentiment est une transe de spiritisme. Je ne suis pas une transe. Je suis amour. Je suis le sentiment en transe. Je suis une transe d'amour. Je suis un homme en transe¹¹⁰⁴.

Nijinski écrit bien sur les différents devenirs-autres qui l'animent et sur la transe, notamment son refus de la transe spirite. En effet, comme l'explique Madeleine Abassade, le danseur critique la pratique du spiritisme et déteste les états de transe qu'elle provoque dans la bourgeoisie pétersbourgeoise¹¹⁰⁵. Comme si, finalement, ces trances n'avaient rien « d'authentiques », trop fondées sur une espèce de théâtralisation, sur une crédulité de la part de la

¹¹⁰³ NIJINSKI Vaslav, *op. cit.*, p. 75.

¹¹⁰⁴ NIJINSKI Vaslav, *op. cit.*, p. 115.

¹¹⁰⁵ ABASSADE Madeleine, *op. cit.*, p. 75.

bourgeoisie qui la pratique. Alors même que, Nijinski, en transe, serait dans des devenirs-autres, des transformations pleinement moléculaires qui n'ont plus rien à voir avec une théâtralisation.

Outre sa technique, ce sont certainement ces transformations profondes de Nijinski qui enthousiasment régulièrement le public, y compris un public de danseurs et danseuses. Sa sœur Nijinska relate :

L'interprétation du rôle d'Albrecht par Nijinsky souleva, pendant les répétitions, un enthousiasme chez les jeunes danseurs qui les émut souvent aux larmes. Dans la variation, chaque mouvement souffre de la douleur qui écrase son esprit. Il cherche en vain à chasser le fantôme de son imagination. Vaslav termine sa variation épuisé de désespoir et s'écroule sur le sol¹¹⁰⁶.

Dans cette description, des aspects transiques émergent tant du côté de Nijinski comme de celui des récepteurs. L'interprétation de Nijinski les émut aux larmes. Celle-ci dépasse les interprétations habituelles, car ici, *il devient Albrecht*. Les deux se confondent et à la fin de la citation, ce n'est pas le personnage qui s'écroule de désespoir et d'épuisement au sol, mais Nijinski. La description laisse à penser qu'il s'abat véritablement sous le poids de la douleur tout comme le fait le personnage. Son frère devient le jeune endeuillé. De plus, le récit même du deuxième acte fait état de trances ou de moments transiques tels que nous les avons déjà considérés dans le chapitre sur la période romantique (moments que Petipa et Fokine reprennent). Aussi bien, il y aurait deux couches transiques ici qui se cumulent : non seulement celle liée à la narration où le personnage se trouve dans un état de conscience non ordinaire, mais encore celle de l'interprète Nijinski qui devient-autre référant directement aussi à la transe du personnage. Toujours par rapport à ce rôle d'Albrecht, Tamara Karsavina dans ses *Mémoires* rapporte qu'elle se rappelle « toujours cette représentation de *Gisèle* au Mariinski, où, en scène j'éprouvai la même extase admirative¹¹⁰⁷ » en voyant danser Nijinski. Par-là, ce que produit Nijinski sur le spectateur relève à nouveau du transique : il provoque, non pas cette fois-ci, un enthousiasme, mais une extase chez ses pairs. Par son art, Nijinski ne subjugue pas uniquement ses confrères, mais aussi les amateurs d'art et de danse comme en témoigne à plusieurs reprises Vladimir Fédorovski :

¹¹⁰⁶ NIJINSKA Bronislava cité par MANNONI Gérard in *Les Grandes étoiles du XX^e siècle*, Paris, Buchet-Chastel, « Les grands interprètes », 2014, p. 42.

¹¹⁰⁷ KARSANIVA Tamara cité par MANNONI Gérard, *op. cit.*, p.75.

Lors de répétitions organisées par Diaghilev pour que chacun puisse constater « cette miraculeuse métamorphose », Anna de Nouilles, Cocteau et Brussel s'exclament, « C'est un dieu. Qu'il est beau ! Divine ! C'est génial ! Éblouissant ! Inouï ! »¹¹⁰⁸.

Considéré comme le meilleur danseur de son temps, Nijinski devient une idole accédant au statut d'une divinité. Sur scène, il transcende son corps des plus banals afin de faire vivre ses personnages à travers une technique classique qui surpasse tout ce que l'on a vu jusqu'à présent, cela aussi en devenant-autre, ce qui nécessiterait une certaine préparation. Voyons de plus près ces deux points (préparation et technique) :

Nijinski employait une couleur très spéciale, un noir cendré. Autour des yeux, il mettait du mauve et du bleu et avait l'air très étrange. On lui apporta une tête vide de nègre, dure et de forme parfaitement ronde. Il l'ajusta et paraissait très beau, ainsi grimé. Pourtant, il dissimula presque entièrement cet accessoire sous un turban.

Comme je m'en étonnai et lui demandai pourquoi, avec cette chaleur, il revêtait cette cuirasse presque invisible aux yeux du public, il répondit :

-Si je ne sentais pas que j'ai la tête d'un nègre, je ne pourrais pas danser...

Ce témoignage du marquis de Cuevas repris par Fédorovski indique que la préparation de Nijinski devient primordiale, la condition *sine qua non* de sa danse. Elle semble le préparer à devenir-autre : en ayant une « tête de nègre » que personne ne voit, il peut devenir l'esclave noir de Shéhérazade. À cette préparation s'ajoute la technique et notamment celle de « l'envol » propre au danseur. Quand Nijinski danse, il donne l'impression de ne jamais retourner au sol. Dès lors, il se transforme en être humain qui sait voler... Ou plutôt il transcende son humanité, car l'un des propres de l'homme est de rester cloué au sol, la gravité l'attire malgré lui. Nijinski n'est plus humain, n'est plus un simple danseur, il devient un dieu, le dieu de la danse. L'exemple le plus connu et marquant demeure celui du *Spectre de la rose* où, comme le rappelle Olivier Normand, il saute par une « fenêtre » et quitte la scène ; précisons que selon leurs emplacements, les spectateurs ne le voient pas redescendre et atterrir¹¹⁰⁹. Si la technique et la mise en scène donnent l'impression de sauts qui ne retombent pas¹¹¹⁰, l'idée qu'il transcende son humanité et que cela s'effectue par un état de conscience non ordinaire voire une transe demeure aussi une hypothèse que nous ne pouvons pas ne pas soutenir. Nijinski réalise d'ailleurs ces exploits dans un laps de temps très court.

¹¹⁰⁸ FÉDOROVSKI Vladimir, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹¹⁰ NORMAND Olivier, « Le saut de Nijinski (n'est pas celui qu'on croit) » in *Mémoires et histoire en danse, op. cit.*, p. 158.

Dès qu'il entre dans les coulisses, il change d'état de conscience et de corps comme en témoigne Cocteau :

[...] après le baiser à la jeune fille, le Spectre s'élançait par la fenêtre... et retombe parmi des aides qui lui crachent de l'eau à la figure, le bouchonnent avec des serviettes-éponges, comme un boxeur. Que de grâce et de brutalité jointes ! J'entendrai toujours ce tonnerre d'applaudissements ; toujours je re-verrai ce jeune homme barbouillé de fard, râlant, suant, comprimant d'une main son cœur, et se retenant de l'autre au décor, ou bien évanoui sur une chaise. Après, giflé, inondé, secoué, il rentrait sur scène, saluait d'un sourire¹¹¹¹.

Avec ce témoignage, Nijinski retrouve toute son humanité douloureuse. Celle, qui après un effort intense durant lequel il dépasse ses propres limites pour devenir un Spectre, un être fait de légèreté, un être mort qui ne touche plus terre, soit l'antithèse de tous les êtres sur terre soumis à la gravité et encore vivants. Dans *Le Spectre de la rose*, Nijinski devient bien autre : *un spectre*. Il dépasse aussi ses propres limites, ce qui implique qu'il a plus de force et moins de douleur (il en faut pour ne plus toucher terre). Nous retrouvons bien cette idée d'un état limité dans le temps et d'un passage entre des états, puisque Nijinski change complètement à partir du moment où il pose les pieds en coulisses. Insistons pour dire que ces points caractérisent bien une transe selon notre hypothèse de définition, seuls deux points demeurent absents : les hallucinations/accès à des informations et la déformation de la temporalité. Si sur ces deux points nous ne disposons d'aucune information, les descriptions que l'on donne de Nijinski laissent à penser que celui-ci se trouve bel et bien dans un état transique, si ce n'est de transe.

À la technique bien présente de Nijinski s'ajouterait un état transique qui lui permettrait de l'utiliser tout en la dépassant afin de devenir-autre. Dans ce cas, la technique du saut et de l'envol n'apparaît plus uniquement comme technique, mais comme moyen d'incarner un spectre, un être qui ne touche plus le sol, bref de devenir-spectre.

À nouveau, nous ignorons dans quel état le danseur se trouve sur scène. Il possède une technique hors du commun qui, doublée par son incarnation, lui donne des airs extraordinaires... créant ainsi la légende d'un Dieu de la danse.

2. *Le Sacre du printemps* de Nijinski

¹¹¹¹ COCTEAU Jean cité par NORMAND Olivier, *ibidem*.

Durant notre travail de recherche, le ballet *Le Sacre du printemps* apparaissait souvent, aux yeux de nos interlocuteurs, comme la figure même d'un ballet où pouvaient se trouver « plein de transes ». Pourtant, quand l'un d'entre eux s'exclamait qu'il y avait de la transe dans *Le Sacre*, nous ne savions jamais de quelle version il s'agissait... Était-ce celle de Nijinski ? de Hodson et Archer ? de Brun ? de Bausch ? de Massine ? etc. Ici, il s'agit donc bien d'étudier la création de Nijinski, cela à l'aide d'archives, de témoignages, mais aussi d'écrits postérieurs qui analysent l'œuvre, notamment le récent travail de Madelaine Abassade et celui d'Aurore Després. Nous examinons où et comment émergent des représentations et perceptions transiques dans cette œuvre.

Lors de la rédaction de notre mémoire de Master, *Le Sacre du printemps* nous est apparu sous différentes versions : la création chorégraphique de Nijinski en 1913, mais aussi les recreations-reconstitutions de Milicent Hodson et Kennet Archer (1987) et de Dominique Brun (2014). Nous analysons particulièrement les passages où l'aïeul embrasse la terre (fin du deuxième tableau) et le sacrifice de l'élue. Tous deux nous apparaissent comme des moments de transes. Le premier moment ressemblait à une sorte de rituel chamanique. L'aïeul, en embrassant la terre, en la glorifiant, accédait à des informations, puis se mettait à trembler. Nous relevions alors les manifestations physiques de cet état qui, pour nous et à l'époque, nous apparaissait comme une transe chamanique. À l'inverse, l'élue nous semblait possédée par le dieu Iarilo. En relevant à nouveau les manifestations physiques, cet état de transe nous paraissait être une possession. Ce qui incluait deux mouvements inverses : l'aïeul partait dans le monde des esprits et était acteur de sa transe ; l'élue trouvait son corps possédé par Iarilo et n'avait plus aucun contrôle dessus, elle vivait cette transe de façon passive, sans avoir le moindre choix. Jusqu'en 2017, cette distinction entre ces deux mouvements, entre ces deux types de transe, nous paraissait valable. Nos recherches actuelles nous enjoignent à ne plus marquer une distinction aussi nette ; nous pensons en effet aujourd'hui que les différents types de transes peuvent se mélanger, que les transes apparaissent de manière bien plus complexe que le seul fait d'apposer « simplement » un type de transe à un personnage. À la place, nous posons cette question plus large : qu'est-ce qui renvoie à la transe dans ce ballet ? Est-ce par des corporéités, des gestualités ? des thèmes du récit ? Pourquoi, alors même que d'autres ballets, et notamment ceux des Ballets russes, ont eu du succès (voire un immense succès) alors qu'ils comportaient des thèmes et corporéités transiques, *Le Sacre du printemps* de Nijinski a-t-il été à ce point décrié ?

Le 29 mai 1913 a lieu la première du *Sacre du printemps* au théâtre des Champs-Élysées : le scandale éclate. Pourtant, la veille pour la générale, tout se passa calmement et les présentations qui suivirent cette « première » tumultueuse, furent beaucoup plus calmes. Bien qu'il ne fût dansé que

huit fois en tout (cinq fois à Paris, trois fois à Londres)¹¹¹², *Le Sacre* de Nijinski marqua les esprits à cause du scandale qu'il déclencha. Ce dernier est régulièrement comparé à la bataille d'Hernani. Valentine Hugo-Gross, alors jeune plasticienne qui assista aux répétitions du *Sacre du printemps*, en parle de la sorte :

Tout ce qu'on a écrit sur la bataille du *Sacre du Printemps* reste inférieur à la réalité. Ce fut comme si la salle avait été secouée par un tremblement de terre. Elle semblait vaciller dans le tumulte. Des hurlements, des injures, des hululements, des sifflets soutenus qui dominaient la musique, et puis des gifles, voire des coups. On y voyait entre autres Maurice Delage, rouge, grenat. Vraiment grenat d'indignation. Maurice Ravel, combatif comme un petit coq furieux. Léon-Paul Fargue, vociférant des épithètes vengeresses vers les loges sifflantes. Je me demande comment cette œuvre si difficile pour 1913 put être dansée et jouée jusqu'au bout dans un tel vacarme¹¹¹³.

Sans insister sur l'état de conscience transique qui agite le public, il nous faut voir ce qui se déroule sur scène et qui provoque une telle réaction. Serait-ce dû à des représentations transiques ? Était-ce vraiment la volonté de Nijinski de représenter ces personnages dans un état de transe ? Ou n'est-ce que la perception du public ? et dans ce cas-là, pourquoi ? Avant même de répondre à ces questions, rappelons déjà ce que « raconte » *Le Sacre du printemps*, à partir du livret-programme le présentant :

Premier tableau : L'Adoration de la Terre

Printemps. La Terre est couverte de fleurs. La Terre est couverte d'herbe. Une grande joie règne sur la Terre. Les hommes se livrent à la danse et interrogent l'avenir selon les rites. L'Aïeul de tous les sages prend part lui-même à la glorification du Printemps. On l'amène pour l'unir à la Terre abondante et superbe. Chacun piétine la Terre avec extase.

Deuxième tableau : Le Sacrifice

Après le jour, après minuit. Sur les collines sont les pierres consacrées. Les adolescentes mènent les jeux mythiques et cherchent la grande voie. On glorifie, on acclame Celle qui fut désignée pour être livrée aux Dieux. On appelle les Aïeux, témoins vénérés. Et les sages aïeux des hommes contemplant le sacrifice. C'est ainsi qu'on sacrifie à Iarilo, le magnifique, le flamboyant¹¹¹⁴.

¹¹¹² LE BOURHIS Josseline, « À la recherche du sacre perdu », *Le Sacre du Printemps de Nijinski*, *op. cit.*, p. 40.

¹¹¹³ HUGO-GROSS Valentine, citée dans France Culture, Sinard Alisonne [art. de] « *Le Sacre du Printemps* : une bataille d'Hernani chorégraphique et musicale. », *France Culture*, 15.09.2016 [consulté le 10.02.2022].

¹¹¹⁴ SOURIAU et al., *Le Sacre du printemps de Nijinski*, *op. cit.*, p. 5.

La première référence transique qui émerge de la lecture de l'argument du ballet renvoie directement à l'extase : « Chacun piétine la terre avec extase » est-il écrit. Pourtant, comme constaté dans la première partie, les anthropologues, les ethnologues voire les médecins (nous pensons notamment à Charcot) ramènent régulièrement l'extase à un corps immobile, une attitude, donc, qui n'aurait rien à voir avec le « piétinement » qu'opèrent les personnages du *Sacre*. L'extase ici doit se percevoir, non pas dans un corps statique dont « l'âme » serait partie dans des mondes autres, mais comme une joie intense face à ce printemps qui arrive bientôt et qui va changer leur vie endurcie par l'hiver. L'argument n'indique pas d'autres états transiques, y compris pour l'élue sacrifiée dont il ne mentionne nullement une possession. Les textes des deux tableaux ne permettent donc pas, à eux seuls, de faire émerger des représentations transiques. Du moins, celles-ci ne les submergent pas comme nous pourrions nous y attendre à la mesure de ce qui peut apparaître comme la figure même d'un ballet transique.

Comme le texte de l'argument n'emprunte que peu aux vocabulaires et références transiques, ceux des critiques de presse et témoignages de l'époque pourraient en faire émerger dans leurs descriptions. Ce qui permettrait de constater que la réception de l'époque percevait dans ce ballet des représentations de trances. Pour ce faire, nous nous appuyons beaucoup sur le travail effectué par Aurore Després dans *Archéologie sensible des gestes. Palimpsestes de la danse de l'élue dans Le Sacre du printemps au XXI^e siècle* (HDR) qui consacre l'une de ses parties à la question de l'extase et de la transe et qui a notamment relevé à ce titre plusieurs citations, les voici :

Adolphe Jullien, 8 juin 1913 :

« puis arrive, après minuit, le sacrifice *extatique* de celle qui fut désignée pour être livrée au Dieu, en présence des Aïeux... ».

Émile Cottinet, juillet 1913 :

« Plus tard, quand, *possédée* à son tour par *l'ivresse mystique*, elle *bondit, déchaînée et pantelante, fêtant sa mort* prochaine et volontaire, c'est un spectacle dont nul artiste sincère ne saurait méconnaître l'étrange beauté. »

Jean Marnold, 1^{er} octobre 1913 :

« L'*éréthisme dionysiaque* de la "Danse sacrée" est vraiment une chose inouïe, en son amalgame de *jubilation frénétique* et *d'horreur*, de *délire*, *d'enthousiasme* et de *désespoir*. »

M. Casalonga, 5 juin 1913 :

« Soudain, la danseuse pétrifiée renaît, son *corps vibre* sur place peu à peu, ses gestes s'amplifient, sa danse s'élargit, elle *bondit*, les *mouvements de la tête et du buste s'accroissent*. Le *rythme*

s'exaspère à l'orchestre, la danseuse le suit avec une *frénésie de mouvements* surplace ou de *bonds espacés* ; elle *s'épuise* enfin, soulevée par les prêtres, pour le sacrifice et l'apothéose. »

Georges Pioch, 30 mai 1913 :

« La chorégraphie de Nijinski se résume, ici, à une stylisation laborieuse de liesses très lourdes, des *frénésies* très gauches, et des *extases* très mornes des tout premiers Russes ».

André Lévinson, 5 juin 1922 :

« Sous la poussée féroce du rythme, elle [l'élue] s'agite et se crispe dans une *danse extatique* et *saccadée*. Et cette *hystérie primitive*, terriblement grotesque, captive et accable le spectateur désespéré [...] *secousses terribles* qui faisaient du corps gracieux de Marie Piltz cette chose lamentable, déjà ossifiée par la mort qui la guette [...] [Dans le solo de l'élue chorégraphié par L. Massine et dansé par Bronislava Nijinska] : « danse véhémence, mais souple, mais déliée, avec de *grands jetés en tournant qui se déchaînent comme une trombe*. »

Et les témoignages :

Marie Rambert, Quicksilver. An autobiography..., 1972

« L'interprétation de Maria Piltz était très pâle par rapport à la performance *extatique* de Vaslav Nijinski, qui est la plus grande danse tragique que je n'ai jamais vue ».

Romola Nijinsky, *Nijinsky*, Londres, Victor Gollancz, 1933 :

« Les mouvements expriment la crainte, la joie et *l'extase religieuse*. »
[...]

Bronislava Nijinska, Mémoires 1891-1914, Paris, Ramsay, 1983 :

« En dansant, je me représentais au-dessus de moi les nuages noirs et le ciel tourmenté des tableaux de Roerich. Autour de moi, le calme de la nature avant la tempête. En songeant au caractère *primitif* du rite tribal où l'Élue doit mourir pour sauver la terre, je pensais que mon corps devait se replier sur lui-même, devait absorber toute la puissance de l'ouragan. *Des mouvements forts, brusques, spontanés*, semblaient s'opposer aux éléments tandis que l'Élue protégeait la terre contre les éléments menaçants. L'Élue dansait comme une *possédée*, puisqu'elle *devait mourir victime de sa propre frénésie*. »

Cyril W. Beaumont, Bookseller at the ballet. Memoirs 1891-1929..., 1913 :

« Pendant que les jeunes filles dansent, l'une d'elles *tombe en transe*. Prise par un état *d'extase* qui ne cesse d'augmenter, elle commence à *danser de plus en plus vite, ses mouvements*

devenant de plus en plus violents, jusqu'à ce que, de délire et d'épuisement, elle tombe morte. Le corps est soulevé par ses amis, soutenu sur leurs épaules. Le sacrifice est achevé. Maria Piltz, en tant que soliste pour ce rôle de l'Élue, réussit un triomphe dans sa dernière danse en forme de délire, une danse difficile et soutenue, surchargée d'émotion et épuisante mentalement et physiquement [...]. »

Jean Cocteau, *Le Coq et l'arlequin*, 1913

« ... et cette danse de l'Élue, danse naïve et folle, danse d'insecte, de biche fascinée par un boa, d'usine qui saute, en fait, le plus bouleversant spectacle au théâtre dont je me puisse souvenir ». ¹¹¹⁵

Tout le vocabulaire transique que nous soulignons (Aurore Després l'avait aussi souligné en italique) explique peut-être pourquoi l'œuvre du *Sacre du printemps* demeure reliée à cet état. Si les deux tableaux ne renvoient que peu à des états de transe de la part des personnages, les corporéités décrites et les perceptions qu'en ont les récepteurs, mais aussi les danseuses y renvoient bien. Sans savoir si Nijinski, à travers les corps des interprètes et de sa chorégraphie, désire évoquer la transe, il est en revanche sûr que les divers récepteurs trouvent quelque chose de l'ordre de cet état dans ce ballet au vu du vocabulaire qu'ils utilisent. Ce vocabulaire transique, Aurore Després le souligne :

Au travers de ce relevé de la presse et des témoignages concernant l'ensemble du solo de l'élue, c'est bien tout le vocabulaire lié à la transe qui y défile : l'ivresse, la frénésie, la jubilation, le délire, l'hystérie, le déchaînement, la véhémence, les saccades, les secousses terribles, les mouvements violents, grotesques, le sacrifice, la victime, la possession, la capture, l'absorption, l'extase, le déchaînement, l'apothéose, l'émotion, l'enthousiasme, la crainte, la joie, l'horreur, la relation à la mort, la dimension primitive, dionysiaque ou religieuse, la transe même ¹¹¹⁶.

Ce vocabulaire que nous relevons dans la presse et les témoignages peut se regrouper dans diverses dimensions transiques : à la fête (avec les références à Dionysos, au rituel, au fait que l'on sacre le printemps), à la folie, à la mort, au primitivisme et à l'intensif. Ces dimensions demeurent liées par le sacrifice comme rituel. En effet, la fête se trouve dans le sacrifice, le fait de donner sa vie et de donner la mort, il y a aussi une folie à danser jusqu'à en mourir, tout cela n'est pas sans démesure (quand on danse jusqu'à en mourir, on ne peut pas faire dans la demi-mesure) et encore, pouvons-nous rajouter que le sacrifice humain comme « mythe » a toujours relevé dans la société

¹¹¹⁵ DESPRÉS Aurore, *Archéologie sensible des gestes, op. cit.*, p. 400-401.

Nous soulignons en plaçant en italiques, mais Aurore Després avait elle-même souligné certains éléments qui se référaient à la transe, il y a donc plusieurs endroits où nous avons souligné les mêmes éléments.

¹¹¹⁶ DESPRÉS Aurore, *Archéologie sensible des gestes, op. cit.*, p. 402.

occidentale, depuis l'Antiquité grecque même, de ce que les « autres » de la géographie (les barbares) ou de l'histoire (les ancêtres) pouvaient pratiquer, ainsi ce que le chorégraphe représente sur la scène relève forcément des « primitifs ». L'une des leurs peut danser jusqu'à la mort, parce qu'elle fait partie d'une communauté dite primitive par les Occidentaux de cette période. De ce vocabulaire à l'œuvre chez les critiques et dans les témoignages où saillent plusieurs dimensions transiques, commence à se dégager quelques aspects qui permettent de mieux analyser au sein de ce ballet ce qui représenterait des transes, mais aussi ce qui serait perçu comme transes. Nous nous penchons spécialement sur deux dimensions : celle de la mort (de l'élue) et celle liée au « primitivisme » de ces individus reliés, selon nous, à la dimension politique révolutionnaire ou de contre-pouvoir.

2.1 *La dimension transique de la mort*

Pour trouver une représentation d'un état de transe ou transique, il faut aller là où elle semble la plus présente et où nous trouvons le plus d'informations : le solo de l'élue. En tant que sacrifice, ce solo renvoie à l'agonie. L'élue ne meurt pas d'un coup net, elle danse jusqu'à la mort, ce qui lui prend une dizaine de minutes dans le ballet. Cette danse jusqu'à la mort relève bien des phénomènes de transe étudiés dans le premier chapitre, notamment celui du cas de chorémanie à Strasbourg. De cette danse d'agonie émergent un état et une représentation où plusieurs dimensions et traits transiques apparaissent. Ainsi, André Levinson, repris par Serge Lifar, décrit de la sorte l'élection de la jeune fille et sa danse :

Elles [les jeunes filles] se dispersent en quête d'une trace mystique ; puis élisent et adorent, avec des bonds et des danses, la victime choisie. Immobile, jusqu'à cet instant, son visage blême sous son fichu blanc, elle commence sa dernière danse, la danse de la mort de la sacrifiée. Ses genoux sont joints, ses pieds tournés en dedans. Une convulsion brusque fait pencher son corps de côté et il reste courbé, rigide, formant un angle aigu. Mu par l'appel d'un rythme féroce, assourdie par les dissonances stridentes de l'orchestre, elle se jette ici et là, son corps tendu se contractant, se tortillant dans les transports extatiques de cette danse anguleuse. La danse devient de plus en plus rapide et violente jusqu'à ce qu'enfin celle qui a été choisie, tombe, inanimée, dans les bras des anciens¹¹¹⁷.

La lecture de cette citation de Levinson découvre tout un vocabulaire transique, notamment relié à l'agonie. Si l'élue convulse, tremble, subit des transports extatiques... c'est parce qu'elle se meurt. Rien n'est mis en place pour amoindrir cette mort qui tord son corps, comme le montre la

¹¹¹⁷ LEVINSON André cité par LIFAR Serge, *Serge de Diaghilev*, Monaco, Rocher-Monaco, 1954, p. 254-255.

citation de Levinson. En effet, contrairement à des cas où un chorégraphe représente par les corps des danseurs et danseuses une transe ou un état transique, mais qu'il efface ces dimensions ou traits au profit d'une stylisation, Nijinski ne fait rien de cela. Comme l'écrit Rivière dans son long et célèbre article sur *Le Sacre du printemps*, Nijinski refuse la « sauce »¹¹¹⁸, ces mouvements qui demeurent dans le flou, l'ondulant, aux formes évanescences et qui permettent aux émotions de s'en aller¹¹¹⁹. Au contraire, Nijinski empêche « le sentiment de fuir¹¹²⁰ ». Il ajoute : « le mouvement se referme sur lui, l'arrête, le contient ; par son perpétuel changement de direction, il lui enlève tout débouché ; il l'emprisonne par sa brièveté même¹¹²¹ ». Le corps retient le sentiment, qui, ne pouvant fuir, devient de plus en plus intense, prêt à faire implorer la personne. L'aspect transique se situe dans cette intensité émotionnelle qui ne peut s'échapper et anime le corps jusqu'à l'implosion, jusqu'à ce que le cœur lâche. N'est-ce donc pas ce qui se produit pour l'élue ? Le sentiment de mort l'anime : il la fait se mouvoir par des gestes secs ; il essaie de s'échapper de son corps, mais rien n'y fait ; le corps le conserve en son sein jusqu'à l'autodestruction. C'est par là qu'une dimension de transe est représentée à travers le corps de l'élue, car la mort qui se situe à l'intérieur du corps et qui ne peut y échapper, le contamine, le fait agoniser. Par ces gestes qui obligent le sentiment de mort à demeurer dans le corps, une transe devient visible. Elle n'est pas une transe agonistique stylisée, de celle qui utilise la « sauce » et qui raconte « sa petite romance¹¹²² ». Cette transe se montre crument par ce que Rivière nomme précisément comme un « mouvement qui ne part pas, à qui l'on interdit de chanter sa petite romance, du mouvement qui revient prendre les ordres à chaque minute¹¹²³ », comme si le mouvement a l'ordre de conserver la mort jusqu'à la fin. Afin d'aller plus en profondeur dans l'analyse, il faut constater comment ce « mouvement qui ne part pas » et qui retient le sentiment de mort se manifeste dans le corps de l'élue et s'il correspond finalement aux mouvements et aux corporéités transiques déjà relevés. Dans les citations qu'Aurore Després a relevées se trouvent de nombreuses indications sur le corps de la danseuse (Marie Piltz) qui dansait l'élue. Piltz-élue bondit, est déchaînée, subit des secousses terribles, tremble, délire, un trop plein d'émotions s'empare d'elle, les mouvements deviennent frénétiques, de plus en plus violents. Les corporéités et gestes que les divers articles rapportent correspondent bien à des aspects transiques. Par ce corps qui refuse de faire sortir le sentiment de mort, qui enferme par le même temps toutes les émotions qui se rattachent à ce même sentiment, découlent des gestes et des corporéités

¹¹¹⁸ RIVIÈRE Jacques, « Le Sacre du Printemps », *Nouvelle revue Française*, 1913.

¹¹¹⁹ *Ibidem*.

¹¹²⁰ *Ibidem*.

¹¹²¹ *Ibidem*.

¹¹²² *Ibidem*.

¹¹²³ *Ibidem*.

transiques. Ce qui est cohérent : le chorégraphe représente un sacrifice, une agonie et par conséquent une transe sur scène, donc les états de corps présentés correspondent à ces états.

De cette danse de l'élue reste plusieurs dessins de Valentine Hugo Gross. Grâce à Marie Orts, danseuse-interprète dans *Sacre #2* de Dominique Brun, nous avons eu accès des photographies de certains d'entre eux. L'analyse qui suit se concentre sur l'une des illustrations (fig. 45)¹¹²⁴ de Valentine Hugo qui regroupe huit croquis de l'élue dans des positions différentes, ce qui donne un aperçu de cette danse et des corps qu'elle engendre. Chaque analyse reprend une ou deux esquisses de l'élue dansant. À côté des dessins de Valentine Hugo se trouvent des phrases musicales, si, ici, nous n'opérons pas une analyse comparée entre la musique et le mouvement dessiné, il serait intéressant de l'effectuer et cela irait, peut-être, dans le sens de nos analyses.

¹¹²⁴ Cf. fig. 45.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/f7/Sacrificialdance.jpg> [consulté le 08/08/2023].

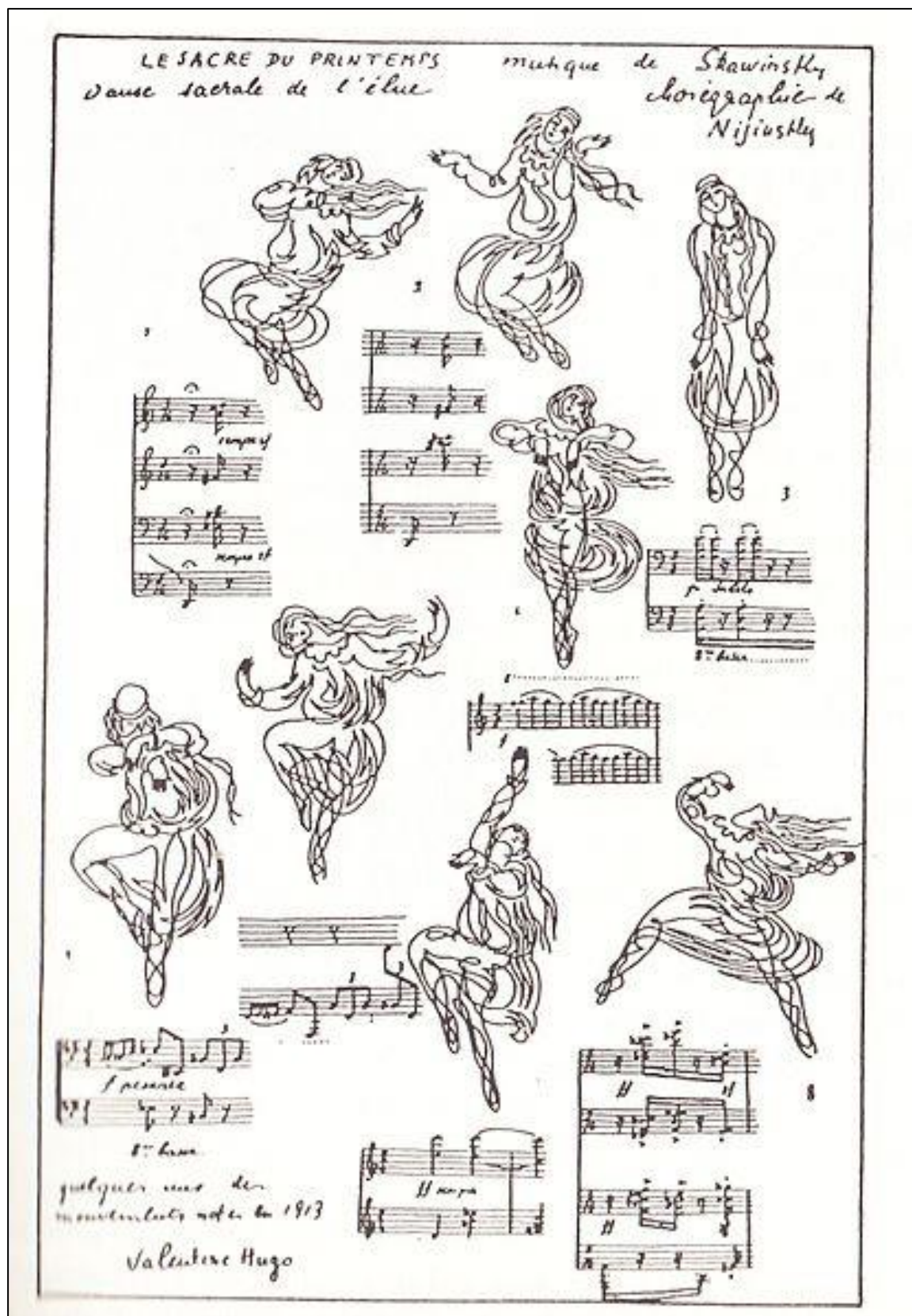


FIG. 45 HUGO GROSS Valentine, « Marie Piltz, danse du sacrifice », Montjoie Magazine, 3 juin 1913.

Analyse, figure de l'élue n°46

Cette figure n°46 de l'élue rappelle par ses caractéristiques visuelles La Mort du cygne d'Anna Pavlova et précisément la photographie supposée de Deste datant aussi de 1913 et où la danseuse apparaît en cygne, debout et droite, les yeux fermés et la tête penchée sur le côté, déjà morte. En étudiant cette photographie de Pavlova, nous relevons plusieurs traits transiques et en arrivons à la conclusion qu'elle était à ce moment terminée : le cygne-Pavlova se trouvait déjà dans un nouvel état, celui de mort. Dans le dessin de Valentine Hugo, il n'en va pas exactement de même puisque Piltz-l'élue danse dans un état qu'on peut dire transique. Ce corps ne se situe pas encore dans la mort, mais renvoie au devenir-mort qu'inclut cette danse-transe sacrificielle. Mais qu'elles sont exactement les caractéristiques de celle-ci dans ce devenir-mort ?

Comme dans la photographie supposée de Deste, Piltz-l'élue apparaît debout, droite, le corps paraissant tendu et rigide. La tête sur le côté montre aussi que le corps ne se tient plus totalement : si tout le reste du corps se tient bien droit, la tête penche, comme déjà affaiblie. Quant aux bras, ils se situent le long du corps, les paumes de main tournées vers l'extérieur, en supination. Eux aussi apparaissent tendus et raides, dans une position peu naturelle. Par ces diverses raideurs, Piltz-l'élue apparaît déjà dans un devenir-mort qui correspond parfaitement à ce que représente le ballet.

Comme autre trait transique, mais qui cette fois-ci ne se rattache pas nécessairement à un devenir-mort, nous retrouvons aussi les pieds en sixième, une position peu courante à l'époque et qui ne correspond pas aux règles académiques. De plus, si, sur l'illustration, les pieds se trouvent en sixième position, soit en parallèle, il y a fort à penser que dans les faits, ils se trouvaient en-dedans comme le travail de récréation de Dominique Brun dans *Sacre#2* l'indique.

Cette première analyse d'une position de l'élue confirme déjà des représentations transiques tout aussi bien dans ce que raconte ce passage du ballet (une agonie sacrificielle) que dans la façon dont le corps du personnage-danseuse l'illustre.



Fig. n°46 extraite par nous-même de l'illustration de la danse sacrificielle de l'Élue par Valentine Hugo Gross (cf. fig. 45).

Analyse des figures n°47 et 48

Si dans la figure n°46, la transe émergeait principalement d'une corporéité évoquant un devenir-mort, il n'en va pas de même dans les figures n°47 et 48. La transe apparaîtrait plutôt du fait des sauts et d'une non-académisation des corps quoi que ce dernier trait sera ici relativisé au regard du phénomène transique.

Ces deux figures possèdent toutes deux des sauts (tout comme la n°51 et la figure à sa gauche), ce qui nous ramène à l'idée d'une élue bondissante et qui ne cesse de sauter. Les sauts dans certains contextes peuvent être considérés comme des traits transiques. Or, dans ce contexte, ne sont-ils pas aussi un moyen de s'épuiser et d'accéder au devenir-mort ? Ne sont-ils pas le moyen d'une agonie ?

La tête penchée sur le côté ; le port de bras qui ne correspond à aucune des cinq positions ; le saut qui a lieu « sous elle », c'est-à-dire qui ne se déplace pas dans l'espace et qui ramène les jambes contre son buste - alors qu'en classique un saut qui a lieu « sous » la danseuse se fait généralement les jambes tendues à la verticale (ex : soubresaut, changement de pieds, entrechats) ; la torsion qui entraîne les jambes côté jardin ; le buste de face ; la tête penchée côté cour... ces divers gestes non-académiques rapprochent ce corps vers un état transique ou qui représentent la transe. Cependant, l'aspect transique apparaît moins nettement dans ces deux figures. En effet, alors que la figure n°46 évoquait clairement un devenir-mort par lequel l'état de transe émergeait, les traits non-académiques des figures n°47 et 48 peuvent ramener à cet état. Cependant, un interprète peut s'extirper du carcan académique sans pour autant vouloir représenter une transe. Nous nous demandons si ces gestes sortis de leur contexte, c'est-à-dire sans aucune référence au *Sacre* de Nijinski et à cette scène tout particulièrement, nous apparaîtraient comme transiques.

Ces deux figures possèdent des traits transiques, notamment par les sauts. Néanmoins, nous ne pouvons affirmer que ces gestes non académiques renvoient obligatoirement à des représentations transiques. Nous le voyons bien avec *Le Sacre du printemps* : toute l'œuvre est non-académique et pourtant ne présente pas diverses trases tout au long, malgré l'utilisation d'un vocabulaire transique pour la décrire telle que les contemporains du ballet l'effectuent. Aussi, les traits transiques nous apparaissent moins prégnants dans ces deux figures.



Figures n°47 et n°48 extraites par nous-même de l'illustration de la danse sacrificielle de l'élue par Valentine Hugo Gross (fig. 45).

Analyse de la figure n°49

Dans cette figure n°49 nous avons l'impression de retrouver l'extase à laquelle plusieurs critiques firent référence pour parler de l'élue. Les yeux fermés, la tête complètement abandonnée sur le côté, les bras ouverts et souples, cette sorte d'apesanteur rendue par ces cheveux qui flottent, cet unique pied de terre au sol donnent une impression de légèreté, de quelque chose de serein qui n'a plus rien à voir avec la frénésie violente de la mort. Là, l'élue apparaît calme. En témoigne aussi ce léger désaxement au niveau des hanches qui donne l'impression qu'elle est sur le point de tomber (côté cour), mais que ceci lui importe peu, parce qu'elle se trouve déjà ailleurs, qu'elle se situe déjà dans un devenir-autre qui lui fait se moquer de sa condition humaine. Cette espèce d'équilibre précaire dans lequel elle se tient comme prête à tomber à tout moment, mais qui ne semble pas la déranger, donne aussi l'idée qu'elle est comme manipulée, qu'elle est devenue une marionnette animée et tenue par le dieu Iarilo. Autrement dit, qu'elle ne serait plus qu'une enveloppe vide, car possédée par ce dernier.

Ces yeux fermés, cet air détendu et comme ailleurs, ce désaxement pouvant la mener à la chute, cette impression que tout « se fait tout seul » parce que peut-être possédée et manipulée, renvoient à une représentation d'un état non ordinaire de conscience s'apparentant à une transe au vu du contexte du ballet.



Fig. n°49 extraite par nous-même de l'illustration de la danse sacrificielle de l'élue par Valentine Hugo Gross (fig. 45).



Fig. n°50 et 51 extraites par nous-même de l'illustration de la danse sacrificielle de l'élue par Valentine Hugo Gross (fig. 45).

Figures n°50 et 51

À l'inverse de la figure n°49, les figures 50 et 51 transcrivent plutôt un état d'agitation. Piltz-l'élue apparaît bondissante, énergique comme animée par une force animale qui la dépasse. La tête apparaît encore renversée. Plus particulièrement dans la figure n°50, elle semble se tordre. Cette espèce de frénésie qui l'anime rappelle aussi les propos des divers critiques tout en continuant d'évoquer des aspects de corporéités transiques (agitation, frénésie, se tordre...). Ici, l'état de corps ne relève pas tant de l'ordre d'une extase, d'un espace de flottement ou d'un corps-marionnette comme tiré par des fils invisibles, mais d'une énergie folle qui la pousse à danser, encore une fois jusqu'à l'épuisement mortel.

Du solo de l'élue émerge donc bien la catégorie transique de la mort. En effet, Nijinski refuse « la sauce » habituelle qui consiste à styliser et à académiser les gestes. Au contraire, ce refus de la sauce va, selon nous, faire émerger plus directement les aspects transiques : tremblements, convulsions, gestes brusques, agitation, frénésie... La chorégraphie n'amoindrit aucunement la représentation de cette jeune fille agonisant, dansant jusqu'au dernier souffle. Ce qui explique que l'apparition d'un état de transe puisse être visible et descriptible pour le spectateur de l'époque. Également, cette mort de l'élue sans la moindre stylisation fait d'elle une représentante des primitives, de ceux qui n'ont pas réussi à se contrôler assez pour mettre de la « sauce » sur leur corps transique.



Fig. 52 ROERICH Nicolas, *Le Sacre du printemps*, 1910.

2.2 Primitivisme et contre-pouvoir

Le primitivisme se trouve dans le ballet de Nijinski au sens explicite où la réception qualifie les membres de la communauté du *Sacre* de « primitifs », adoptant des corporéités de « primitifs ». Le primitivisme tout comme les corporéités « primitives » n'impliquent pas que ces personnes se trouvent dans un état de transe. Néanmoins, elles rappellent aux Occidentaux cet état, puisque leurs corps et leurs attitudes correspondent à la manière dont ils se les représentent. En témoigne Adolphe Boschot :

Imaginez des gens affublés des couleurs les plus hurlantes, de bonnets pointus et de peignoirs de bain, de peaux de bêtes ou de tuniques pourpres, gesticulant comme des possédés qui répètent cent fois le même geste : ils piétinent sur place, ils piétinent, ils piétinent...¹¹²⁵

Et Pierre Lalo :

Ce que nous avons coutume de nommer danse était remplacé par des trépignements, des piétinements et des tremblements confus. Ni élan du corps, ni déploiement des membres... Tout cela était volontairement et agressivement laid, lourd et saugrenu... La chorégraphie du *Sacre du printemps* est le contraire, la négation, la destruction de l'art et du style de la danse¹¹²⁶.

Ces descriptions des danseurs et danseuses renvoient à des corporéités et des gestes transiques : ils répètent toujours le même geste (« ils piétinent »), ils gesticulent, c'est-à-dire qu'ils n'effectuent même pas des gestes « précis », « réfléchis » ce qui va dans le sens de Pierre Lalo qui explique que *Le Sacre* est une négation et une destruction du style de la danse, notamment à cause des trépignements et des tremblements confus... Autrement dit par Adolphe Boschot : ça gesticule. Cette gesticulation caractérisée sert la représentation du « primitif », celui au stade de son développement vers la civilisation, ne sait pas encore se mouvoir « correctement ». Cela leur donne des airs de « possédés », de personnes qui ne se trouvent pas dans un état ordinaire de conscience et qui peuvent donc se trouver dans un état de transe. Par leurs corps, leurs gestes, ces individus évoquent cet état. Pourtant, ces personnages sont-ils représentés en transe dans la chorégraphie de Nijinski ? Rien n'est moins sûr. Il s'agit bien ici d'une perception du récepteur et non pas d'une

¹¹²⁵ BOSCHOT Adolphe cité SOURIAU Étienne, « La Conjoncture », *op. cit.*, p. 21.

¹¹²⁶ LALO Pierre cité par SOURIAU Étienne, *ibidem*.

volonté de représentation de la transe de Nijinski, car ce n'est pas parce qu'il représente des personnes sorties de « tableaux de la Russie païenne » tel que l'argument du ballet l'expose, que Nijinski les présente en transe, même s'il subsiste des aspects transiques dans leurs attitudes. De plus, comme nous le rappelle Aurore Després, nulle part Nijinski et Stravinski ne parlent de représenter des primitifs, seule la réception le fait. Il faut donc aller au-delà de l'aspect « primitif » de cette danse pour faire émerger la représentation d'un état de transe, pour que celui-ci devienne bien une représentation et non pas une perception du récepteur « Moderne ». Les citations ci-dessus renvoient donc plus à une perception de trances par le biais d'un imaginaire occidental, qu'à une volonté du chorégraphe de représenter cet état à travers leurs corps et gestes.

Nous avons vu que Nijinski exclut « toute sauce » et le public s'en indigne. Ce que Nijinski montre sur scène n'a rien à voir avec les exotiques de Fokine dont le public envie les corps vigoureux, enthousiastes et qui malgré tout respectent une majorité de normes académiques. Avec Nijinski, tout cela vole en éclat au Théâtre du Châtelet. Pour Roland Huesca, cela fait toute la différence. L'époque est aux expositions universelles, aux zoos humains, le public des Ballets russes visite ces lieux afin de voir des « primitifs ». En revanche, les représenter au théâtre du Châtelet les dérange. Huesca explique bien que la scène du théâtre correspond à un miroir qui reflète le public¹¹²⁷. Ainsi, mettre en scène du « beau » sur scène, de l'académisme indique au public sa propre « beauté », ses propres mœurs « civilisées », d'une certaine manière « académique ». En montrant des « primitifs » sur scène dont les corporéités complètement a-modernes ne respectent pas les règles académiques, Nijinski indique au public que lui-même est ainsi. De plus, les danseurs et danseuses sur scène, bien que parfois considérés comme légèrement « barbares », car russes, représentent en tant habituel l'art occidental, un art de Moderne. Ce ne sont pas de « vrais primitifs », ce qui dérange encore plus le public, car si ces personnes aux corps habituellement si beaux, si vigoureux, si érotiques peuvent tout d'un coup représenter des « primitifs » sur scène (du moins à leurs yeux) qui ne savent que piétiner et n'arrivent toujours pas à se tenir droits, qu'en est-il du public ? Lui-même ne pourrait-il pas opérer un retour en arrière et (re)devenir primitif ?

Abassade va plus loin. Pour elle, *Le Sacre du printemps* évoque une révolution. Les primitifs renverraient aux moujiks russes. Elle explique que « l'année où Nijinski compose *Le Sacre du printemps*, la paysannerie constitue plus de 80% de la population de l'Empire russe¹¹²⁸ ». Puis, elle souligne que « depuis la famine de 1891, le peuple s'était engagé sur la voie d'une collusion avec l'autocratie tsariste dont le régime avait déjà été ébranlé par la révolution ouvrière de 1905 et

¹¹²⁷ HUESCA Roland, *op. cit.*, p. 9-13.

¹¹²⁸ ABASSADE Madeleine, *op. cit.*, p. 53

1906¹¹²⁹ ». En 1913, « l'union des ouvriers et des paysans est en marche, la révolution ne cesse de gronder. Elle menace les nantis¹¹³⁰ ». *Le Sacre du printemps* ne refléterait pas uniquement une communauté de la Russie païenne qui fête l'arrivée du printemps et qui sacrifie une jeune fille au dieu Iarilo pour que celui-ci soit bon ; le ballet renverrait à la révolution des « primitifs » russes que sont les moujiks et qui, pour renverser le pouvoir comme pour sortir du froid de l'hiver, sacrifient les leurs dans la révolution afin que le printemps puisse arriver et qu'un nouveau régime commence. Dans ce sens, on pourrait voir l'Élue comme le symbole de ceux qui vont mourir au combat afin d'obtenir une vie meilleure. *Le Sacre du printemps* devient donc « une menace contre l'ordre établi par la bourgeoisie et l'aristocratie¹¹³¹ », soit le public présent ce 29 mai 1913, ce qui ne manque pas de l'indigner : ainsi, comme le rapporte Jean Cocteau, la vieille comtesse de Pourtalès « debout dans sa loge, son diadème de travers¹¹³² » qui « brandissait son éventail et criait toute rouge : C'est la première fois depuis soixante ans qu'on ose se moquer de moi¹¹³³ ». C'est dire que le public bourgeois et de l'ancienne noblesse seraient touché par cette œuvre qui les renverrait à la fin de leur propre ère, à leur statut « supérieur ». *Le Sacre du printemps* montrerait donc une révolution contre la classe sociale de son public.

Cette révolution a particulièrement lieu par les corps et les gestes que Nijinski modèle : eux-mêmes sont révolutionnaires et rompent avec les normes académiques qui furent fondées par l'aristocratie¹¹³⁴. Dit avec les termes de Madeleine Abassade :

Cette insoumission, elle était déjà à l'œuvre dans *L'Après-midi d'un faune*, dont la chorégraphie, le traitement des corps, sont en rupture totale avec le style de la danse académique de l'aristocratie. Le style hermétiquement français continuait de s'exercer à l'Opéra de Paris qui, malgré l'établissement d'une République parlementaire, n'avait pas fini de glorifier la monarchie au travers de l'académisme de ses ballets hérités de Louis XVI¹¹³⁵.

L'Après-midi d'un faune a lui aussi provoqué le scandale, notamment par le geste masturbatoire de Nijinski-Faune à la fin du ballet, mais aussi par les corps et les gestes qui n'ont rien d'académique. Comme d'un contre-modèle, *Le Sacre du printemps* va lui à l'envers des normes académiques. Ce n'est pour autant pas la première fois que le public parisien voit sur scène des danseurs et danseuses dont les corporéités tranchent avec l'académisme : il a bien déjà vu danser et

¹¹²⁹ *Ibidem.*

¹¹³⁰ *Ibidem.*

¹¹³¹ ABASSADE Madeleine, *op. cit.*, p. 54.

¹¹³² COCTEAU Jean cité par ABASSADE Madeleine, *ibidem.*

¹¹³³ *Ibidem.*

¹¹³⁴ ABASSADE Madeleine, *op. cit.*, p. 55.

¹¹³⁵ *Ibidem.*

accepté Isadora Duncan (dont le portrait fut gravé par Antoine Bourdelle et peint par Maurice Denis au-dessus de l'entrée du théâtre des Champs-Élysées) et les métamorphoses de Loïe Fuller. Cependant, là, les choses seraient différentes, les Ballets russes et « leurs fastes aristocratiques¹¹³⁶ » (Huesca) se devaient de refléter cette société du Tout-Paris. Ce ne serait donc plus seulement les corporéités transiques et « primitives » qui dérangerait le public, mais le fait qu'elles font signe à une révolution politique. La représentation de trances se trouverait alors dans la colère, la furie, des moujiks du *Sacre* bientôt prêts à sortir hors d'eux-mêmes pour révolutionner l'ordre politique... Autrement dit, ils entrent dans un état transique par la dimension du contre-pouvoir. N'est-ce pas ce que fait d'une certaine façon l'élue ? En suivant la pensée d'Abassade, la danse-transe sacrificielle de l'élue jusqu'à la mort devient donc un contre-pouvoir. Il se trouve un acte de révolution derrière la transe que nous observons dans ce sacrifice mis en scène. C'est par la transe qu'elle prend forme et a lieu. Ceci expliquerait en même temps le scandale et le fait que le public parisien ne peut accepter la chorégraphie - alors même que la musique de Stravinsky sera acclamée quelques mois plus tard.

Si au premier abord, il apparaît simple de relier Nijinski comme *Le Sacre du Printemps* à l'état de transe en tant que vécu et représentation, l'opération se complique rapidement. En effet, cet état demeure avant tout le fait d'une perception de la part du public. Nijinski paraît en transe sur scène par le biais de regards extérieurs et il en va de même pour sa chorégraphie du *Sacre du printemps*. Si ces personnages apparaissent comme en transe aux yeux du public, c'est bien aussi parce que leurs corporéités, gestes et attitudes renvoient à des traits transiques pour ce même public, dont la majorité est attachée à la dimension du primitivisme. Dans les faits, rien ne signale vraiment que sont représentés des états de transe. Celui-ci n'est perçu que parce que les danseurs adoptent, aux yeux du public, des corps et des manières de bouger qui lui correspondent. De plus, alors que les témoignages racontent bien à quel point ces êtres diffèrent d'eux et à quel point cela leur paraît révoltant de voir cela sur la scène du Théâtre du Châtelet, derrière ces corps « anormaux » se cache peut-être une idée de révolution, de contre-pouvoir qui va à l'encontre de ce même public. Ce qui expliquerait d'autant plus la révolte que soulève ce ballet auprès de ces spectateurs bourgeois et de l'ancienne noblesse.

Les représentations et perceptions transiques émergent en nombre durant la Belle époque parisienne. Nous nous rendons compte que celles-ci se trouvent presque aux mêmes endroits que pour les ballets romantiques, c'est-à-dire principalement dans l'exotisme/primitivisme. Comme

¹¹³⁶ HUESCA Roland, *op. cit.*, p. 9.

dans le ballet romantique et peut-être plus encore, celles-ci apparaissent dans les ballets/actes blancs où souvent la stylisation et l'académisme tendent à les cacher. En effet, Fokine dans ces actes blancs aura beau tenter de se défaire de l'académisme, ces ballets y restent reliés, gommant la visibilité de leurs aspects transiques. Autrement dit, si dans ses ballets exotiques les représentations et perceptions se lisaient facilement en raison du style et de la technique plus libre utilisée, il n'en va pas de même dans ses ballets d'inspiration romantiques. Le public relie ceux-ci à quelque chose de vieux jeux, plutôt maniéré qui dissimule le transique de ses ballets, dans lesquels se dégage pourtant des rêveries des divers personnages masculins. Notons que ces derniers se rapprochent plus de la sphère sociale du public que ceux des ballets exotiques de Fokine. Ainsi, il serait plus facile pour le public de constater des états transiques dans les ballets dont les thématiques réfèrent à *l'ailleurs*, plutôt que ceux qui représentent *l'ici*. Fokine tente de renverser ces stylisations avec *La Mort du cygne*. Ce ballet, pourtant blanc en apparence, regorge de traits transiques. Cependant, ces derniers sont petit à petit être effacés au fil des années et versions « d'après Fokine », celles-ci n'ayant plus grand-chose à voir avec le ballet de ce dernier tant les chorégraphes l'ont stylisé et académisé. Quant à l'autre chorégraphe des Ballets russes de cette période, Nijinski et son *Sacre du printemps*, le chorégraphe bascule le ballet de l'exotisme au primitivisme, ce qui n'est pas sans conséquence. Le public apprécie de voir de l'exotisme sur les scènes parisiennes, d'autant plus que ces ballets sont interprétés par des Russes qu'il ne considère pas encore comme totalement modernes. En revanche, voir ces mêmes Russes, ces magnifiques danseurs et danseuses interprétés des « sauvages », relève d'un outrage à leurs convictions : les « sauvages » ne peuvent être vus que dans les zoos humains. Les danseurs russes aux corps si somptueux ou même Nijinski comme Dieu de la danse qui donne l'illusion de voler, n'ont pas le droit de leur ressembler. Il y a cette idée que s'ils effectuent ce qui apparaît comme un retour en arrière, cela pourrait dire que le public lui-même peut redevenir primitif. Le public ne peut entendre ce discours. De ce fait, si on tend à penser que les représentations de transes se trouvent partout dans ce ballet, les faits montrent une plus grande complexité. En effet, ce prisme de transes dans ce ballet n'est pas dû au fait de représentations de transes que du fait même de sa réception en face de corporités et de gestualités « anormales ». Mettre en scène des « paysans-primitifs » ne revient pas à représenter des transes. En revanche, la dernière danse du solo de l'élue apparaît bel et bien comme un moment de transe représenté sur la scène, cela non pas parce que la corporité de l'élue serait primitive, mais précisément parce qu'elle agonise, cela chorégraphié de manière brute, soit sans stylisation et académisation pour adoucir, envelopper, effacer cette vision de la mort qui saisit et secoue le corps d'une jeune fille.

Synthèse#2. De la transe qui déborde de *l'ici*

Tout au long de ces deux chapitres, nous avons observé le débordement de transe dans *l'ici*. Ce qui a trait à la transe se trouve dans les ballets romantiques à travers la branche pourpre et tout l'exotisme lui étant associé. Le dionysiaque s'y ajoute : s'il apparaît à travers la branche pourpre, nous l'avons également remarqué dans la branche blanche avec Marie Taglioni et même via le pas d'arabesque. En même temps, nous avons analysé l'aspect plus sombre de la branche blanche. Au premier abord, par le prisme de la danseuse Marie Taglioni, les créatures qui peuplent cette branche apparaissent comme idéales, insaisissables, douces, « chrétiennes » pour reprendre l'adjectivisation de Théophile Gautier. Pourtant, ces créatures, notamment avec les willis de *Giselle*, deviennent soudainement plus sombres. Certes, elles gardent leur aspect immaculé, mais la blancheur qui leur est accolée se relie à leur aspect fantomatique et le risque qu'en les approchant, on devienne soi-même mort. Aussi, nous avons constaté le désir de ces hommes d'aller à la rencontre de ces créatures blanches, que nous avons nommées « êtres de la métamorphose », et dont des états non ordinaires de conscience aux allures transiques aident à les rejoindre. Quant à *Giselle*, nous avons examiné au plus près la scène de la folie qui apparaît moins comme « folie » que comme « agonie » et transformation en une nouvelle ontologie.

Pourtant, si dans les ballets romantiques, nous avons écrit sur la façon dont des personnages sont représentés dans des états de transe ou transique, nous nous sommes aperçue aussi de la place importante de la réception et de la perception. En effet, des auteurs comme Gautier illustre bien la part de transe dans ses écrits sur *Giselle* (livret, article, feuilleton dans *Les Beautés de l'Opéra*) et nous aide à démontrer qu'il y a représentation de transe sur scène à travers l'histoire qui y est contée. C'est aussi à travers la réception et ses diverses perceptions que nous avons constatées de la transe. Par moments, notamment avec les danses espagnoles et les espagnolades, nous avons remarqué à quel point la réception perçoit de la transe chez les danseurs et danseuses sans que ceux-ci ne soient en transe ni n'en représentent nécessairement une. Parce qu'ils arborent des corporités pensées comme transiques par le récepteur de l'époque, ce même récepteur les considère en transe.

Nous avons relevé tous ces débordements à l'aide de diverses analyses de discours et d'images. Pour cela, nous avons prélevé une pluralité de textes en lien avec les ballets romantiques et les dimensions transiques qui leur sont associés. Ainsi, nous nous sommes aidée de textes de chercheurs et chercheuses en danse qui écrivent sur cette période et qui relèvent aussi des éléments de la réception de cette même époque. Nous sommes également allée chercher dans des archives à la BnF et la BMO pour approcher au plus près les discours du XIX^e siècle autour de et sur ces ballets, danseurs et danseuses. À chaque fois, nous avons dégagé les traits et dimensions transiques

de tous ces discours. Nous avons remarqué leur nombre important et leur diversité sans que pour autant le terme « transe » ne soit clairement inscrit. Nous avons effectué un travail analogue avec le livret de *Giselle*, mais aussi les feuillets sur plusieurs ballets romantiques que présente et raconte *Les Beautés de l'Opéra*. Il nous intéressait donc autant de voir ce que racontent ces ballets que comment ils sont racontés. Autrement dit, ce qu'ils représentent et la façon dont ils sont perçus (leurs interprètes et eux).

Et comme notre recherche porte bien sur la danse, nous avons voulu avoir accès à quelques représentations iconographiques de ces danses afin de voir comment les mots de ces divers auteurs s'illustrent dans les corps de danseurs et danseuses. Dès lors, nous n'avons pas manqué d'analyser diverses iconographies du XIX^e siècle portant tout autant sur les danseuses espagnoles, les espagnolades, les aspects dionysiaques que sur la rencontre entre des humains avec des êtres de la métamorphose (même si, pour ce dernier point, nous constatons un manque de ressources iconographiques, sans doute dû à la dépréciation des danseurs au XIX^e siècle).

En ce qui concerne la période de la Belle époque, nous avons utilisé une méthodologie similaire qui nous permet de relever, à nouveau, une diversité de traits et de dimensions transiques. Généralement, nous les retrouvons aux mêmes endroits que les ballets romantiques et le vocabulaire demeure proche. Ce qui s'explique par le fait que nous avons relevé à-peu-près les mêmes dimensions : la sexualité, le primitivisme, l'imaginaire, le hors contrôle, la mort. À cela s'ajoute la dimension du contre-pouvoir présent dans *Le Sacre du printemps*. En revanche, s'y absentent celles de la folie et du festif alors présentes chez les romantiques. Néanmoins, celles-ci pourraient se lire, notamment à travers l'aspect orgiaque que présente un ballet comme *Shéhérazade*.

Nous avons remarqué aussi que la dimension du primitivisme est huée dans *Le Sacre du printemps*, contrairement à d'autres chorégraphies où cette dimension est présente. Cela s'explique par différents facteurs, par exemple, si nous avons trouvé cette dimension dans des ballets comme *Shéhérazade*, les danses polovtsiennes du *Prince Igor* ou bien avant avec la *cachucha* d'Elssler, ces danses se rapprochent plus de l'idée d'exotisme telle que défendue par Philippe Dagan, ou encore avec la notion de « barbare » de Roland Huesca. Les « primitifs » de Nijinski seraient présentés sans la « sauce » qui aurait permis à la réception de les percevoir et concevoir comme « exotiques » ou « barbares ». Nous avons rappelé que cela est d'autant plus choquant que cela se déroule au Théâtre des champs Élysées et que ces danseurs russes n'ont pas le même statut social que des individus dansant aux expositions universelles (parfois contre leur volonté).

Nous avons éprouvé aussi plus de difficulté à faire émerger les aspects transiques des ballets blancs de Fokine, notamment lorsqu'il s'agit de le démontrer par le biais masculin. C'est-à-dire que les femmes, en tant que créatures blanches semblent plus facilement représentées en transe que les hommes, alors que ce sont eux qui semblent les imaginer et les rêver. Nous l'avons remarqué avec l'iconographie autour du *Pavillon d'Armide* (cf. fig. 36 et 37).

Dans ce chapitre, également, nous nous retrouvons régulièrement face à une perception de la transe de la part du récepteur plutôt qu'à son vécu et sa représentation. En effet, rien ne nous dit que ces danseuses du « ventre » entrent et représentent une transe. Le vocabulaire transique que nous relevons provient de discours et regards occidentaux. Il en va de même avec *Le Sacre du printemps* : la dimension transique est relevée par le biais de la réception, alors même que la volonté de ces créateurs était de montrer la Russie païenne.

Nous avons extrait traits et dimensions transiques par le biais de diverses chorégraphies, danses et discours autour, mais nous nous sommes rendue compte aussi que certains éléments tentent de les effacer. Ceux-ci disparaissent au moyen d'académisme et d'un désir de « civilisation ». Ainsi, des danses considérées comme exotiques et un brin trop sauvages sont académisées et en quelque sorte « civilisées » par le goût de quelques Occidentaux. Nous l'avons remarqué notamment avec les danses espagnoles durant la période romantique. Il se produit quelque chose d'analogue avec Fokine qui reprend l'appétence pour les danses exotiques du public occidental et les « civilise » en les modelant selon certaines règles de danse classique, académique. Il en va de même avec l'arabesque, principalement présente dans les actes blancs romantiques, et qui, actuellement, devient une sorte d'icône de la danse classique de laquelle tout trait transique est annulé. Cela va certainement de pair avec *La Mort du cygne*, ballet qui nous est apparu des plus transiques dans les années 1910 et qui est aujourd'hui complètement stylisé et académisé. Car nous allons le voir, si déjà au XIX^e siècle des processus d'académisation et de « civilisation » ont lieu pour atténuer ce qui serait de l'ordre de la transe, la fin du XX^e et le début de notre siècle a amplifié ce processus. Si bien que la transe semble effacée de ces ballets.

Partie III : Émergences de transes dans quelques ballets des XX^e et XXI^e siècles : quand *P'ici* efface la transe

À l'inverse de notre seconde partie où les représentations transiques submergeaient les ballets, la période de la fin XX^e jusqu'à nos jours semble vouloir recouvrir tous signes de transes. Si dans les ballets il se trouve bien des éléments transiques grâce aux histoires mêmes qu'ils racontent, la représentation de ces signes par des corporéités tout aussi transiques semble totalement effacée par la stylisation et l'académisme. Notre objectif est donc de repérer dans l'histoire que content ces différents ballets ce qui peut être de l'ordre de la transe. Une fois ce premier pas effectué, nous observons la façon dont le chorégraphe et les interprètes représentent les aspects transiques que conte le ballet. Dans la majorité des cas, il faut véritablement aller les chercher dans les détails chorégraphiques et gestuels. Pourquoi sont-ils aussi cachés ? Qu'est-ce que cela porte comme discours ? Nous essayons de répondre à ces questionnements.

Afin, autant de chercher et d'observer les phénomènes transiques que comprendre comment et pourquoi ils sont majoritairement effacés, nous étudions, d'abord, les actes blancs en nous focalisant sur les personnages masculins. Nous appréhendons ces passages comme la conséquence de voyage d'un monde d'humain vers ces univers emplis de créatures féminines aux apparences humaines, mais qui ne le sont pas pour autant. Ainsi, nous nous questionnons : ces voyages sont-ils le résultat de transes ? Quelles sont les conséquences d'une telle excursion ? Puis, dans un second chapitre, nous élargissons notre étude à l'ensemble des actes de ces ballets et aux personnages féminins. Nous y étudions la façon dont elles sont possédées, maudites, transformées et les conséquences en résultant. Nous observons sous de nouveaux prismes la folie de Giselle qui nous apparaît bien plus comme un acte de révolution et de devenir-mort qu'une crise de pur déraisonnement. Finalement, nous concluons par l'étude de cas beaucoup plus ordinaires : tomber amoureux, se trouver dans un état d'hypnose ou encore somnambulique.

Chapitre 1 : Les Actes blancs comme lieux et voyages transiques : les dimensions de l'imaginaire, de la folie, de la connaissance et de la transformation

Dans *Écrire pour la danse*, Hélène Laplace-Claverie explique que le passage du héros masculin entre le premier et le second acte relève toujours d'une expérience limite. Si l'autrice écrit principalement sur des ballets du XIX^e siècle, ce propos vaut encore pour les versions, relectures et créations plus actuelles de ces ballets étudiés dans ce chapitre. Pour elle, le passage entre ces deux mondes/actes « s'effectuait en général par le biais d'une expérience-limite (sommeil, opium, hallucination, transe), censée transférer le jeune héros d'un niveau de réalité à l'autre¹¹³⁷ ». Ce qui se présente également dans les ballets étudiés dans ce chapitre. Ici, nous questionnons cette expérience limite vécue par ces personnages masculins : quelle forme prend-elle ? En possède-t-elle plusieurs ? En quoi cette expérience relèverait-elle de la transe ? Comment est-elle représentée ? Pour répondre à ces questions, nous opérons une dichotomie que nous dépassons ensuite.

Dans une perspective merveilleuse, les héros voyagent dans les mondes blancs peuplés de créatures féminines. Ils ressemblent à des chamanes (sans en être). Ce voyage posséderait des aspects transiques. Dans une lecture étrange de ces œuvres, les héros accèdent à ces mondes par le biais d'hallucinations, d'obsessions, de rêves ou de la prise d'opiacé. À nouveau, des traits transiques apparaissent. Cependant, si cette dichotomie permet d'observer différentes façons d'interpréter ces ballets et des « expériences limites », elle a tendance à oublier l'ontologie des créatures féminines qui peuplent ces actes : comme dans le ballet romantique, elles demeurent des êtres de la métamorphose. Ainsi, ces créatures dépassent les principes de merveilleux et d'étrangeté, de réalité et d'illusion. Par conséquent, une fois ces expériences analysées de façon dichotomique, nous examinons leur sens. Car finalement, peu importe qu'elles soient merveilleuses ou étranges, l'important est la rencontre entre ces hommes et ces êtres de la métamorphose. Pour mener à bien ces observations, nous nous fondons sur les ballets *Giselle*, *Le Lac des cygnes* et *La Belle au bois dormant* dans différentes versions et relectures¹¹³⁸.

¹¹³⁷ LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernité, 2002, p. 187.

¹¹³⁸ Nous précisons en aval les noms des chorégraphes et des interprètes de chacune des versions, créations et relectures étudiées.

I. La transe comme voyage dans un monde merveilleux : les traits du chamanisme et de la possession

Dans les actes blancs, des héros masculins – généralement un à la fois – se déplacent dans un monde inconnu peuplé de femmes-esprits (willis, sylphides, naïades, ondines, ombres...) qui y règnent en maîtresses. Cet univers leur est normalement interdit ou inaccessible, y entrer peut leur être fatal. Quand ils survivent, cet événement marque définitivement leur existence, car le voyage dans ces mondes n'a que deux fins possibles : soit on en meurt, soit on en sort métamorphosé grâce aux connaissances qu'on a acquises. Cette expérience des personnages masculins pourrait donner l'idée qu'ils sont des « espèces de chamanes », du moins, qu'ils afficheraient des aspects chamaniques par les voyages transiques qu'ils vivraient pour atteindre ces lieux.

En effet, le chamane part dans le monde des esprits ou à la rencontre d'entités non humaines par le biais d'un état de conscience non ordinaire régulièrement associé à la transe¹¹³⁹. Grâce à une initiation, le chamane effectue ces rencontres avec les esprits qui apportent leur lot de danger. Le chamane connaît normalement ses limites et ne s'aventure pas dans certaines zones de ces autres mondes. Cependant, bien que le chamane reçoive un apprentissage, celui-ci ne s'avère pas toujours suffisant et seule son expérience et ses pouvoirs (qui peuvent augmenter) permettent une rencontre à moindre risque avec certains esprits ou le franchissement de certaines limites. Le chamane qui n'a pas assez de pouvoir, de connaissance, d'expérience... peut y rester. Il voyage afin d'accéder à des informations, de trouver des moyens de guérir une personne, de calmer les esprits, de réparer des offenses, de réharmoniser le monde qui nous entoure. Par ces voyages, il accède à des connaissances que les autres membres de sa communauté ne possèdent pas. Pour autant, selon les sociétés, le chamane n'a pas toujours le même rôle. Quant aux personnages que nous étudions, ils partent dans des mondes inaccessibles à leur communauté. Régulièrement, ils en reviennent avec des informations. Cependant, nous ne cédon pas à la tentation de les considérer comme « chamanes » et de les nommer comme tel. Il ne suffit pas d'entrer en transe, de rencontrer des esprits ou autres, d'en tirer des connaissances, des informations pour être chamane. Ce qu'affirme Corine Sombrun :

Être chamane, c'est pratiquer des rituels dans le contexte d'une culture, avec des pratiques et un entraînement spécifiques associés à cette culture. Si la transe nous permet

¹¹³⁹ Roberte Hamayon ou encore Charles Stépanoff qui vient du même courant que celle-ci réfutent l'hypothèse la transe.

d'accéder aux mêmes capacités que celles d'un chamane, elle ne fait pas de nous des chamanes, pas plus que le fait de savoir dire une prière ne fait d'un mongol un curé¹¹⁴⁰.

Dès lors, écrire que ces héros sont des « espèces de chamanes » semble déjà trop fort. Cela signifierait qu'ils ressemblent à des chamanes, qu'ils en sont presque. Or, ils communiquent avec des entités par le biais d'une « expérience limite » (Laplace-Claverie), un voyage, qui a trait à un état transique ou de transe. Les héros accèdent bien à des mondes merveilleux, communiquent avec les êtres qui y habitent, s'y transforment et se procurent des informations, mais sans pratiquer des rituels et faire partie d'une société chamanique. Nous affirmons donc, qu'il ne s'agit ni de chamanes, ni de transes chamaniques, mais plutôt de transes ou d'états transiques ayant des aspects chamaniques. Cette précaution des plus importantes évite tout amalgame : dans les ballets que nous étudions, il n'y a pas de représentations de chamanes ou de transes chamaniques. De plus, si ces actes contiennent des traits chamaniques, d'autres types de transes s'entremêlent, notamment celle de possession pour le ballet *Giselle*.

En ce qui concerne les passages suivants que nous qualifions de « merveilleux », nous renvoyons à la définition de Todorov. Dans les prochaines pages, l'objectif n'est pas de remettre en question l'existence des willis, des femmes-cygnés, des sorcières et sorciers, des fées et des jeunes femmes qui dorment pendant cent ans. Dans ces cas, nous admettons « de nouvelles lois de la nature, par lesquelles » ces phénomènes peuvent être expliqués et « l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité¹¹⁴¹ ». Autrement dit, les spectateurs croient que ces créatures existent dans le cadre de ces ballets ainsi que les personnages. Elles ne proviennent pas de l'imagination, d'un rêve ou encore de la prise de psychotropes de ces derniers. Elles ne sont pas « dans leur tête ». Les héros masculins rencontrent bien des willis, des femmes-cygnés, fée... et entrent « véritablement » en communication avec elles.

Pour observer ces représentations transiques aux aspects chamaniques, mais aussi voir ce que cela leur produit de rencontrer ces êtres, nous nous appuyons sur et analysons plusieurs ballets : *Giselle* dans les versions de David Blair (1969¹¹⁴²), Peter Wright (2006) Patrice Bart et Eugène Poliakov (2020) et la relecture d'Alexis Ratmansky (2020) ; *Le Lac des cygnés* d'Anton Dowell (2006), de Liam Scarlett (2018) et à nouveau de la relecture d'Alexis Ratmansky (2016) ; *La Belle au bois*

¹¹⁴⁰ SOMBRUN Corine, *Chamanes*, *op. cit.*, p. 178.

¹¹⁴¹ TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 46.

¹¹⁴² Les dates mentionnées correspondent à chaque fois au moment où le ballet a été capté ou publié sous la forme d'un dvd.

dormant de Noureev (1999). Les analyses de ces ballets procèdent d'une approche sensible et esthétique, sans grille de lecture qui, selon Isabelle Ginot et Philippe Guisgand :

[...] préexistent à l'œuvre et forcent l'observation, en laissant croire qu'une même grille peut être valable pour n'importe quel spectacle. Elles incitent à la recension en centrant l'attention sur des éléments « à ranger » plutôt que sur l'analyse fine des relations « entre » les éléments observés. Elles induisent un vocabulaire en occultant d'autres possibilités (les titres des colonnes ne sont pas forcément pertinents). Elles deviennent modélisantes et entraînent des lectures ou des discours toujours identiques. Elles ont une prétention à l'universalité en affichant une apparence scientifique. C'est pourquoi nous substituons à l'usage de la grille la fabrication d'une trame personnelle. Si une trame filtre nos perceptions, elle laisse en effet, en fonction des œuvres, un espace ouvert pour laisser passer le mouvement et le surgissement obscur de l'émotion. Elle permet de définir une réception à confronter et enrichir au contact des autres¹¹⁴³.

Notre trame consiste donc à rechercher les représentations de ces expériences limitées à travers des histoires que content ces ballets et la façon dont les corps des danseurs et danseuses s'approprient (ou non) des traits transiques pour les signifier. Pour cela, nous nous fondons sur nos connaissances sur la transe, les traits et dimensions transiques, notre propre expérience sensible de danseuse, spectatrice et transeuse. Pour autant, nous nous appuyons aussi sur les discours des interprètes et chorégraphes qui racontent ce ballet. Ces discours peuvent entrer en contraction avec les nôtres, mais, comme le rappellent Isabelle Ginot et Philippe Guisgand « l'analyse des œuvres nous invite donc à « penser » avec elles, en elles et contre elles. Analyser les œuvres, c'est aussi reconnaître la multiplicité des voix, des discours, des assignations, des références qui se condensent autour d'une proposition artistique¹¹⁴⁴ ». La diversité des discours et leurs potentielles contradictions sont donc normales et nous la relevons à plusieurs reprises.

Nous nous attardons principalement sur les actes blancs de ces ballets sur lesquels nous donnons plus de précisions. Puis, nous commençons à analyser plusieurs versions et relectures de *Giselle* où, le voyage d'Albrecht et d'Hilarion dans le monde merveilleux des willis nous intéresse moins que ce qu'il se produit : des possessions. Nous terminons avec quelques *Lac des cygnes* et *Belle au bois dormant* afin d'analyser les voyages des héros dans les actes blancs, leurs aspects transiques et leurs représentations à travers la mise en scène, mais surtout de la chorégraphie et des corporéités des interprètes.

¹¹⁴³ GINOT Isabelle, GUISGAND Philippe, *Analyser les œuvres en danse. Partitions pour le regard*, Pantin (France), Centre National de la Danse, « Recherches », 2020, p. 94-95.

¹¹⁴⁴ GINOT Isabelle, GUISGAND Philippe, *op. cit.*, p. 34.

1. Les actes blancs comme surnature ou monde noir des Modernes ?

Les actes blancs apparaissent régulièrement comme caractéristique des ballets romantiques : sans actes blancs, le ballet ne pourrait être qualifié de « romantique ». Pourtant, Serge Lifar dans *Giselle : Apothéose du ballet romantique*, précise bien que tous les ballets romantiques ne contiennent pas d'acte blanc. Bien des années après, Hélène Marquié va aussi dans ce sens et précise que les ballets postromantiques qui reprennent cette caractéristique de l'acte blanc sont nombreux¹¹⁴⁵. Comme déjà mentionné, les actes blancs se déroulent dans des mondes ou des lieux où l'homme ne vit pas. Ils sont peuplés de créatures féminines qui ont des apparences humaines, mais qui ne le sont pas pour autant. L'atmosphère de ces actes tranche avec celle d'actes ancrés dans une forme de réalité humaine. Les actes blancs correspondent à des *ailleurs*. Ces derniers, dans une perspective merveilleuse, ne correspondraient-ils pas – dans une certaine mesure – à ce que des chamanes appellent « surnature » ou encore « monde noir », « monde des esprits » ? Les actes blancs ne représenteraient-ils pas, avec des codes occidentaux, ces milieux où règnent esprits et entités dans les cultures chamaniques ? Un lien peut s'établir entre les deux, sans pour autant affirmer que les actes blancs représentent une version occidentale de ce que des cultures chamaniques appellent monde noir ou surnature. Comme dans ces univers, c'est au sein des actes blancs que des créatures surnaturelles vivent. Elles appartiennent à ce milieu et ne visitent que rarement le monde des humains représenté par des actes ancrés dans une certaine réalité. De même, peu de personnages arrivent dans ces mondes dont ils n'ont pas ou peu connaissance ou qu'ils évitent au vu de leur dangerosité. S'aventurer dans les lieux où se déroulent les actes blancs n'est jamais sans conséquence, il en va de même dans la surnature. Dans les deux cas, il y a un risque de ne pas en revenir. Si le retour a lieu, il amène de profondes métamorphoses, bouleverse le monde du chamane comme du personnage masculin des ballets, d'autant plus lors des premiers voyages.

Ainsi, les actes blancs ne peuvent être considérés comme des représentations de la surnature ou des mondes noirs chamaniques : nous ne sommes pas dans une culture chamanique et les auteurs des ballets présentés n'abordent jamais cette question. Néanmoins, un lien s'opère entre ces deux milieux : il s'agit bien des mondes des esprits auxquels les hommes n'ont normalement pas accès, mais chamanes et héros masculins s'y rendent et communiquent avec leurs habitants. Au passage, notons le miroir inversé qu'engendre la qualification de ces milieux : il y a d'un côté des actes blancs que nous pourrions presque nommer de « monde blanc » et de l'autre côté, il y a la surnature que d'autres cultures nomment « monde noir ».

¹¹⁴⁵ MARQUIÉ Hélène, *Non, la danse n'est pas qu'un truc de filles*, op. cit., p. 179-181.

2. Le cas de *Giselle* : un entremêlement de trances

L'acte blanc de *Giselle* fascine par ses encroisements de trances : elles foisonnent tant chez les willis que chez les personnages masculins. Mais ici, nous étudions uniquement les trances des personnages masculins. Pour ce faire, nous nous appuyons sur trois versions, celles de : David Blair avec Carla Fracci et Erik Bruhn filmée en 1969 ; Peter Wright avec Alina Cojocaru et Johan Kobborg capté lors d'une représentation au Royal Ballet Theater en 2006 ; Poliakov et Patrice Bart présenté depuis plusieurs années à l'Opéra de Paris et filmé en février 2020 lors de la saison 2019-2020 avec Dorothee Gilbert et Mathieu Ganio ; auxquelles s'ajoute la recreation d'Alexi Ratmansky (2019) filmée tout en étant retransmise au cinéma en janvier 2020 avec Olga Smirnova et Artemy Beliakov. Ces quatre ballets content tous la même histoire et possèdent la même ligne narrative : Giselle est une jeune paysanne passionnée de danse, elle aime Loys qu'elle pense épouser prochainement. Hilarion, garde-chasse amoureux de Giselle et jaloux de Loys, découvre que ce dernier est en réalité un jeune noble déjà fiancé à Bathilde, noble elle aussi, et que son vrai nom est Albrecht. Giselle meurt sous le choc de cette nouvelle. À l'acte II, Albrecht se rend de nuit sur la tombe de Giselle, rongé par la culpabilité et le chagrin. Il y rencontre la jeune morte alors transformée en willi. Il voit aussi Hilarion danser jusqu'à la mort, ensorcelé par les willis. Lui-même subit le sortilège des willis, mais protégé par Giselle, il y survit.

Par le biais d'un voyage que nous n'étudions pas ici (ce dernier étant quasiment invisible), ces hommes se déplacent dans le monde des willis et subissent leur malédiction : ils ne contrôlent plus leur corps tout comme dans certains phénomènes de chorémanie précédemment étudiés. Cet ensorcellement les plonge bien dans un état de transe ou pour le moins transique. Dès lors, comment les chorégraphes et les interprètes masculins retranscrivent par leur corps ces trances ou états transiques représentés dans ces actes blancs ? Ces hommes, en se rendant dans un monde blanc, se retrouvent possédés par des esprits plus forts qu'eux. Comment ces possessions se manifestent-elles ? Reprennent-ils des aspects physiologiques des willis comme cela est souvent le cas lors de trances de possession ? Si oui, comment les corps des willis sont-ils représentés ? Avant même d'observer la possession de ces hommes et de voir s'ils reprennent des caractères physiques de ces créatures, il faut observer les gestes, les corporéités, les pas caractéristiques de celles-ci.

2.1 *Le corps-brume des willis*

Les willis ne subissent pas la gravité. Dans la majorité des versions présentées depuis plusieurs décennies, elles flottent et glissent sur le sol. La chorégraphie, avec les pas glissés (le pas de « glissade » par exemple) et les petits sauts, induit l'idée d'un corps qui se situe au-dessus du sol. Elles lévitent donc et ne se soumettent pas à la gravité comme les hommes. L'absence de corps les caractérise aussi : comme ce sont des fantômes, elles apparaissent quasiment immatérielles. Elles semblent se composer uniquement d'un air humide qui émane de la forêt marécageuse, d'une espèce de brouillard. Nous qualifions leurs corps de « corps-brume » : si elles apparaissent sous une forme brumeuse et ne sont donc pas complètement immatérielles, elles demeurent comme insaisissables et tout comme la brume, dès que l'on tente de l'attraper, dès que l'on s'en approche de trop, elles se dissipent. La façon dont Sylvie Remlinger nous en parle lors d'un entretien donne l'impression qu'un geste trop brusque les ferait disparaître¹¹⁴⁶. De ce corps-brume émerge aussi un problème : s'il n'est pas étonnant pour des esprits d'être constitués d'une substance quasi immatérielle, comment des danseuses constituées notamment d'os, de muscles, de tendons, de chaires, etc., peuvent-elles représenter cette absence de corps ? Nous posons la question à Éléonore Guérineau, sujet à l'Opéra de Paris qui a déjà interprété le rôle de *Giselle*, et qui, dans la version filmée à l'Opéra de Paris en 2020 avec Dorothée Gilbert et Mathieu Ganio, danse le rôle d'une des deux willis proches de Myrtha, leur reine. Elle nous raconte alors :

On a parlé de cette évanescence, de ce côté brume justement et nous en tant que danseur, il va falloir qu'on enlève toute la force, qu'on enlève tout ce qui est angulaire... On ne doit pas voir l'effort. C'est-à-dire que les pas, on ne doit pas faire de bruit, on ne doit pas montrer qu'il y a un repoussé du sol, on doit montrer juste que ça se fait tout seul, ça se soulève tout seul, ça pique tout seul. Comme si c'était un mouchoir à qui l'on mettrait des fils et qu'on tirerait de droite et de gauche, ça pourrait se voir comme cela en fait. Quelque chose juste (elle souffle) ... et ça fait un souffle. C'est vraiment comme si on utilisait des points d'accroche pour donner l'illusion d'un mouvement sans force. Que cela ne soit pas « je fais », mais je laisse faire, et ça pour tout, les premières marches du pas de deux par exemple où c'est sur la musique « tadada tadada » et après elle marche, elle marche et c'est petit, il ne faut pas voir que c'est une marche. Donc l'idée, c'est d'avoir des choses toutes petites pour qu'on ne sente pas le « tactactactac » de la tête et au contraire que cela fasse comme un glissé. À chaque fois j'imagine très bien les Russes, les danses russes avec les grandes robes où elles marchent avec des petits pieds en dessous et on a l'impression qu'elles glissent sur le sol, parce qu'on ne voit pas leurs pieds. C'est un peu cette idée-là, sauf que nous avons la jupe plus courte donc on voit nos pieds. Mais il faut donner cette idée que

¹¹⁴⁶ REMLINGER Sylvie, *op. cit.*

c'est illusoire, qu'il n'y a rien. Après, au niveau du danseur, en tout cas pour moi, j'ai la sensation que j'enlève l'effort et la force. Tout d'un coup c'est [elle expire], c'est vide de force et c'est juste des points d'accroche qui me font danser. Cela m'aide énormément, que cela soit pour les positions de tête, les positions de courbure de dos, les courbures du cou [...] ¹¹⁴⁷.

Le corps-brume apparaît sur scène grâce à une absence totale de force chez l'interprète. Elle tente de se montrer comme portée par une force indépendante d'elle-même. Pour cela, la danseuse prend l'image d'un mouchoir porté par le vent et qui va dans la direction dans laquelle il la pousse, sans volonté d'aller ailleurs et donc de mettre de la force pour se diriger autre part. Il y a aussi un désir d'être dans la non-volonté, de se situer dans le laisser-faire et non pas dans le faire. Il se trouve également l'idée que les corps de ces esprits glissent voire qu'ils flottent. Aucun mouvement brusque ne peut avoir lieu. En reprenant le vocabulaire labanien, Éléonore Guérineau se place dans un flux soutenu, avec un corps léger ¹¹⁴⁸ ce qui l'aide à se rapprocher d'un corps-brume. Il est aussi intéressant de remarquer que dans le fait de « glisser » et de « flotter » (ou encore de « voler » pour reprendre Laban) ¹¹⁴⁹ il y a comme une présence aquatique dans ces verbes qui rappellent le corps-brume des willis. On glisse sur de l'eau, sur du verglas, sur de la neige... en général sur des éléments humides. Il en va de même pour « flotter », on flotte généralement en apesanteur ou sur l'eau. De plus, le verbe « voler » est utilisé comme synonyme de « flotter » dans le vocabulaire labanien ¹¹⁵⁰ : on quitte l'élément aquatique pour trouver celui de l'air. Les corporéités des danseuses-willis se situeraient dans le « glisser » et le « voler »/« flotter » dont les verbes renvoient eux-mêmes aux éléments naturels de l'eau et de l'air, soit la composition de la brume, même brume qui évoque les corps des willis que nous dénommons corps-brume.

Cette idée du moindre effort donne au corps un aspect flotté et glissé. Plusieurs témoignages de danseuses le corroborent. Par exemple, bien des années avant, un critique écrit à propos de Markova qui danse *Giselle* au Covent Garden avec le Sadler's Wells Ballet : « Il y a dans cet acte [II] des moments totalement dénués d'effort d'une beauté inoubliable, moments dans lesquels Markova est sans rivale ¹¹⁵¹. » Cette absence de force se rattache toujours à ce que nous nommons corps-brume : le même critique la décrit comme « une blanche vapeur. Sa robe elle-même semblant sculptée dans un nuage. » À cela s'ajoute, toujours chez Markova, l'idée d'un « laisser-faire » :

¹¹⁴⁷ GUÉRINEAU Éléonore, entretien du 30/09/2020 par Maëlle Rousselot, Paris.

¹¹⁴⁸ LABAN Rudolf, *La Danse moderne et éducative*, op. cit.

¹¹⁴⁹ LABAN Rudolf, op. cit., p. 84.

¹¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹¹⁵¹ Un critique cité par MANNONI Gérard, *Les Grandes Étoiles du XX^e siècle*, op. cit., 2014, p. 90.

Dans le livre *Corps glorieux* où il [Delouche] évoque quelques souvenirs de ces rencontres, il dit lui avoir demandé le secret de sa façon de se placer en scène, sans marcher, mais en glissant « comme sur la neige molle », et comment elle faisait dans les portés pour s'élever « sans ces coups de reins assez disgracieux, mais altruistes que font les autres pour s'aider à s'élever ». Quelle était donc cette invisible « préparation » ? Elle répondit : « Mais, pas de préparation du tout »¹¹⁵².

Cette absence de préparation rappelle bien cette idée de « laisser-faire » et non pas de « faire » comme l'explique Éléonore Guérineau. Dans le témoignage de Markova demeure l'idée d'un corps qui glisse, de la présence d'élément humide (la neige) et l'absence d'à-coup de la part de l'interprète qui reste dans un corps léger et au flux soutenu.

Yvette Chauviré entretient elle aussi un rapport avec l'élément air quand elle interprète Giselle-willi. Elle dit : « Juste avant d'entrer en scène, en coulisse, je prenais de l'air plein les bras et l'emportais avec moi sur le plateau¹¹⁵³. » Elle enseigne ce rôle à de nombreuses danseuses dont Rafaëlle Renzi¹¹⁵⁴ qui elle-même l'enseigne à des étoiles de l'Opéra de Paris et à Éléonore Guérineau. Sylvie Remlinger a également suivi l'enseignement de Chauviré et rapporte cet état du corps lors d'un de nos entretiens¹¹⁵⁵.

À ces témoignages sur les corporités des willis, s'ajoutent ceux autour d'un pas clés dans ce second acte et dans les actes blancs de façon plus générale : l'arabesque. En 1942, Lifar, dans *Giselle, Apothéose du ballet romantique*, désigne l'arabesque comme la reine de l'acte II. Il la considère comme l'un des pas représentatifs des willis. Pour lui, l'arabesque est le symbole statique de l'envol alors que la sissonne (saut où l'on effectue un déplacement) renvoie l'envol en mouvement¹¹⁵⁶. Les pas eux-mêmes reflètent des qualités aériennes. Plus tard, Élisabeth Platel continue sur la même pensée en écrivant :

L'atmosphère fantomatique et immatérielle du 2^e acte est suggérée par les arabesques de Myrtha, un penché infini qui sera repris par Giselle, puis développé dans le pas de deux. Le corps de ballet lui-même glissera sur le sol en arabesque. [...] Tout le long du second acte l'arabesque est développée à l'infini [...]¹¹⁵⁷.

¹¹⁵² Un critique cité par MANNONI Gérard, *op. cit.*, p. 89.

¹¹⁵³ CHAUVIRÉ Yvonne cité par MANNONI Gérard, *op. cit.*, p. 93.

¹¹⁵⁴ RENZI Rafaëlla, entretien, *op. cit.*

¹¹⁵⁵ REMLINGER Sylvie, entretien, *op. cit.*

¹¹⁵⁶ LIFAR Serge, *Giselle, op. cit.*, p.46.

¹¹⁵⁷ PLATEL Élisabeth, « Giselle intemporelle » in *Giselle : Exposition à la bibliothèque musée de l'opéra*, Paris, BnF, 2000, p. 20.

En plus de conserver l'idée de glisser, se rajoute celle de l'arabesque comme pas emblématique du ballet et des willis. Ainsi, dans la majorité des versions tout comme dans la recréation de Ratmansky, les caractéristiques physiques des willis sont : l'absence de force, l'idée qu'elles glissent, volent, flottent, qu'elles représentent l'envol « statique » par diverses arabesques et que les sissonnes représentent un envol en mouvement. En subissant une transe de possession par Myrtha, en étant possédés par une willis, les personnages masculins reprennent-ils ces caractéristiques qui démontreraient la possession par ces créatures ? Les pages suivantes tendent à répondre à ce questionnement.

2.2 *La transe de possession : devenir-willi ou devenir-mort ?*

Les trances de possession dans *Giselle*, tout comme dans la création de 1841, demeurent la conséquence de la rencontre entre des hommes et des willis : ces premiers s'aventurent dans le royaume de ces dernières. Cette rencontre aurait lieu grâce à un voyage ayant des traits chamaniques, mais nous n'écrivons pas sur cela. En effet, ce voyage n'est pas ou très peu représenté sur scène, nous ne pouvons donc pas l'étudier. En revanche, nous en observons les résultats : des possessions.

Tout comme dans le ballet de 1841, la rencontre entre les willis et Hilarion est le produit d'un malencontreux hasard, alors que celle entre Albrecht et les esprits est le fruit de sa volonté. Les ballets étudiés ne représentent pas ou peu leur voyage. Hilarion se trouve dès le début de l'acte II dans la forêt et tente d'en partir. Sa rencontre avec les willis résulte d'un accident qui n'a rien de transique ni de chamanique. Quant à Albrecht, il arrive volontairement sur la tombe de Giselle, il est minuit passé, il connaît les risques, mais il se situe déjà *ailleurs*, il ne se trouve plus dans un état ordinaire de conscience. Lors d'une exposition à la bibliothèque-musée de l'Opéra, Albrecht est même présenté comme « pénétrant dans le royaume des morts¹¹⁵⁸. » Il quitte donc bien le monde des vivants pour celui des morts, cela de façon volontaire. Il veut rejoindre Giselle en allant se recueillir sur sa tombe ou en la rencontrant sous la forme de willi, peu importe les conséquences. Giselle est une idée fixe qui l'obsède et qui le plonge dans une transe ou du moins un état transique dans lequel il s'abstrait de tout et se concentre uniquement sur la défunte. Ainsi, il opère un déplacement qui l'entraîne jusqu'à sa tombe qui correspond au lieu où vivent les willis. Dans les quatre ballets étudiés, ce déplacement témoigne qu'il pénètre dans le monde des willis. Cette obsession induit le voyage, une transe aux aspects chamaniques : il se déplace pour aller dans cet

¹¹⁵⁸ LAURENT Jean, SAZONAVA Julie, « Serge Lifar, rénovateur du ballet français », *op. cit.*, p. 23.

univers dangereux, normalement mortel pour les hommes. Une fois qu'il y est, il trouve Giselle-willi et les autres willis qui l'accompagnent ; avec elles il négocie, à Giselle il demande pardon. Cependant, comme déjà mentionné, ce qui nous intéresse n'est pas le voyage en lui-même, mais la transe de possession qui en résulte. Comment ces possessions sont-elles représentées ?

Dans une transe de possession, les possédés reprennent les attitudes, les comportements, les corporéités de l'esprit possesseur... Cela devrait donc se retrouver lors des possessions d'Albrecht et Hilarion, nous devrions voir dans leurs corps des réminiscences du corps-brume des willis ou tout de moins quelque chose qui les évoque. Pourtant, les faits s'avèrent plus complexes : plus que de les faire danser, le sortilège a pour objectif de les tuer. Les willis désirent emmener leurs possédés vers un devenir-mort plutôt que dans un devenir-willi. Ainsi, les attitudes et corporéités qui les animent pendant ce moment les amènent à l'anéantissement sans nécessairement les assimiler aux corps-brumes des willis. Tout de même, le devenir-mort et le devenir-willi ont des similitudes : pour devenir-willi d'une façon totale, il faut passer par la mort. En revanche, un devenir-mort total n'inclut pas nécessairement une transformation en willi. Les pages suivantes étudient cela en détails à l'aide d'analyses précises de plusieurs scènes de ces ballets. Elles se focalisent principalement sur les sauts comme moyen de symboliser l'envol et l'épuisement ; les tours et les figures circulaires en tant que figure de rituel et biais de désorientation ; puis à la façon dont les traits transiques sont régulièrement effacés par l'académisme et la stylisation.

➤ Les sauts : envol et épuisement

Les sauts symbolisent l'envol, renvoient aux willis et leur qualité aérienne. Cependant, au fil des analyses, nous constatons que les sauts deviennent davantage un moyen d'épuiser jusqu'à la mort ces hommes plutôt qu'un stratagème pour les assimiler à ces êtres éthérés. Prenons différents exemples de différentes versions durant les passages de possession où Hilarion et Albrecht sautent afin de voir ce qu'il en ressort, ce que cela signifie et comment la transe de possession par les sauts qu'elle induit penche plutôt du côté du devenir-mort que de celui du devenir-willi.

- Cas d'Hilarion dans la version de Blair (1969)

Dans cette version, le premier pas d'Hilarion encerclé par les willis est un temps levé arabesque. Le temps levé s'effectue avec ou sans arabesque. L'arabesque est un pas caractéristique des willis comme constaté précédemment. L'arabesque effectuée par Hilarion possédé par les willis renvoie déjà à une caractéristique chorégraphique propre à ces esprits. Dès le début, Hilarion – contre son gré – effectue un pas qui rappelle les willis et se réfère bien à la possession. Ce premier

pas renvoie bien à l'atmosphère même des actes blancs et à ses créatures, puisque « l'arabesque [y est] reine¹¹⁵⁹ » (Piollet). De plus, dans le temps levé arabesque, il y a un saut qui évoque le caractère aérien des willis et qui, en même temps, fait entrer Hilarion dans cette danse d'épuisement : dès le début, il saute, les willis ne l'épargneront pas.

Cette association, entre un saut et une arabesque qui évoquent des caractéristiques physiques des willis, se retrouve plus loin dans la possession d'Hilarion lorsqu'il effectue des cabrioles qui finissent, elles aussi, en arabesque. Ce saut épuise encore plus le danseur que le temps levé et le fait de le finir en arabesque, notamment à la fin de la chorégraphie d'Hilarion, permet de retrouver l'assimilation corporelle aux willis.

De plus, en cherchant la définition de « cabriole »¹¹⁶⁰, nous trouvons l'idée de légèreté, de joie... qui rappelle le bonheur éprouvé par les willis lorsqu'elles dansent et qui augmentent quand elles tuent un homme. Plus rarement, mais non sans conséquence, « faire la cabriole » ou « la cabriole finale » désigne la mort. Le pas évoque aussi l'omniprésence de la mort tant du côté des willis que de celui des possédés. « Faire la cabriole » indique également le fait de folâtrer, badiner, faire l'amour, ce qui renvoie à l'aspect séducteur des willis et qui rappelle le fait qu'elles ont elles-mêmes été séduites et trahies par un homme de leur vivant. Les différentes définitions de ce pas reflètent les multiples aspects de cette possession et des willis qui expriment joie, séduction et mort à travers leurs danses. Ce pas reflète le caractère de leurs danses et se retrouve dans la « dranse de possession » d'Hilarion. Il reprend donc bien leurs caractéristiques.

Pourtant, Hilarion demeure dans un corps fort, aux flux plutôt soudains, bien à l'inverse des willis qui se trouvent dans un corps léger aux flux soutenus¹¹⁶¹. Si les sauts rappellent les qualités aériennes des willis, les corporéités d'Hilarion ne ressemblent en rien au corps-brume des willis. Il ne se situe pas dans un devenir-willi ou encore dans un devenir-corps-brume. Ce qui signifie que la transe-danse de possession n'a pas pour objectif premier de représenter les willis dans le corps d'Hilarion en le rapprochant d'un devenir-willi, mais bien de l'amener dans un devenir-mort total que les sauts permettent d'atteindre (tout en renvoyant légèrement à ces esprits grâce à certaines évocations).

- Cas d'Hilarion dans la version de Wright (2006)

¹¹⁵⁹ PIOLLET Wilfride, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, Paris, Sens&Tonka, p. 96, 2005.

¹¹⁶⁰ CNRTL « Cabriole ».

<https://www.cnrtl.fr/definition/cabriole> [consulté le 06/03/2023].

¹¹⁶¹ En ce qui concerne les notions de flux soudain/soutenu, corps fort/doux, mouvement direct/flexible, cf. LABAN Rudolf, *op. cit.*

À nouveau, dans cette version, la danse-transe de possession d'Hilarion ne reprend pas les corporéités des willis. En revanche, les sauts demeurent présents et représentent tout autant l'aspect aérien des willis que leur volonté d'épuiser les hommes.

Hilarion commence directement par des entrelacés (ou pas de bourré jetés) comme pour permettre un épuisement rapide. Le grand saut¹¹⁶² par lequel il commence serait donc un moyen de l'épuiser rapidement. Mais cela ne peut-il pas faire référence à Myrtha ? En effet, la reine des willis lance le sortilège, elle possède Hilarion plus que tout autre willi. Or, en tant que reine, Myrtha se trouve davantage dans la « force », dans une volonté de faire et non pas dans un total laisser-aller et cela se reflète dans ses corporéités et ses pas (et cela dans la majorité des versions) où les grands sauts sont plus présents. Serait-ce parce qu'Hilarion est possédé par Myrtha qu'il serait plus dans la force et moins dans un corps-brume évoquant les sujettes de la reine ? La question reste en suspens.

- Cas d'Hilarion dans la recreation de Ratmansky (2020)

Dans la version de Ratmansky se trouvent uniquement deux sauts qu'Hilarion répète : des entrelacés et des grands jetés. Le reste est un ensemble de marche et de course. La moindre présence de la danse est due au fait qu'il s'agisse d'une recreation et que le chorégraphe s'appuie sur ce qui se produisait au XIX^e siècle. Hilarion y dansait probablement moins que dans des versions plus « actuelles ». L'épuisement apparaît secondaire, puisqu'il danse peu, néanmoins, il faut prendre en compte deux éléments : 1) Les grands sauts qu'effectue Hilarion démontrent une virtuosité, puisqu'en sautant haut, il donne l'idée de s'envoler ce qui renvoie à la condition des willis et à l'épuisement du personnage, car voler – même que durant un bref instant – n'est pas chose aisée pour un humain harnaché à un corps attiré par la gravité. 2) Hilarion ne danse pas une seule fois lors du premier acte, il danse pour la première fois lors de la possession. Or, n'est-il pas épuisant pour quelqu'un qui n'a pas l'habitude de danser de tout d'un coup effectuer des pas de danse qui donnent l'impression de voler ?

¹¹⁶² En danse classique, il existe différents types de sauts : les grands, les moyens, les petits. Chacune de ces catégories regroupent plusieurs sauts.

« Les petits sauts regroupent les sauts de base à tempo naturel, ainsi que les glissades, assemblés, jetés, temps levés et petites batteries. Ils font principalement appel à la qualité de rebond.

Les sauts moyens réfèrent aux sauts de base à tempo modéré, et incluent les pas de chats, sissonnes, batteries à croisement et batteries de choc selon le tempo. Ils font appel aux qualités de rebond, d'élévation et parfois, d'amplitude. Les grands sauts incluent les grands jetés, grands temps levés, grands jetés en tournant (entrelacé), grands fouettés sautés, tours en l'air, batteries à croisement pour hommes (entrechat 6, etc.) et batteries de choc (grandes cabrioles, etc.). La qualité de rebond est toujours présente, mais les grands sauts se font à un tempo plus lent qui favorise l'élévation, l'amplitude et la virtuosité.

Il existe aussi les petits sauts très rapides dits « terre à terre », de faible amplitude. Ceux-ci sont moins dansés de nos jours, mais demeurent excellents pour développer la rapidité des réflexes. Ils sont également très amusants ! », TURCOTTE Dominique, « Les Sauts en danse – Partie 2 », *Le Réseau des écoles et des enseignements en danse au Québec*, En ligne.

<https://www.red-danse.ca/fr/annonce-details/les-sauts-en-danse-partie-2> [consulté le 16/08/2023].

- Cas d'Hilarion dans la version de Bart (2020)

Dans cette version, de divers sauts (temps-levé arabesque, sissonnes, entrelacés) ont pour objectif d'épuiser Hilarion, ce que nous confirme Rafaëlla Renzi¹¹⁶³. Si les sauts enjoignent une assimilation au corps des willis et tout particulièrement à celui Myrtha, ils permettent aussi un épuisement. Cependant, plutôt que de réitérer les explications précédentes, nous nous attardons sur un autre point que nous relevons uniquement dans cette version : Hilarion adopte une corporéité de willi, de brume. À trois brefs instants, Hilarion, saisi par deux willis, laisse aller sa tête en arrière et son buste vers l'avant comme le font régulièrement les willis et comme elles le font à ce moment même. Comme pour illustrer un manque de force, un passage déjà dans l'au-delà, Hilarion prend l'une des caractéristiques physiques des willis marquant l'absence de vie, l'idée d'un corps que plus rien n'anime, qui n'a plus de volonté, qui se laisse faire et ne peut plus faire. La nuque d'Hilarion va en arrière. Elle montre une rigidité et en même temps une souplesse : rigidité de la mort qui arrive et en même temps souplesse, car plus rien ne la tient. Wilfride Piollet parle d'une nuque rigide pour symboliser la mort dans le ballet classique¹¹⁶⁴. Notre avis diffère. Une nuque en arrière n'est pas due à de la rigidité ou un manque de souplesse. Au contraire, nous pensons qu'il faut de l'abandon pour savoir la laisser aller. Pour vivre, il faut savoir tenir sa tête : un nouveau-né peut en mourir si on ne la lui tient pas. Wilfride Piollet voit de la rigidité dans ce que nous considérons comme un abandon, comme un laisser-aller qui renvoie ici au laisser-faire des corps-brume des willis. Ce jeu d'abandon est très présent chez les willis de Bart. Le fait qu'Hilarion en fasse de même alors qu'il se trouve sur le point de mourir marque particulièrement. Cet abandon de la nuque laisse entrevoir celui de la vie, il commence à devenir comme les willis : un non-être, un corps-brume, du moins au niveau du haut de son corps et pour quelques secondes. Cette texture de corps-brume passe dans tout son haut grâce à l'abandon de la tête en arrière, un buste qui va en avant et des bras et des mains qui deviennent tout d'un coup d'une extrême souplesse aux mouvements qui ne finissent pas... tout comme le font les willis. Pendant trois brefs instants, nous retrouvons donc bien un devenir-willi/devenir-corps-brume dans la possession d'Hilarion.

Seule une scène présente Hilarion possédé par les willis. Il n'en va pas de même pour Albrecht. Par conséquent, nous sélectionnons des moments clés de la chorégraphie où il y a présence de sauts qui renvoient à l'envol (devenir-willi) et/ou à l'épuisement (devenir-mort).

¹¹⁶³ RENZI Rafaëlla, *op. cit.*, 2020.

¹¹⁶⁴ PIOLLET Wilfride, « chapitre 1 : la tête, l'expression », *op. cit.*

- Les trente-deux entrechats-six

Dans l'acte II de *Giselle*, les trente-deux entrechats-six¹¹⁶⁵ effectués par Albrecht marquent l'apothéose d'un corps qui se dépasse, qui franchit ses limites, car en pleine possession. Il s'agit d'une figure chorégraphique que l'on retrouve dans quasiment toutes les versions ; quand elle s'y absente, c'est souvent que le danseur ne peut pas l'effectuer le soir de la représentation. L'enchaînement par trente-deux fois marque un épuisement, mais pas uniquement : le danseur-personnage entre peu en contact avec le sol, dès que les pieds touchent le sol, il doit à nouveau le quitter, et cela trente-deux fois. Ce passage marque véritablement l'état de transe : Albrecht possédé par des willis doit faire comme elles, c'est-à-dire ne plus toucher le sol, seulement l'effleurer. Cependant, sa condition humaine le rattrape, la possession ne l'exempte pas de gravité.

Ce moment, tant attendu de l'acte II par les balletomanes, n'a pas toujours lieu ou du moins les trente-deux entrechats ne sont pas effectués dans leur totalité : l'épuisement ne règne pas uniquement chez les personnages, les danseurs commencent aussi à l'être. La fiction rejoint la réalité. Dans les trois versions et la relecture sélectionnées, seul Éric Bruhn (version Blair, 1969) les effectue tous. La réalisation par Éric Bruhn de ce passage d'anthologie démontre l'appartenance totale de son corps aux willis. Le danseur se transforme en automate, comme mû par une force invisible qui le soulève et le fait rebondir sans qu'il le désire. Seul le bas des jambes bouge, le reste demeure statique, telle une marionnette qu'une force obscure active en la montant et en la descendant. Ce qu'évoque aussi le propos de Serge Lifar qui décrit Albrecht, continuant « à danser, malgré lui, tout comme un automate ; des entrechats fulgurants l'élèvent de plus en plus haut¹¹⁶⁶ ». Johan Kobborg (Albrecht dans la version de Peter Wright, 2006) n'en fait qu'une dizaine puis repart sur une chorégraphie alternant entrelacés battus, cabrioles et grands jetés, ce qui est une autre manière de figurer l'épuisement par la danse tout en gardant le côté aérien qui rappelle le corps-brume des willis. Dans les deux autres captations, aucun des deux danseurs n'effectue les trente-deux entrechats-six. Le danseur Mathieu Ganio (Bart-Poliakov, 2020) n'a pas pu les effectuer le soir de la captation. Cependant, le 15 février 2020 (nous étions présente à l'Opéra Garnier) dans la même chorégraphie de Bart-Poliakov, Mathias Heymann (qui danse alors le rôle d'Albrecht) effectua bien des entrechats-six, même si, ne les ayant pas comptés, nous ne sommes pas certaine qu'il y en ait eu trente-deux. Quant à la recreation de Ratmansky, il est probable que les trente-deux

¹¹⁶⁵ L'entrechat six est un pas de danse classique : 5^e position, pied droit devant (ça peut être aussi le gauche, dans ce cas-là il faut inverser), le danseur/la danseuse saute à la verticale, croise le pied droit derrière, puis le fait revenir devant, le croise à nouveau derrière, le fait revenir devant et le met à nouveau derrière pour terminer. Tout cela s'enchaîne dans le même saut. Une fois les pieds au sol, le pied droit qui se trouvait devant avant le saut se trouve maintenant derrière le pied gauche.

¹¹⁶⁶ LIFAR Serge, *Giselle, op. cit.*, p. 48.

entrechats n'étaient pas présents dans les retranscriptions écrites du ballet au XIX^e. Ce geste chorégraphique, dans son exécution ou sa non-exécution, épuise voire entraîne l'incapacité à le faire tant il fatigue les personnages et les danseurs eux-mêmes. Il n'est pas uniquement un moyen de représenter le personnage masculin possédé comme touchant à peine le sol et se rapprochant d'un devenir-willi, mais aussi le moyen de l'anéantir, de lui donner le « coup de grâce », de le rapprocher au plus près du devenir-mort total.

- Une augmentation de la difficulté des sauts

Nous remarquons aussi une progression des sauts qui deviennent de plus en plus difficiles techniquement et qui marquent un épuisement qui ne fait qu'augmenter. Par exemple, Mathieu Ganio (Bart-Poliakov, 2020) et Johan Kobborg (Wright, 2006) effectuent tous deux des cabrioles simples dans *l'andantino* du grand pas de deux. Dans la scène suivante (*l'andante*) ils exécutent des cabrioles doubles, la difficulté augmente. Il y a bien, ici, une progression dans la difficulté, d'une scène à l'autre les danseurs-personnages passent de cabrioles simples à des cabrioles doubles. Ce qui est techniquement et physiquement plus dur et qui représente cette transe-danse qui ne cesse d'augmenter dans l'effort, qui les pousse au-delà de leurs propres limites jusqu'à quasiment les achever.

- Dranse finale d'Albrecht, version Wright (2006)

Le travail chorégraphique de Peter Wright est particulièrement intéressant. Dans la dernière phase chorégraphique du ballet, il décide d'effectuer le chemin inverse de ce qu'il venait de faire. Alors qu'au début de la dranse de possession la difficulté augmente (Albrecht passe des cabrioles simples à des doubles cabrioles), l'anéantissement prenant complètement forme les pas deviennent de plus en plus simples jusqu'à l'impossibilité de leur exécution. Ainsi, Kobborg-Albrecht commence cette scène finale par des doubles cabrioles, puis des cabrioles simples, puis les jambes tendues se ramollissent et finissent par ne plus le tenir. La chorégraphie montre une ascension de la virtuosité jusqu'au moment où l'épuisement est si important que celle-ci doit redescendre, à tel point que l'exécution des pas ne correspond plus aux normes de la danse classique (les jambes fléchissent, alors qu'elles devraient être tendues).

- Dranse finale d'Albrecht, version Bart-Poliakov (2020)

Dans cette danse, ça saute. Tout semble très académique avec des sissonnes, des entrechats, jusqu'au moment où tout se stoppe. À cause de l'épuisement, les jambes s'entremêlent et la chute arrive. Le retour à la gravité et la fatigue l'emportent sur l'injonction de danser. Le corps n'en peut

plus et a franchi trop de limites ; bientôt, il va mourir. Si par cette chute et cet attrait de la gravité, le corps du personnage ne se situe plus du tout dans un devenir-willi, l'aspect transique demeure présent puisqu'il n'a jamais été aussi proche d'un devenir-mort total¹¹⁶⁷.

- Dranse finale d'Albrecht, relecture Ratmansky (2020)

Nous retrouvons quelque chose de similaire dans la danse finale chorégraphiée par Ratmansky et interprétée par Artemy Beliakov. Il effectue le même enchaînement de sissonnes jusqu'à s'effondrer au sol de fatigue. N'oublions pas que pour Serge Lifar, les sissonnes représentent l'envol des willis. En reprenant ce pas, Beliakov-Albrecht se situe encore dans un devenir-willi qui le mène à un épuisement et un devenir-mort symbolisé par une chute. La possession qui l'enjoint à devenir-willi a toujours comme objectif final

un devenir-mort total que la chute de Beliakov-Albrecht symbolise. Il est sur le point de rendre son dernier souffle, l'arrivée des premiers rayons de soleil qui éloignent les willis lui sauve la vie.

Si les chorégraphies des trois versions et de la relecture diffèrent, toutes portent en elles les notions d'épuisement (devenir-mort) et d'envol (devenir-willi) que les sauts symbolisent. Cependant, dans la majorité des cas, les personnages masculins ne reprennent pas le corps-brume des willis. Au contraire, ils se situent dans la force, dans la lutte aussi pour ne pas mourir, dans une non-volonté de se laisser faire et posséder par les willis.

➤ Tours et cercles : désorientation et rituel



Fig. 53, KELLERMAN Yonathan, photographie de Germain Louvet dans le rôle d'Albrecht, *Giselle*, acte II, Bart-Poliakov, 2020.

¹¹⁶⁷ Cf. également fig. 53 avec Germain Louvet dans le rôle d'Albrecht, *Giselle* version Bart-Poliakov, lors de la saison 2019-2020 de l'Opéra de Paris. <https://www.operadeparis.fr/saison-19-20/ballet/giselle> photographie n°7/41, [consulté le 19/08/2023].

Un autre motif chorégraphique apparaît comme illustrant la dranse de possession : les tours et les figures circulaires. Les deux se montrent comme des moyens de désorientations utilisés dans la possession afin de rapprocher au plus près Hilarion et Albrecht à un devenir-mort total.

- Les cas d'Hilarion et d'Albrecht dans la version de Blair (1969)

Dans la version de David Blair, les figures circulaires induisent la désorientation et la mort d'Hilarion. Afin d'emprisonner ce dernier et de le désorienter, les willis l'encerclent rapidement et vont jusqu'à tourner autour de lui tandis qu'il effectue un manège¹¹⁶⁸ durant lequel il saute et tourne sur lui-même : la désorientation se veut totale. Puis, il enchaîne une diagonale de déboulés et tombe dans le lac, ne sachant plus où il se trouve.

Avec le phénomène de valse,¹¹⁶⁹ nous soulevons le trait transique du tournoiement qui désoriente les valseurs et principalement les valseuses, qui, atteints de vertiges, ne savent plus ce qu'ils font, ont des comportements non appropriés, etc. Il se passe quelque chose de similaire avec les tours qu'Hilarion opère : ils le désorientent, il voit trouble. À la fin de la scène, les willis ne le poussent pas dans le lac : il y tombe et s'y noie seul, désorienté par les vertiges provoqués par la danse.

Toujours dans la même version, les figures circulaires apportent une importance symbolique à l'arrivée d'Albrecht. Au sol, un cercle blanc désigne l'endroit où les willis dansent. Alors qu'il rejoint la tombe de Giselle, il le foule du pied. Tout de suite, les willis apparaissent et l'encerclent... puis disparaissent, comme si Albrecht venait d'avoir une prémonition. Quelque temps après, les willis le découvrent et l'obligeront à danser dans ce cercle qui opère comme un lieu rituel où la magie se déroule. À partir du moment où Albrecht ou tout autre homme se trouve dans la ronde des willis, il n'a plus aucune chance d'en sortir. Tout au long de sa danse, les willis forment un cercle pour l'observer, le maintenir prisonnier. Elles n'en sortent que pour danser. La figure circulaire est donc centrale, c'est en son sein que la possession se déroule. En le quittant, Albrecht pourrait se libérer du sortilège.

En revanche, nous ne pouvons affirmer que les tours y ont autant d'importance que la ronde et les sauts. En effet, si les sauts marquent l'épuisement et la dématérialisation du corps, les tours ne sont pas assez nombreux pour renvoyer à un résultat de désorientation chez Albrecht. Alors que dans la brève chorégraphie d'Hilarion, tours et cercles renferment une importance symbolique, les tours chez Albrecht semblent proportionnellement inférieures et désorientent

¹¹⁶⁸ Figure chorégraphique on l'on dessine un cercle au sol tout en tournant ou/et en sautant.

¹¹⁶⁹ Cf. « La dansomanie de la valse », in Chap. 1 « Dimensions et traits transiques à travers des phénomènes en France et en Europe ».

moins. Seule l'omniprésence de la ronde des willis renvoie à l'idée d'un endroit à forte concentration magique grâce auquel la possession peut avoir lieu.

- Le cas de la recreation de Ratmansky (2020)

Dans la recreation de Ratmansky il n'y a pas de cercle tracé au sol et durant la possession d'Hilarion les willis se placent en lignes droites la plupart du temps. Cela enlève la notion de désorientation et celle de rituel. À la place, l'aspect droit, symétrique, donne un aspect très réglé, ordonné et académique qui tranche avec la notion de transe que la désorientation par les tours évoque tout comme l'aspect rituel des cercles. Cependant, durant quelques moments de cette courte scène, quelques rondes des willis semblent l'emprisonner ou le désorienter. Comme dans la version de Blair, Hilarion finit par tourner sur lui-même dans ce qui semble être des déboulés qui n'ont plus rien d'académique tant les bras vont dans tous les sens, le buste penche d'avant en arriere et de droite à gauche, et les pieds ne sont pas serrés. Par la présence de ces « déboulés » demeure l'idée de désorientation. Les tours donnent des vertiges et la danse qu'il a effectuée auparavant avec ses sauts l'a déjà fatigué. Les tours, par leur aspect déstabilisant, apportent le coup fatal à Hilarion : les willis l'orientent juste dans la bonne direction pour qu'il tombe dans le lac et s'y noie.

En revanche, ces éléments circulaires s'absentent totalement dans la danse d'Albrecht, ne donnant ni la notion de désorientation ni celle de rituel qui se rattacherait à une transe de possession. À la place, il y a des lignes bien droites et symétriques dont l'académisme tend à un « anti-transisme ». Autrement dit, elles effacent les traits transiques de la désorientation et du rituel.

- Les versions de Bart-Poliakov (2020) et Wright (2006)

Dans ces deux versions, nous retrouvons principalement des tours dont la majorité se font en sautant dans *l'andante*. À l'épuisement que provoquent les sauts s'ajoute donc la désorientation quand ils s'effectuent en tournant. Ce qui produit son effet, à chaque fois, Albrecht chute à la fin de *l'andante* après avoir fait un double tour en l'air. Que cela soit Albrecht interprété par Kobborg (Wright, 2006) ou par Ganio (Bart-Poliakov, 2020), les deux ne savent plus où sont leurs pieds et les entremêlent pour tomber. Ils sont complètement épuisés et désorientés.

En ce qui concerne Hilarion dans la version Bart-Poliakov (2020), nous retrouvons des éléments similaires à ceux mentionnés dans la recreation de Ratmansky, ils ne nécessitent donc pas d'être répétés. Notons tout de même que la diagonale de déboulés se fait d'une manière très nette, le mouvement est « propre » comme on le dit en danse classique. Le danseur et la chorégraphie restent donc en plein dans l'académisme enlevant les notions transiques de désorientations, de vertiges, d'un corps qui ne peut plus se tenir droit, « correctement ».

Il en va autrement pour Hilarion dans la version de Wright (2006), les willis effectuent beaucoup plus de cercles et apparaissent dans des positions moins symétriques et académiques. Elles semblent régulièrement fourmiller sur scène en se plaçant en cercle, en le déconstruisant puis en se mettant en ligne. Elles sont sans cesse en mouvement et forment des lignes courbes. Cela participe à l'effet de désorientation sur Hilarion. Les willis le forcent aussi à effectuer de nombreux tours en sautant (donc désorientation et épuisement), il effectue aussi de nombreuses pirouettes et semble parfois avoir du mal à s'arrêter. Cette difficulté à s'arrêter, l'impression qu'il ne contrôle plus son corps en pirouettant de la sorte renforcent l'idée de possession tout comme les tours participent à l'aspect transique de sa désorientation qui l'amène à la mort. En revanche, contrairement aux autres versions mentionnées, Hilarion n'effectue pas une diagonale de déboulés qui l'entraîne dans le lac, mais il meurt toujours.

Les tours comme aspect transique de la possession d'Hilarion et Albrecht n'ont clairement pas pour objectif de les faire devenir-willi, mais bien de les désorienter afin qu'ils arrivent tous deux à un devenir-mort total. Quant aux figures circulaires des willis, elles apparaissent aussi comme un moyen de désorientation auquel s'ajoute parfois l'idée d'un lieu rituel dans lequel se déroule cette dranse de possession. Cependant, l'aspect transique des tours est souvent effacé : les willis forment des lignes bien droites et académiques, les déboulés se font « proprement » malgré normalement l'épuisement du personnage... D'où la difficulté, régulièrement éprouvée, à constater les aspects transiques de ces ballets.

2.3 Effacement des traits transiques par l'académisme et la stylisation

S'il y a bien des représentations de trances dans le second acte de *Giselle*, elles sont pour autant mal exposées. En effet, dans la plupart des versions, elles demeurent invisibles, alors même que l'acte II conte une histoire qui inclut des cas de transe ou tout au moins des états transiques. Nous avons vu que les sauts renvoient à l'épuisement et au côté aérien des willis que les hommes incorporent et doivent exécuter à cause de la possession, il en va de même avec les tours et les mouvements circulaires. Dès lors, pourquoi le public ne perçoit-il pas des formes de trances dans ce ballet ?

Durant toute la première partie, nous avons remarqué à quel point les discours occidentaux rattachaient la transe à quelque chose d'anormal, de l'ordre de la folie, du démoniaque, que ces trances amenaient à des corps a-modernes. Or, ici, les danseurs représentent le corps moderne par excellence. Dans les représentations et les imaginaires mêmes des Modernes et Occidentaux, les

corps des danseurs et danseuses classiques s'opposent radicalement aux corps de ceux qui entrent en transe. Les représentations et les perceptions qu'ils ont de la transe ne correspondent pas avec celles montrées sur scène dans les différentes versions et recréation de cet acte II. De plus, la chorégraphie engendre également un effacement de la transe par l'académisation qu'elle apporte dans des moments clés qui devraient la représenter. L'exemple le plus frappant est certainement celui de la chute qui ne chute pas.

Les corps épuisés des personnages doivent chuter, ils chutent même. Mais les chutes sont tellement stylisées, académisées, qu'elles perdent tout aspect transique. Ce ne sont plus les personnages qui tombent d'épuisement, leur corps incapable de les tenir encore debout, mais les danseurs qui vont au sol parce que la chorégraphie le demande et qu'ils doivent montrer la fatigue de leur personnage. La stylisation de la chute rappelle la pantomime grandement utilisée dans ce ballet au XIX^e siècle. Prenons l'exemple de Bruhn-Albrecht dans la version de David Blair (1969). À la fin de la coda de l'acte II¹¹⁷⁰, il chute lentement une main sur le cœur, l'autre en l'air, il finit à genoux, alors même qu'il vient d'effectuer les trente-deux entrechats six qui ont été suivis et précédés d'autres sauts. Cette stylisation, qui évoque la pantomime, gomme la transe. Les sauts qui l'épuisent doivent le contraindre à chuter franchement, parce qu'il n'en peut plus, parce qu'il va bientôt mourir... or là, le public comprend qu'il se meurt, que son cœur lâche sans que dans sa corporéité il y ait l'idée de franchir des limites, d'un devenir-mort. Le danseur-personnage dit « je suis épuisé, je vais mourir », mais son corps qui se maintient toujours dans des positions académiques renvoie à la pleine maîtrise qui ne peut avoir lieu lorsque l'on agonise. À la toute fin de la possession et de l'acte, quelques secondes avant que les premiers rayons du soleil fassent fuir les willis et le sauvent, Bruhn-Albrecht tombe à nouveau. Cette fois-ci, la chute est plus franche. Il ne tombe pas lentement la main sur le cœur. Pourtant, la transe nous semble encore effacée. En observant la scène de plus près, nous remarquons que, durant les secondes qui précèdent, Bruhn-Albrecht effectue des cabrioles... avec les jambes tendues, démontrant une « propreté » du mouvement et ainsi l'académisme de sa danse. Pour résumer, Bruhn-Albrecht saute, les jambes tendues, il maîtrise parfaitement sa danse et respecte les normes académiques, puis il tombe d'épuisement. Or, comment le spectateur peut-il voir la mort saisir son personnage par cette chute alors même qu'avant, par ses sauts parfaitement exécutés, il apparaît presque comme en pleine forme ? Il effectue une véritable prouesse sportive en donnant l'impression que son corps n'est pas épuisé. Or, la mort et l'aspect transique qui lui est rattaché ne devraient-ils pas enlever la « propreté » de ces pas ? Car, si l'on veut vraiment les représenter, il faut prendre en compte le fait que le personnage, par l'épuisement qu'il vit, ne peut plus tendre les jambes aussi facilement, que

¹¹⁷⁰ Juste avant la scène finale avec la possession censée l'achever.

celles-ci ne peuvent plus le maintenir, qu'elles se transforment en une sorte de guimauve qui le mène à sa chute. En stylisant la chute, en tendant les jambes, on gomme l'épuisement qui se rattache à l'agonie qui elle-même est une forme de transe.

Prenons maintenant un exemple plus récent avec la possession d'Hilarion dans la version de Bart et Poliakov (2020). Cette version, durant la saison 2019-2020, nous l'avons vue le 15 février à l'Opéra de Paris avec Ludmilla Pagliero (Giselle), Mathias Heymann (Albrecht), Jeremy-Loup Queer (Hilarion), puis sous la forme de captation avec Dorothée Gilbert (Giselle), Mathieu Ganio (Albrecht), Audric Bezard (Hilarion). Dans les deux cas, la scène de possession d'Hilarion nous a déçue tant elle efface l'épuisement et l'agonie du garde-chasse. À la fin de la diagonale, Hilarion doit chuter dans le lac, or les deux interprètes effectuent un saut (poussés par deux willis) et courent dans les coulisses. Cette absence de chute enlève l'aspect agonistique et transique de cette scène. Un public qui n'a jamais lu le livret de *Giselle*, qui ne connaît que très vaguement l'histoire, pourrait même ne pas constater la mort d'Hilarion. Une amie qui nous accompagnait le 15 février se questionnait là-dessus : elle n'avait pas compris qui mourrait d'Hilarion ou d'Albrecht. Aussi, une professeure de danse qui dansa cette même version à l'Opéra de Paris dans les années quatre-vingt-dix, pensait qu'Hilarion ne mourrait pas, que les willis le rejetaient hors de leur cercle¹¹⁷¹. L'absence d'une agonie clairement visible, qui pourrait être représentée par une chute, annule donc toute transe. De plus, tout au long de cette version, Hilarion semble à peine fatigué par sa danse tant ses jambes demeurent tendues, tant il semble ne jamais vaciller. Quand il va au sol, ce n'est pas parce qu'il tombe d'épuisement, c'est qu'il s'agenouille pour supplier Myrtha. Si les sauts induisent l'épuisement qui mène à la mort, ces mêmes éléments (épuisement et mort) deviennent quasiment invisibles à cause de l'académisme de cette version. En respectant les règles académiques, le danseur n'apparaît plus du tout comme épuisé, proche de la mort et par conséquent dans un état transique.

Pour autant, l'académisme gêne-t-il toujours une représentation transique ? Quand un danseur-personnage enchaîne des sauts pendant plusieurs minutes pour montrer une possession par des esprits, il y a bien quelque chose de l'ordre de la transe. Les sauts peuvent être très académiques et pourtant, une forme de transe demeure présente, c'est le cas lors des trente-deux entrechats réalisés par Bruhn-Albrecht (Blair, 1969). En même temps, nos perceptions occidentales qui opposent transe et académisme, qui voient dans cet état une absence de contrôle contrairement à l'autre, empêchent sa perception de celle-ci par le public et même peut-être par le chorégraphe et les interprètes. Rafaëlla Renzi nous dit qu'il y a bien une volonté de montrer un épuisement par les sauts, qu'ils fatiguent ces hommes et les mènent à la mort. Cependant, elle ne perçoit pas un état

¹¹⁷¹ Maëlle Rousselot discussion avec Brigitte Hermetz, ancienne sujet à l'Opéra de Paris, Besançon, juin 2020.

de transe dans ces moments, même si les willis possèdent ces hommes, même s'ils sont à l'agonie¹¹⁷². Nous sommes donc face à un paradoxe : il y a représentation de l'épuisement, de la possession, d'une agonie par de l'académisme, mais ces états transiques ne sont pas perçus comme tels par le public occidental. Donc, bien qu'ils soient représentés, ils demeurent imperceptibles. Nos propres perceptions et préjugés occidentaux sur la transe engendrent très certainement cette invisibilisation que l'académisation et la stylisation, trop importantes à certains moments clés, renforcent.

3. Le cas du *Lac des cygnes* et de *La Belle au bois dormant* : une transe quasiment invisible

Dans *Giselle*, nous observons des entremêlements de trances dus à un voyage dans un monde fantastique qui évoque, à sa manière, le chamanisme, mais nous ne nous attardons pas sur ce voyage, préférant étudier d'autres trances qui en découlent. Nous opérons différemment pour *Le Lac des cygnes* et *La Belle au bois dormant*. Dans ces ballets, les héros ne vivent pas de trances de possession qui mènent à la mort quand ils se trouvent dans un monde blanc. L'aspect transique se situerait dans leur voyage et leur rencontre avec des femmes-cygnes ou avec la princesse normalement endormie : pour les attendre, ne leur faudrait-il pas entrer dans un état de conscience non ordinaire à la manière de chamanes qui vont dans la surnature ? Les analyses suivantes de ces ballets tendent à répondre à cette interrogation.

Quand un chamane se trouve dans la surnature, le spectateur ne voit pas son voyage. Tout au mieux, il peut se l'imaginer grâce au récit qu'en fait le chamane, mais il ne se trouve pas dans le même monde que lui. Dans les ballets, les actes blancs représentent des mondes merveilleux que le public voit. D'une certaine façon, il suit le personnage masculin dans ce nouvel univers. De plus, le passage entre l'acte « réel » et l'acte blanc est souvent coupé par un entracte, le public – tout comme nous cherchons – ne constate pas dans quel état de conscience le prince part dans ce monde. Il devient donc difficile d'apercevoir la représentation d'un état de transe ou transique. Nous tentons pourtant de le faire avec la recreation de Ratmansky (2016) dont nous possédons que quelques extraits de la captation avec Nicoletta Manni (Odette/Odile) et Timofej Andrijashenko (Siegfried), mais que nous n'avons jamais pu voir en entier ; une version de Dowell filmée en 2006 avec Marianela Nunez et Thiago Soares au Royal Opera House ; une autre version dansée par Marianela Nunez, mais cette fois-ci en 2018 avec Vadim Muntangirov avec Liam Scarlett comme chorégraphe.

¹¹⁷² RENZI Rafaëlla, *op. cit.*

Dans le livre *Chamanes*, Sébastien Baud écrit : « Dans les récits qu'ils [les chamanes] font de leurs voyages en esprit, la présence de personnages hybrides, mi-humains, mi-animaux, ou d'êtres à transformation, simultanément humains et animaux, l'est tout autant¹¹⁷³ ». Or, qu'est-ce que représente *Le Lac des cygnes* sinon la rencontre dans un monde merveilleux, l'acte blanc, avec des créatures hybrides, les femmes-cygnes ? Cette rencontre entre un prince, qui s'aventure de nuit dans une forêt, avec une femme-cygne est l'histoire même du ballet. Le récit du *Lac des cygnes*, peu importe les versions ou recreation, contiendrait des aspects chamaniques, des points en commun avec les récits de chamanes sans pour autant affirmer que ces personnages masculins sont des chamanes. Ce que la lecture de l'article « Expériences « hors du corps » et chamanismes » confirme. Sébastien Baud y constate que « dans cette logique les chamanismes sont définis par l'habilité de certain-e-s à traverser les barrières corporelles entre espèces : jouissant d'une double appartenance (Viveiros de Castro 2009), la ou le chamane voit les non humains comme ils se voient eux-mêmes, c'est-à-dire comme des personnes¹¹⁷⁴ ». Le prince Siegfried ne découvre-t-il pas des femmes qui subissent une malédiction derrière leur apparence de cygne ? Sébastien Baud ajoute : « Qu'un tel processus soit opéré lors du rêve, suite à la prise d'une plante psychotrope ou lors de toute autre forme de transe, il s'agit de la métamorphose passagère et dangereuse d'un regard d'être humain, qui doit pour y arriver prendre le risque de cesser de l'être¹¹⁷⁵ ». Ces processus ne pourraient-ils pas être mis en scène dans le cas du *Lac des cygnes*, mais aussi, d'une certaine façon, dans *La Belle au bois dormant* ? Les pages suivantes tendent à répondre à ces questions.

La recreation du *Lac des cygnes* de Ratmansky¹¹⁷⁶ apparaît assez étrange. Dans les extraits visionnés, le prince Siegfried ne demeure jamais seul, il est toujours accompagné de son serviteur Benno et d'autres membres masculins de la cour. Le personnage ne voyage donc pas seul et ses échanges avec Odette se font toujours avec un public masculin, alors que dans la majorité des versions il est l'unique homme présent. Il ne paraît donc plus être le seul privilégié à entrer dans ce monde, une dizaine d'autres individus l'accompagnent. De plus, nous n'avons pas eu accès à l'arrivée de Siegfried dans la forêt : pourquoi veut-il aller chasser de nuit ? Qu'est-ce qui l'y pousse ? Comment est-ce représenté ? Nous n'avons aucune réponse, nous éloignant de l'idée première

¹¹⁷³ BAUD Sébastien, *Chamanes*, *op. cit.*, p. 37.

¹¹⁷⁴ BAUD Sébastien, « Expériences « hors du corps » et chamanismes », *Anthropologies des corps en transe*, *op. cit.*, p. 342.

¹¹⁷⁵ BAUD Sébastien, « Expériences « hors du corps » et chamanismes », *op. cit.*, p. 343.

¹¹⁷⁶ En 2016, Ratmansky tend à recréer *Le Lac des cygnes* de Marius Petipa et Lev Ivanov, à l'aide de divers documents d'archives, notamment des photographies et la partition Stépanov du *Lac* de Petipa et Levanov.

Il reprend également une partition musicale plus fidèle à celle de Tchaïkovski telle qu'arrangée par Petipa et Levanov. BASSELIER Leatitia, « Alexei Ratmansky reconstruit *Le Lac des cygnes* à Zürich », in *Danse avec ta plume*, 10/02/2016. <https://www.dansesaveclapume.com/en-scene/41937-alexei-ratmansky-reconstruit-le-lac-des-cygnes-a-zurich/> [consulté le 30/08/2023].

d'une représentation transique aux aspects chamaniques. Notons, au passage, l'omniprésence de Benno qui semble à plusieurs reprises remplacer le prince. Durant le second acte, Benno soutient à plusieurs reprises Odette. Celle-ci se laisse tomber dans ses bras, alors que Siegfried à côté, la regarde. Au lieu du célèbre pas de deux entre Odette et Siegfried, nous avons l'impression d'assister à un pas de trois, ce que souligne aussi Jean-Frédéric Saumont dans l'un de ses articles¹¹⁷⁷. L'omniprésence de Benno, sa capacité à entrer en contact avec la reine des cygnes enlève aussi le côté spécial du prince : il n'est ni le seul à pénétrer dans ce lieu ni le seul à entrer en contact avec des créatures mi-femme mi-cygne. Tout d'un coup, il perd de ces caractéristiques qui auraient pu le relier à un chamane, qui nous amenaient à penser ce voyage et cette rencontre comme le résultat d'une transe aux aspects chamaniques.

Qu'en est-il dans la version de Dowell (2006) ? À la fin de l'acte I, Benno montre au prince des cygnes qui volent et lui propose d'aller les chasser. Siegfried accepte avec plaisir, mais il ne s'empresse pas d'y aller. Il prend le temps de regarder son arbalète, fait demi-tour pour demander à son précepteur s'il veut l'accompagner. À ce moment-là, Siegfried se trouve dans un état ordinaire de conscience, il se trouve simplement heureux d'aller chasser, mais il n'y a rien de transique dans son attitude. Il ne se concentre pas uniquement sur la chasse en s'abstrayant du reste du monde. Il part même en dernier, ce qui prouve bien qu'aucune force ne le pousse à pénétrer dans le lieu des femmes-cygnes, qu'il ne se trouve pas soudainement obsédé par le fait d'aller chasser. Nous retrouvons le prince à l'acte II, ses amis partis avant lui ne l'attendent pas et le laissent seul. Comment son voyage entre la cour et la forêt où se trouve Odette se déroule-t-il ? A-t-il changé d'état de conscience entre temps ? Là encore, nous n'en savons rien : ce moment n'est pas représenté sur scène. Seul l'orchestre joue face au rideau rouge du Royal Opera House. Cependant, nous supposons que le prince ne change pas d'état de conscience, rien n'a changé dans son attitude et son comportement depuis la fin de l'acte I. Là encore, il n'y a aucun signe de transe et notre théorie du prince qui entre dans l'acte blanc par le biais d'une transe se trouve contestée.

La version de Liam Scarlett de 2018 pour le Royal Ballet donne plus de matière à analyser et nous rapproche de cette idée de transe aux aspects chamaniques. Dans cette version, une force invisible pousse le prince à se rendre dans cette forêt. Il tient une arbalète et son précepteur/Rothbart tente de l'empêcher de partir comme pour lui interdire de rejoindre le cygne... mais Siegfried n'en a que faire : cette idée fixe le pousse tellement qu'il réussit à contredire son précepteur. Rien ne permet d'affirmer que le prince désire précisément aller dans cette forêt,

¹¹⁷⁷ SAUMONT Jean-Frédéric, « *Le Lac des Cygnes* d'Alexei Ratmansky par la Scala de Milan – Une reconstruction résolument moderne » in *Danse avec ta plume*, 11/11/2016.
<https://www.dansesavecplume.com/en-scene/373450-le-lac-des-cygnes-dalexei-ratmansky-par-la-scala-de-milan-une-reconstruction-resolument-moderne/> [consulté le 01/02/2023].

rencontrer Odette. En revanche, il est clair que le prince doit faire telle et telle action, se rendre à tel et tel endroit, sans savoir avec exactitude pourquoi, mais en sachant qu'il doit le faire et qu'il n'a pas d'autre choix.

Tout cela commence à la fin de l'acte I, les invités viennent de partir et déjà lors de « la danse des coupes » le prince tenait son arbalète et était ailleurs. Alors que le fameux leitmotiv du *Lac* se fait entendre, Benno vient lui proposer de le suivre, mais Siegfried refuse. Il



Fig. 54 PENNEFATHER Alice, photographie de Vadim Muntagiurov (prince), fin du premier acte, *Le Lac des cygnes*, Liam Scarlett, 2018.

regarde son arbalète et la presse contre son cœur (comme de nombreuses fois depuis qu'il vient de la recevoir), puis il effectue une arabesque¹¹⁷⁸. L'objet ainsi que le pas renvoient à ce qui va se produire à l'acte II : en allant chasser il rencontre Odette et l'arabesque se réfère aux cygnes. Cela donne l'idée qu'il accède à des informations dont il a à peine conscience, mais qui le poussent à effectuer une arabesque, à serrer l'arbalète contre lui et surtout, à partir dans la forêt. Aussi, le prince a la vision d'Odette : par une brève pantomime, il effectue sur sa tête une couronne, la même qu'Odette fait plus tard pour lui apprendre qu'avant d'être cygne, elle était princesse. De nouveau, le prince accède à une information. D'une manière plus générale, le leitmotiv du ballet sur lequel il danse renvoie aussi au cygne. De plus, l'attitude du prince diffère profondément de celle qu'il adopte durant le premier acte. Il devient plus sûr de lui, plus souriant, comme s'il savait ce qu'il devait faire ce qui lui donnerait plus de force tout en lui enlevant des peurs, il va même jusqu'à contredire et congédier son précepteur (qui est aussi Rothbart) qui le domine durant tout l'acte I. À cela s'ajoute un regard lointain qui ne suit pas les mouvements du corps du personnage. Pour Wilfride Piollet¹¹⁷⁹, cela prouve que les personnages ne se situent plus dans le monde « réel », mais

¹¹⁷⁸ Cf. fig. 54 : Siegfried (interprété par Vadim Muntagiurov) entre dans le monde des cygnes. Il effectue une arabesque tout en tenant son arbalète.

<http://www.theballetbag.com/2018/06/20/liam-scarlett-swan-lake-royal-ballet/> [consulté le 19/08/2023].

¹¹⁷⁹ BAUD Sébastien, *Chamanes*, op. cit., p. 43.

dans des ailleurs. Pour elle, ce sont généralement les créatures féminines qui peuplent ces actes blancs qui possèdent un tel regard. Pourtant, cela arrive également à Muntagirov-Siegfried. Son comportement renvoie aux huit points de notre définition de la transe : il a davantage de force mentale, moins de peur (il rejette son précepteur/Rothbart), il accède à des informations, change de comportement, se désintéresse des membres de la cours qu'il n'a pas voulu suivre pour se focaliser uniquement sur cette arbalète et ce qu'elle lui renvoie (absorption/abstraction), il franchit une limite en contredisant son précepteur (ce que l'augmentation de la force rend aussi possible) et cet état ne dure pas.

Il pose son arbalète et entame son voyage que le public voit. Le prince débute un solo. Il effectue plusieurs sauts, des arabesques qui renvoient à la condition des cygnes. Comme si lui-même devenait cygne pour mieux négocier avec ces créatures. Sébastien Baud écrit bien sur le devenir-animal permettant de « négocier avec l'esprit-maître » et d'« engager un processus de conversion et ainsi devenir membre du collectif animal »¹¹⁸⁰. Or, le prince ne se transforme-t-il pas, ne prend-il pas des attitudes de cygne afin de mieux parler avec Odette, la reine des cygnes ? De mieux s'intégrer à son collectif et d'en faire son épouse ? Les arabesques deviennent un moyen de représenter un changement d'attitude chez Siegfried, mais aussi de faciliter sa communication avec Odette et de mieux s'intégrer à cette communauté de femmes-cygnes en reprenant les codes de ces dernières.

Parallèlement à la danse du prince, le château disparaît au profit d'une forêt que le public ne peut voir tout de suite tant elle est plongée dans le noir. Quant au prince, il ne se rend pas compte qu'il se situe dans la forêt, que le château a disparu : en plein dans ce qui semble être une transe, il n'a plus la même notion d'espace et sa vision l'absorbe tellement qu'il ne se rend pas compte du lieu où il se trouve. Sa danse est empressée, vive, il y a comme une certaine urgence dans ses gestes. Il saute, il tourne, il a le regard lointain. Pour la première fois aussi nous le voyons danser, il n'a pas dansé une seule fois durant le premier acte, démontrant encore un changement de comportement. Le prince en retrait, un peu timide, qui marche seulement et qui ne rejoint jamais les autres danseurs, prend tout d'un coup toute la place sur scène, s'affirme, ne semble plus le même. Il arrête ses mouvements, quand il retrouve un état de conscience plus ordinaire. Tout d'un coup, il se rend compte qu'il est dans la forêt sans savoir pourquoi. Le regard change, plus présent, il signale un retour à l'état ordinaire de conscience. Il saisit son arbalète et part, il semble chercher quelque chose ou quelqu'un : peut-être le cygne ?

¹¹⁸⁰ *Ibidem*.

Cf. également, « Autour du chamanisme », in Chap. 2 « Les trances du point de vue de leurs études scientifiques et de leurs expériences »

Ce passage de l'acte I à l'acte II peut être considéré comme un moment de transe contenant des aspects chamaniques pour le prince. Dans cette version, le prince est bien le seul à négocier avec les cygnes. Il n'y a pas d'autres présences humaines masculines, ce qui lui confère un statut particulier. Quand son ami Benno arrive, Siegfried le congédie rapidement. Cela prouverait trois choses : 1) le prince est bien dans cette forêt, ne rêve ni n'hallucine puisqu'il explique clairement à Benno pourquoi il est là (il chasse, il refuse de se marier), d'autres éléments permettent de comprendre que les femmes-cygnes sont des créatures merveilleuses ; 2) Benno perçoit la présence de Rothbart tendant à prouver l'existence bien réelle de ce dernier ; 3) Ce qui se déroule par la suite ne peut se produire qu'avec Siegfried, nul autre n'a les qualités requises pour aller à la rencontre des femmes-cygnes.

La version de Scarlett représente bien cette idée d'un voyage entre les mondes/actes et d'un héros qui est finalement le seul à pouvoir accéder à ces endroits et aux créatures qui le peuplent. Donc, en plus de représenter le voyage qui se produit grâce à un état de transe aux aspects chamaniques, tout comme les chamanes, Siegfried est le seul à voyager et à négocier avec les « esprits », que cela soit les cygnes ou Rothbart. Si les versions de Dowell et Ratmansky ne confirment pas notre théorie de l'acte blanc comme voyage produit par une transe aux aspects chamaniques, celle de Liam Scarlett reprend ces éléments affirmant la possibilité de notre hypothèse.

Dans *La Belle au bois dormant* de Noureev, et comme dans toutes les versions de ce ballet, le héros réussit sa mission. Le prince, souvent nommé Désiré dans le livret, parvient à libérer la princesse de la malédiction et à sortir de ce monde des esprits vivant et grandi. Il devient un « homme accompli » en se mariant à la princesse Aurore, celle qui finalement l'attendait depuis cent ans et sans laquelle sa vie paraissait fade. Cependant, qu'est-ce qui donne un aspect transique et chamanique à sa démarche ? En allant réveiller la princesse tout en trouvant celle qui rend sa vie plus belle, le prince répare les erreurs du passé (il libère la princesse d'une malédiction), il harmonise le monde en trouvant sa place en tant que mari d'Aurore. Si ces idées de ré-harmonisation, de réparer les erreurs évoquent les fonctions des chamanes, est-ce qu'il y a pour autant transe ? Voyage-t-il dans d'autres mondes comme les chamanes ? En quelque sorte oui, puisque le prince a une vision d'Aurore pendant laquelle ils dansent ensemble alors qu'il ne l'a pas encore réveillée. Il s'agit de la « scène de la vision ». Nous allons voir que, entre le moment où le prince se retrouve seul sans la cour et le moment où il réveille Aurore, il se trouve dans un état non ordinaire de conscience qui lui permet de voir la princesse, de vouloir la délivrer, tout en sachant comment la délivrer (même si la représentation de cet événement demeure très succincte). La fée Lilas

l'accompagne dans cette quête et, pour faire un parallèle avec le chamanisme, apparaît presque comme un esprit auxiliaire qui aide le prince dans son voyage. Elle le guide dans ce monde qu'il ne connaît pas afin qu'il lève la malédiction, qu'il répare des erreurs (le roi et la reine ont oublié d'inviter Carabosse) et qu'il réharmonise le tout. Pour analyser ce ballet, nous nous fondons principalement sur la version de Noureev captée à l'Opéra Bastille 1999 avec Aurélie Dupont (Aurore) et Manuel Legris (le prince).

Le début de l'acte II présente le prince Désiré comme rempli de tristesse, sa vie à la cour le rend malheureux. Le voyage qu'il entame avec la fée Lilas afin de lever la malédiction d'Aurore lui permet de trouver amour et bonheur. Ce voyage commence dès que le prince se trouve seul. Il sent une présence, mais il ne voit pas encore la fée. Des aspects transiques arrivent : il se coupe du monde, de sa société, pour ne se concentrer que sur son besoin de trouver celle qu'il aime, puis il accède à des informations en sentant la présence de la fée Lilas qui va le mener à sa future bien-aimée, il a aussi un regard ailleurs. La fée Lilas apparaît et après un dialogue en pantomimes où il lui explique la raison de sa tristesse, elle disparaît. Commence alors un solo du prince qui est vif, presque frénétique à certains moments. Cette frénésie rappelle ce même trait transique. Il y a là un besoin, une impatience à vouloir trouver la princesse et une peur en même temps de la perdre. Dans cet enthousiasme, le prince quitte son monde pour rejoindre celui de la fée Lilas et d'Aurore. Est-ce que cela a lieu grâce à une transe ? Si nous ne pouvons affirmer que l'interprète et le chorégraphe représentent une transe sur scène, il est en revanche clair que le prince est dans un état transique par ses mouvements frénétiques, enthousiastes, et son obsession déjà bien présente pour une femme qu'il ne connaît pas encore. Cette euphorie qui l'anime, cette volonté de délivrer cette princesse coûte que coûte prouve à la fée Lilas qu'elle a raison de lui faire confiance, qu'il est bien celui prédestiné à délivrer la princesse. Ainsi, elle revient accompagnée de petites fées et d'Aurore. Il s'agit de la scène de la vision.

Le solo du prince ne se déroule pas toujours de la même façon. Dans la version de Nacho Duato (2015), la cour quitte le prince Désiré et celui-ci se met à danser seul, les lumières se font bleues, il se trouve dans une forêt, les codes de l'acte blanc sont bien repris et tout d'un coup Aurore va apparaître et la scène de la vision débute. Dans cette version de Duato, le prince ne voit pas tout de suite la fée Lilas, ce qui donne l'idée qu'il se dirige vers l'endroit où la princesse (encore endormie) reprend une forme « consciente » : elle peut communiquer et bouger. Cet endroit ne peut être qu'en dehors du monde « réel », habituel, puisque dans ce cas, la princesse dort encore. La version de Duato¹¹⁸¹ donne un point de vue différent de celle de Noureev. Le changement de

¹¹⁸¹ Filmé en 2015 avec Iana Salenko (Aurore), Marian Walter (Désiré).
<https://www.youtube.com/watch?v=w7qLg11Ofrw&t=115s> [consulté le 16/08/2023].

lumière, le fait qu'il se dirige tout seul dans ce lieu sans que la fée Lilas ne le prévienne auparavant... amènent plus facilement l'idée d'un voyage et qu'il se trouve dans un état non ordinaire de conscience pour danser tout seul dans une forêt au point de tomber après sur des créatures merveilleuses. Également, dans une version filmée en 2015 de Konstantin Serguïev¹¹⁸², le voyage du prince paraît presque coupé : la cour le quitte, il marche/court à travers la forêt, l'air un peu absent, tout d'un coup des créatures merveilleuses arrivent. Alors son air perdu, indécis, son regard renvoient à des traits transiques, mais les chorégraphies et scénographies coupent tout de suite ces aspects et l'idée de voyage. Finalement, l'état transique, comme moyen pour le Prince d'accéder à Aurore « éveillée » dans une forêt (alors qu'elle est normalement endormie dans un château), est coupé ou peu représenté. Ce que les chorégraphies et scénographies donnent à voir de transique n'apparaît que comme quelques miettes, donnant l'impression que, finalement, il n'y a besoin de rien, d'aucun état de conscience non ordinaire, pour avoir de telles visions.

Pourtant, la scène de la vision (Noureev), par son nom même, évoque un état transique. Mais comme dans *Le Lac des cygnes*, il est difficile de le constater une fois que le spectateur se trouve dans la vision du prince. Comme déjà écrit, lorsqu'un chamane voyage ou qu'une personne transe, les personnes extérieures ne savent pas à quoi elle a accès, ce qu'elle voit, ce qu'elle sent, même si le transeur en fait une description. La personne extérieure ne saura jamais exactement ce qui se passe durant le voyage. En revanche, elle voit clairement que la personne vit une transe. Ici, il se passe quelque chose de différent, puisque le spectateur regarde ce qui se déroule durant le voyage, mais par conséquent voit moins la personne en transe. S'y s'ajoute une technique académique qui efface bien souvent les aspects transiques de la danse.

Nous savons tout de même que le prince a une vision. Par conséquent, il se trouve dans un état non ordinaire de conscience certainement transique. Cette scène de la vision n'en a pas uniquement le titre. Nous comprenons qu'il s'agit d'une perception du prince grâce à des éléments chorégraphiques et scénographiques. Si les éléments transiques sont pour beaucoup effacés, il demeure quelques détails qui renvoient au fait qu'il ne se situe pas dans son monde. Est-il possible de les faire émerger, de les constater ou ont-ils été complètement effacés ? Quels éléments transiques se présentent dans cette scène ?

Il y en a peu. Sans suspense, le premier pas d'Aurore est une arabesque en appui sur la fée Lilas. Cette arabesque renvoie toujours à un monde merveilleux que les hommes ne peuvent normalement pas atteindre et où le prince a pu pénétrer grâce à des facultés que la fée Lilas a décelées. Ici, Aurore n'a pas un regard ailleurs comme de nombreuses créatures merveilleuses des

¹¹⁸² D'après sa création de 1952 de *La Belle au bois dormant*.
[https://www.youtube.com/watch?v=UvAVa\]xrsbo](https://www.youtube.com/watch?v=UvAVa]xrsbo) [consulté le 16/08/2023].

actes blancs. Au contraire, elle a le regard vif et plonge ses yeux dans ceux du prince, lui fait signe de la main pour lui dire de venir. La princesse apparaît donc comme présente, accessible, bien loin des créatures merveilleuses insaisissables des actes blancs¹¹⁸³. Cependant, même si Aurore apparaît comme plus présente, il demeure quelque chose encore d'insaisissable : elle reste une vision que le prince ne peut entièrement saisir. Par exemple, lorsqu'elle l'appelle, sa main ondule telle une vague comme si elle-même n'était qu'une vision floue, prête à disparaître. Par ce geste, nous retrouvons du corps-brume des willis qui, bien que présentes, ne peuvent être attrapées. De plus, à chaque fois, la fée Lilas empêche le contact entre les deux. Aurore se dérobe affirmant son aspect irréel. Cela prouve que le prince se situe dans une vision, qu'Aurore se place dans une présence-absence. Elle n'est présente que par l'esprit. Son corps demeure endormi et Désiré doit aller la réveiller pour qu'elle soit pleinement présente. En voyant Aurore, le prince accède à l'information suivante : il y a une jeune femme dans ce monde dont je vais tomber amoureux, mais pour que cet amour se concrétise je dois aller la réveiller, sinon cette jeune femme ne restera qu'une vision de l'esprit, un doux rêve. Si par moment il arrive à la saisir, cela ne demeure que temporaire et comme un avant-goût de ce qu'il l'attend une fois Aurore réveillée. Par les attitudes de la princesse, par sa chorégraphie, nous savons qu'il s'agit bien d'une vision, qu'elle demeure endormie dans un château lointain et qu'elle ne se trouve pas physiquement dans la forêt. Pour accéder à cette vision, il y a un état transique ou de transe. Donc, parce qu'Aurore est une vision du prince nous savons que celui-ci vit un tel état, en revanche rien dans sa danse avec Aurore nous indique qu'il s'y trouve.

Si en théorie le prince du *Lac* comme de *La Belle* vit une transe (ou un état qui s'en rapproche) qui lui permet soit d'atteindre Odette, soit d'avoir une vision d'Aurore, celle-ci n'est que très rarement représentée. Dans la plupart des cas, nous nous trouvons dans le schéma suivant :



Schéma n°5 : Passage d'un monde à un autre invisibilisé/coupé

La transition entre ce qui pousse le prince à sortir de sa « réalité » pour trouver la princesse et le monde merveilleux est souvent coupée ou trop courte ou alors présentée comme un hasard : le

¹¹⁸³ Notons en même temps que l'acte blanc de *La Belle au bois dormant* est particulier, puisqu'il n'en reprend pas les codes scénographiques et de costumes. Il n'y a pas de lumière bleutée, ni de tutus blancs ou très clairs. L'acte blanc apparaît plutôt coloré, loin des couleurs froides qui lui sont habituellement accolées.

prince arrive tout d'un coup dans la forêt et il rencontre la princesse (Odette comme Aurore). Cela abrège la représentation transique, l'avorte même. Il pourrait y avoir transe, mais non, il y a coupure de ce moment. Pour la rendre plus visible, il faudrait plutôt suivre le chemin que prend Liam Scarlett :

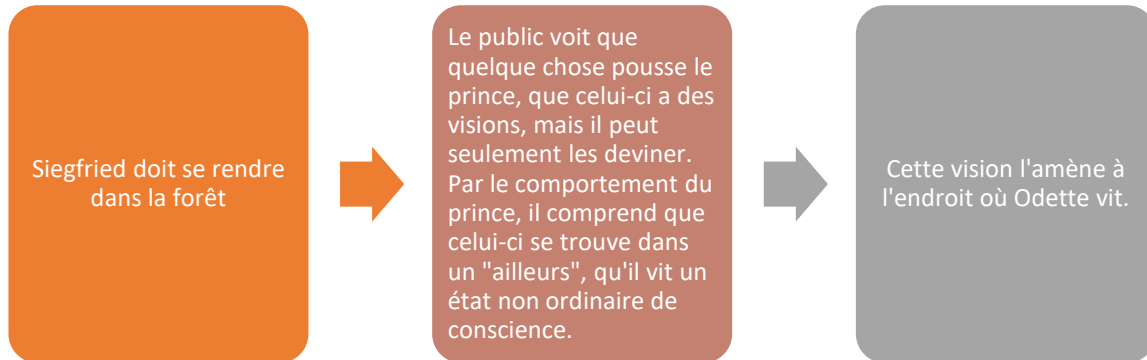


Schéma n°6 : Passage d'un monde à un autre représenté

Ce que des chorégraphes coupent dans des versions du *Lac des cygnes* ou diminuent fortement dans *La Belle au bois dormant*, Liam Scarlett le montre. Il indique que, tout d'un coup, quelque chose pousse le prince dans une direction précise sans même que celui-ci ne s'en rende compte. Il le représente en état de transe, état qui lui permet de rencontrer Odette. Ce schéma, tout comme notre théorie d'une transe qui engendre l'arrivée dans un autre monde, nous ne les retrouvons pas représentés dans les autres versions étudiées. Est-ce une volonté consciente ou inconsciente des chorégraphes de couper toute représentation de transe ? d'effacer au maximum tous les aspects transiques de ce ballet ? Ou est-ce que, pour eux, le prince Siegfried ou Désiré atteint Odette ou Aurore sans la moindre transe ou état transique ? Nous l'ignorons. Dans tous les cas, la transe s'absente comme si elle était irréprésentable ou pire encore : impensable.

Pourtant, nous ne sommes pas seules à voir un état transique du personnage masculin principal dans les actes blancs. La lecture d'un article d'Amélie Bertrand témoigne bien que les actes blancs peuvent être considérés comme un voyage ou plus vulgairement un *trip* du personnage masculin :

Désiré arrive, tout perturbé. Il est en pleine période existentielle. Il ne sait pas ce qu'il veut faire de sa vie et cherche sans savoir quoi. Au XXI^e siècle, il aurait fait un *burn-out* pendant sa prépa en déclarant qu'il veut finalement élever des chèvres dans le Larzac. Pour tenter d'y voir plus clair, Désiré se promène longuement dans la forêt avec le regard perdu dans le vague. Le contact avec la nature est diablement efficace puisqu'il voit apparaître en songe

Aurore en mode nymphe des bois insaisissable, entourée de quelques copines dans le même trip. Ahh, les baies inconnues des forêts qui savent vous emmener si loin... C'est le temps du rêve *space*, sans lequel un ballet ne saurait exister. Désiré part ensuite avec la Fée Lilas dans une barque qui avance sans conducteur dans une mer de fumée pour arriver au palais¹¹⁸⁴.

Si l'autrice n'emploie pas une seule fois dans l'article le mot « transe », la citation renvoie tout de même à un vocabulaire transique et à l'idée que le prince ne se trouve pas dans un état ordinaire de conscience pour voyager dans ce monde. Si donc, l'état de transe ou transique n'est pas ou peu représenté sur scène, notamment dans ce ballet, une lecture à peine plus approfondie le laisse émerger. Ce qui signale que l'aspect transique des histoires de ces œuvres demeure présent, mais qu'il est comme caché par la chorégraphie, les incorporités et les interprétations qui restent dans des formes très académisées et stylisées.

II. La transe comme voyage dans des mondes étranges : les traits de l'obsession, de l'imagination et de la folie

Précédemment, la lecture des actes blancs considérait comme merveilleuses les créatures qui les peuplaient. Ici, un renversement s'opère en observant ces créatures comme le produit du cerveau des personnages principaux. Toujours dans le sens où l'entend Todorov, elles résulteraient « d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont¹¹⁸⁵ ». Ainsi, cygnes, willis et autres créatures féminines des actes blancs deviennent les aboutissants de l'imagination, d'une hallucination, d'un rêve, soit divers états transiques.

Leur présence résulte majoritairement d'une obsession de ces hommes qui construisent un monde intérieur tellement puissant qu'ils en viennent soit à se perdre dans ce monde intérieur soit à transformer le monde extérieur afin que celui-ci coïncide avec leurs désirs, rêve, mais aussi parfois à leurs peur et cauchemar. Ce qui évoque les paroles du psychologue Chris Frith « ce que nous voyons n'est pas le monde, mais un modèle du monde créé par notre cerveau¹¹⁸⁶ ». Si tout un chacun déforme la réalité pour l'adapter à ses croyances, schémas, désirs, etc., et s'évade en rêvassant, en lisant... en bref en utilisant des techniques de l'imagination telles que définies par Charles Stépanoff¹¹⁸⁷, le cas de ces personnages diffère. Ils commencent à confondre leurs désirs idéaux

¹¹⁸⁴ BERTRAND Amélie, « La Véritable histoire de *La Belle au bois dormant* », *Danse avec ta plume*, blog, 30/06/2013. <https://www.dansesaveclapume.com/en-coulisse/la-veritable-histoire-de-la-belle-au-bois-dormant/> [consulté le 06/06/2023]

¹¹⁸⁵ TODOROV Tzvetan, *op. cit.*, p. 46.

¹¹⁸⁶ FRITH Chris Cité par SOMBRUN Corine, *Tedx Talk*, YouTube, 13 min 20.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ym0kIECFi0U&t=325s> [consulté le 05/06/2023].

¹¹⁸⁷ STÉPANOFF Charles, *Voyager dans l'invisible*, *op. cit.*

avec le monde qui les entoure et qui par ses règles ne peut accueillir et concrétiser leurs souhaits. Obsédés par leurs idéaux, ils créent le monde dans lequel ils peuvent se réaliser, même si en faisant cela ils perdent pied avec la « réalité », avec le monde auquel ils appartiennent. Précisons que, cette obsession ne correspond pas à la distinction que De Certeau et Rouget opèrent entre possession et obsession, notamment à propos des possédées de Loudun. Les troubles que provoque l'obsession ne résultent plus d'esprits ou de dieux mécontents, mais plutôt de l'inconscient. Comme le fait remarquer le Dr Lemoine « si l'on remplace le mot « dieu » par « inconscient », on retrouve d'étranges similitudes¹¹⁸⁸ ». Dans certaines cultures, les symptômes des différents personnages correspondraient à la présence d'esprit, dans ce point nous les pensons comme le résultat de leur inconscient. Nous opérons une sorte de « rationalisation » de leur arrivée : elle devient l'aboutissant du cerveau humain, d'un trop-plein d'imagination, d'une obsession, etc. En quelque sorte, nous avons une vision moderne : *ces créatures n'existent pas, elles sont dans leur tête.*

Afin de l'étudier, nous nous appuyons sur plusieurs ballets de *Giselle* et du *Lac des cygnes* dont les chorégraphes diffèrent parfois de ceux étudiés précédemment. Nous effectuons des analyses des chorégraphies et dans une moindre mesure, de la scénographie. Des témoignages s'ajoutent à ces analyses. Dans certains cas, nous présentons en profondeur l'histoire que content ces ballets. Ces écritures descriptives permettent de comprendre en quoi, dans la fiction, il y aurait transe. Elles soulignent cette présence davantage au niveau de l'histoire que content les gestes que dans les gestes eux-mêmes qui seraient « a-transiques ». Pour ce faire, nous commençons par préciser en quoi les actes blancs peuvent se concevoir comme des illusions. Une fois ces fondements posés, nous observons le cas d'Albrecht dans *Giselle* et terminons sur celui de Siegfried dans *Le Lac des cygnes*¹¹⁸⁹.

1. L'acte blanc comme illusion

Afin de poser les fondements des analyses de ces actes blancs comme phénomènes de l'ordre de l'étrange, il faut apporter quelques précisions et définition. Déjà, commençons par celle du mot « illusion » telle que donnée par le dictionnaire Larousse :

1. Interprétation erronée d'une donnée sensorielle : Illusion auditive. Illusion d'optique.
2. Effet obtenu par le moyen de l'art, de l'artifice, du truquage et qui crée le sentiment du réel ou du vrai : L'illusion de la vie donnée par un automate.

¹¹⁸⁸ DR LEMOINE Patrick, *Vingt-mille lieux sous les rêves*, op. cit., p. 123.

¹¹⁸⁹ Nous précisons prochainement les versions et créations que nous utilisons.

3. Appréciation conforme à ce que quelqu'un souhaite croire, mais fausse par rapport à la réalité : Perdre ses dernières illusions¹¹⁹⁰.

Elle a aussi pour synonyme « rêve » et « chimère »¹¹⁹¹. Nous employons ce terme pour qualifier les actes blancs dans une lecture étrange des ballets, car il nous permet d'être plus englobant. L'illusion peut être un rêve, mais aussi une hallucination, un sens qui donne une information qui n'est pas celle d'une réalité pensée comme objective. Nous le préférons à l'hallucination, car celle-ci ne renvoie pas à la totalité des ballets étudiés. L'hallucination renie en quelque sorte l'état de rêve. On ne dit pas de quelqu'un rêvant qu'il hallucine. Or, la dimension onirique se trouve aussi dans les actes blancs. L'« hallucination » comme terme générique ne peut pas, à notre sens, englober le phénomène de rêve. Dès lors, « illusion » apparaît comme le terme le plus approprié pour décrire d'une manière généralisante ce que vivent ces personnages masculins dans les actes blancs observés sous le prisme de l'étrange. En même temps, nous nous rendons compte que les actes blancs créent une atmosphère facilitant les illusions.

Une atmosphère nocturne induit des illusions. Les actes blancs ne se déroulent que rarement dans la journée. L'homme, en tant qu'animal diurne, n'est pas habitué à ce contexte obscur. La nuit, les yeux humains ne distinguent pas très bien les formes, ils les confondent et ainsi, déjà, commencent à voir des choses qui ne correspondent pas à la « réalité ». À cela s'ajoutent la forêt, la nature inquiétante et la nuit. Ce n'est pas dans ce milieu que l'homme occidental évolue. À cela se greffe l'élément aquatique qui altère encore plus ses sens. Nous le retrouvons très régulièrement, que ce soit par la présence d'un lac, de la brume, de brouillard, et même grâce aux corps de certaines créatures comme les willis que nous qualifions de « brume ». Quant à Éléonore Guérineau, elle dit que les corps des willis sont comme des algues qui se laissent porter par l'eau et qui ne doivent jamais arrêter de se mouvoir, s'ils arrêtent, s'ils « posent » ils reviennent soudainement humains¹¹⁹². Il y a donc bien, encore là, une référence à l'eau. En ce qui concerne *Le Lac des cygnes*, les femmes-cygnes qui peuplent ce ballet se rattachent également à l'élément aquatique.

La nuit, l'eau, entraînent des confusions. Il se peut que le corps-brume des willis ne soit finalement que de la brume : Albrecht et Hilarion ne voient plus des willis, mais uniquement du brouillard. D'une manière plus générale, Bachelard associe l'eau et le rêve¹¹⁹³. Pour lui, l'eau permettrait rêves et rêveries. Si une partie des versions étudiées des trois ballets donne l'idée que

¹¹⁹⁰ « Illusion », Dictionnaire Larousse.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/illusion/41569> [consulté le 11/02/2022]

¹¹⁹¹ *Ibidem*.

¹¹⁹² GUÉRINEAU Éléonore, *op. cit.*, entretien du 30/09/2020.

¹¹⁹³ BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination et la matière*, Paris, José Corti, 1987.

les personnages hallucinent leur rencontre avec ces créatures étranges, l'autre n'exclut pas pour autant l'aspect onirique. Ce qu'ils vivraient relèverait d'un rêve qui se teinte régulièrement de cauchemar. Bachelard écrit : « La nuit, au bord de l'étang, apporte une peur spécifique, une sorte de peur humide qui pénètre le rêveur et le fait frissonner. La nuit seule donnerait une peur moins physique. L'eau seule donnerait des hantises plus claires. L'eau dans la nuit donne une peur pénétrante¹¹⁹⁴ ». Il y a quelque chose de l'ordre du cauchemar dans cette eau que la nuit pénètre et colore. Cette peur pénétrante n'aide-t-elle pas l'arrivée d'illusions ? N'est-ce pas le cas d'Hilarion (de jour déjà effrayé par les willis) ? Ne le conduit-elle pas à voir des willis ? À entrer dans cette illusion, dans ce cauchemar avec tant de profondeur qu'il finit par se noyer ? Quant à Albrecht, l'eau pleine de nuit ne l'effraie pas, la mort de Giselle dont il porte la responsabilité et la culpabilité le pousse dans cette forêt de nuit, ce qui évoque toujours Bachelard : « l'eau mêlée de nuit est un remords ancien qui ne veut pas dormir...¹¹⁹⁵ ». Or, Albrecht ne peut dormir, obsédé par la mort de Giselle. Tout d'un coup, cette obsession mêlée de culpabilité, de remords, le pousse à voir la willi. Là encore, l'illusion prend vie grâce à la présence de la nuit et de l'eau, notamment sous forme de brume. Quant à Siegfried, l'idée de mélancolie que Bachelard rattache à l'eau, semble bien correspondre à ce personnage. Ainsi, il décrit l'eau comme un élément mélancolique : « Si à l'eau sont si fortement attachées toutes les rêveries interminables du destin funeste, de la mort, du suicide, on ne devra pas s'étonner que l'eau soit pour tant d'âmes l'élément mélancolique par excellence¹¹⁹⁶ ». Cette phrase semble prédire le destin funeste de Siegfried : dans la version et la relecture étudiées, l'élément aquatique les fait entrer dans une illusion dont ils ne peuvent se remettre moralement.

Cet élément trouble les sens, notamment la vue dans *Giselle*, mais il ramène aussi à des peurs, des remords, des rêves qu'il rend possibles durant un temps. Jusqu'à ce que le lever du jour ne fasse tout disparaître. Dès lors,

Quand vient le jour, les fantômes sans doute courent encore sur les eaux. Vaines brumes qui s'effilochent, ils s'en vont... peu à peu, ce sont eux qui ont peur. Ils s'atténuent donc, ils s'éloignent. Au contraire, quand vient la nuit, les fantômes des eaux se condensent, donc ils s'approchent. L'effroi augmente au cœur de l'homme. Les fantômes de la rivière se nourrissent donc bien de nuit et d'eau¹¹⁹⁷.

¹¹⁹⁴ BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 139.

¹¹⁹⁵ BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 140.

¹¹⁹⁶ BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 123.

¹¹⁹⁷ BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 139-140.

Pour résumer, les actes blancs, examinés sous le prisme de l'étrange, sont des illusions (terme englobant rêve et hallucination) notamment permises grâce à l'ambiance y régnant et se composant principalement de forêt, de nuit et de l'élément eau dans diverses formes.

2. Le cas d'Albrecht dans *Giselle* : rêve et transe obsessionnelle

Ce chapitre s'inscrit dans une démarche de recherche des états transiques d'Albrecht dans le ballet *Giselle* lu sous le prisme de l'étrange. Pour cela, nous nous appuyons sur les versions de David Blair (1969), Peter Wright (2006) et Patrice Bart et Eugène Poliakov (2020). Les illusions s'y trouvant résultent d'une obsession ou d'un rêve que nous analysons au travers de la scénographie, la chorégraphie, l'interprétation et les témoignages d'interprètes.

2.1 *Une obsession qui vire à la transe*

- Le cas d'Albrecht-Bruhn (David Blair, 1969) :

Dans cette version, Albrecht-Bruhn se rend sur la tombe de Giselle, plein de remords que des *flashbacks* illustrent où il tient la tête de la paysanne morte. Ce souvenir hante son arrivée sur la tombe de Giselle démontrant l'idée d'obsession : Albrecht ne cesse de penser à elle et aux conséquences de sa trahison.

Cette obsession pour Giselle continue de se manifester avec l'apparition de willis, alors même qu'il n'est pas encore arrivé sur sa tombe. Il marche sur un cercle blanc et, tout d'un coup, des willis l'encerclent. S'agit-il du cercle des willis ou cela ne correspond-il pas à de la neige ayant envahi une clairière ? Aussi les blanches willis se confondent un peu avec ce cercle blanc qui paraît enneigé, elles aussi sont toutes blanches. Elles ont une forme floue, les rendant insaisissables, presque irréelles. Sont-elles vraiment willis ou ne sont-elles que brume, neige, illusion ? Albrecht se touche le front et elles disparaissent : il s'agissait bien d'une illusion. Son obsession, le conte que Berthe a raconté sur les willis¹¹⁹⁸, tout cela lui joue des tours. Elles n'existent pas. Dès lors, il continue sa marche vers la tombe de Giselle. Arrivé devant celle-ci, le récepteur voit l'image floue de Giselle transformée en willi qui se reflète dans le lac. Giselle retrouve un visage à travers l'eau du lac. Or, celui-ci demeure immatériel et, à en suivre Bachelard, ne serait que le reflet d'un rêve et d'un remords. Ce que voit le spectateur serait le remords d'Albrecht et son désir de la revoir.

¹¹⁹⁸ Au premier acte, Berthe, la mère de Giselle, raconte l'histoire des willis pour dissuader sa fille de danser.

Pourtant, Albrecht sent une présence, est-ce celle de Giselle ? Elle passe devant lui, il la saisit par les hanches et la soulève, mais déjà elle repart. N'était-ce qu'une illusion ? Il doute, le moment était furtif et la willi a disparu. Pris de désespoir, n'ayant pas retrouvé Giselle comme il l'espérait, Albrecht s'agenouille, met une main sur son front démontrant son désespoir et son obsession. Dès lors, comme presque sortie de ses pensées, Giselle se place derrière lui et commence lentement à placer sa jambe en arabesque. Il ne voit rien, renforçant l'idée qu'elle sort de sa tête, que sa pensée obsédante pour elle se matérialise à l'extérieur. Albrecht descend la main de son front pour joindre l'autre et les mettre en prière. Il ne ressent toujours pas la présence de Giselle derrière lui, ce qui questionne sur sa « réalité » tout en démontrant son obsession. En même temps, il effectue des gestes mesurés, réservés, lents, comme si le moindre mouvement brusque dissiperait la possibilité que son désir prenne forme, ferait que la brume s'atomise et disparaître Giselle. Elle se met à danser lentement, elle passe devant lui, mais il ne la regarde pas, son regard se plonge sur le sol, complètement ailleurs absorbé par sa pensée. De nouveau, la Giselle qui danse apparaît comme le reflet de sa pensée retranscrit sur scène.

La flûte, instrument associé à Giselle, continue de jouer alors que la willi n'est plus sur scène : même absente, elle demeure présente dans les pensées du conte. La musique indique également qu'il y a hésitation, qu'on peut se trouver dans un rêve sur le point de se « matérialiser », que la brume de la forêt pourrait prendre la forme de Giselle. Le jeu sur le *la* donne deux options : soit le compositeur se dirige vers le *ré Majeur* et Albrecht danse avec Giselle, l'illusion prend forme et le conte plonge dans une transe obsessionnelle, soit il va vers le *ré mineur* comme à son arrivée et il ne lui reste plus qu'à pleurer, aucune matérialisation de la brume en Giselle n'aura lieu, et par conséquent il n'y aura pas de transe obsessionnelle. Finalement, alors qu'il est à genoux, l'esprit apparaît derrière lui, un *fa*[#] arrive changeant la tonalité en *ré Majeur* : l'illusion va prendre forme, il va la retrouver. Cependant, dans une lecture étrange de l'œuvre, cela demeure une illusion, une chimère. Obsédé par la mort de Giselle, Albrecht continue de plonger dans cet état jusqu'à vivre une transe de possession (le sortilège des willis) renforçant l'illusion de la présence de Giselle-willi.

Malgré l'hallucination, Giselle demeure un être immatériel, quasiment insaisissable qui joue d'une présence-absence. À peine la voit-il qu'elle disparaît tel un mirage. Puis ils se rejoignent, mais tout juste pense-t-il la saisir qu'elle glisse à côté de lui en piqué arabesque prouvant qu'elle n'est que de l'air, de la brume. Cette immatérialité de Giselle-willi démontre qu'elle n'existe pas et que finalement, tout ce que tente d'attraper Albrecht c'est de la brume. Mais comment pourrait-il s'en rendre compte alors qu'il vit une transe lui permettant de réaliser son désir de retrouver Giselle ? De plus, ce mouvement où elle glisse à côté de lui est aussi en partie filmé à travers le reflet de l'eau donnant à cette scène un aspect encore plus chimérique.

Par l'atmosphère qui se dégage de cet acte blanc, par la présence-absence de Giselle-willi, son aspect brume et l'obsession pleine de remords d'Albrecht pour la jeune paysanne, une lecture étrange de l'œuvre où tout ne serait finalement qu'une hallucination de la part d'Albrecht à cause d'une transe obsessionnelle devient possible. L'acte II de *Giselle* par David Blair (le chorégraphe) ne représenterait pas les retrouvailles entre un vivant et un fantôme, mais un homme en pleine hallucination. L'arrivée des autres willis continuerait la suite logique de son hallucination. Plus il croit voir Giselle, plus l'idée de sa présence s'accroît tout comme celle d'autres willis devient possible. Par conséquent, plus il la voit, plus il s'enfonce dans son hallucination, son état transique. De plus, il y a fort à parier que le chorégraphe envisage une lecture étrange de son œuvre où tout ce que vit Albrecht ne serait qu'illusion. À plusieurs reprises, le récepteur voit Albrecht danser seul : les willis autour de lui disparaissent complètement donnant l'idée qu'elles ne furent jamais présentes. Cela affirme la thèse de l'hallucination et notre théorie d'une illusion due à une obsession se transformant en transe ou du moins en un état transique.

- Le cas d'Albrecht-Kobborg (Peter Wright, 2006) :

Si dans la version de Peter Wright l'obsession vire à l'état transique engendrant l'hallucination de Giselle-willi, il demeure bien moins visible que dans la version de David Blair. Déjà, le brouillard s'absente sur scène. Albrecht apparaît derrière un voile remplaçant la brume, qui lui donne un aspect, lointain, flou, presque irréel. Cependant, la confusion entre les corps-brume des willis et la brume devient moins probable ici, ou du moins, n'est pas autant représentée. Aussi, les procédés de captation diffèrent de la version de Blair à celle de Wright. Chez ce dernier, il s'agit bien d'une captation d'un spectacle sur scène, en public. Dans celle de Blair, il s'agit d'un film tourné en studio, donc les montages, les effets spéciaux, les jeux avec l'eau, l'humidité, faire disparaître pour une ou deux secondes les willis, deviennent plus faciles et rendent le contexte de l'acte II plus étrange. Peter Wright ne bénéficie pas de ces possibilités. Sur scène, il devient plus difficile d'inclure un lac avec de l'eau, une multitude de plantes, de faire disparaître les willis-danseuses pour une ou deux secondes afin qu'Albrecht danse seul puis de les faire réapparaître tout aussitôt, de ne rendre visibles les willis que par leur reflet sur le lac, etc. Tous ces éléments qui participent à l'aspect étrange de l'acte II, engendraient cette idée d'une obsession virant à la transe, disparaissent de la version de Peter Wright. Par conséquent, l'idée de transe obsessionnelle s'amenuise aussi, la mise en scène l'invisibilisant.

Pourtant, le spectateur remarque bien que Giselle obsède Albrecht-Kobborg. En entrant sur scène, le regard demeure encore lointain, obnubilé par l'idée de trouver la tombe de Giselle

qu'il croit voir à plusieurs reprises avant de se rendre compte qu'il se trompe. Déjà, par ce fait, nous voyons bien qu'il se concentre sur Giselle, qu'une « absorption-abstraction » s'opère et qu'il y a confusion de la vue. Puis, tout comme dans la version de Wright, il croit sentir sa présence, mais dès qu'il scrute dans la direction où il pense qu'elle se trouve, elle disparaît. Il demeure donc ce jeu de présence-absence durant lequel les sens d'Albrecht-Kobborg le troublent : il ne sait plus s'il a bien senti, entendu, vu Giselle. Jusqu'au moment où, désespéré et pensant qu'elle ne lui apparaîtra pas, il s'agenouille. Celle-ci arrive et se met alors à danser autour de lui, mais comme il ne la voit pas, ni ne la sent ni se redresse, nous nous demandons à nouveau : n'est-elle pas un mirage, la représentation sur scène de ce qu'Albrecht imagine, n'est-elle pas le reflet de sa propre intériorité ? Quand il se relève, il apparaît tout ébahi avant même de la voir. Son regard exprime cette stupéfaction : les yeux s'écarquillent comme si, pendant qu'il avait la tête plongée dans ses mains, il avait vu tout ce que le spectateur regardait sur scène, c'est-à-dire Giselle-Cojocarú en train de danser autour de lui. Par ce geste du regard, Albrecht démontre qu'il a vu, senti, entendu Giselle alors qu'il avait les yeux fermés et que son chagrin l'absorbait. Ce qui est montré sur scène serait l'obsession d'Albrecht prenant la forme de Giselle-willi. Une fois qu'il rouvre les yeux, la transe commence pleinement : il s'est tellement absorbé dans cette pensée où Giselle apparaît en willi, que même les yeux ouverts, elle peut lui apparaître comme telle. Dès lors il plonge dans son hallucination qui ne cesse d'être renforcée jusqu'au lever du jour.

Néanmoins, il faut tout de même admettre que cette thèse de l'obsession, qui vire à la transe obsessionnelle et qui plonge Albrecht dans une hallucination durant tout l'acte II, demeure moins visible et lisible que dans la version de David Blair. Ici, le fait qu'il y ait moins d'amalgames entre la brume et le corps de la willi, que la confusion des sens soit moins importante, diminue la représentation de transe obsessionnelle. Dans la version de Blair, la volonté de donner une lecture étrange à l'œuvre apparaît clairement, il n'en va pas de même avec celle de Wright. Cette interprétation demeure possible, mais possède beaucoup moins d'arguments en sa faveur.

2.2 *Une obsession qui vire au rêve*

Comme dans les deux autres versions, Albrecht-Ganio avance vers la tombe de Giselle avec celle-ci en tête, elle l'obsède. Il n'a qu'un seul objectif : rejoindre sa tombe¹¹⁹⁹. S'il marche, court, pour la rejoindre, à un moment donné, nous avons l'impression que quelque chose d'encore plus puissant le pousse sur la tombe de Giselle. Alors qu'il la voit, ce ne sont plus les pieds qui partent

¹¹⁹⁹ Cf. fig. 55 illustrant Hugo Marchand dans le rôle d'Albrecht se dirigeant sur la tombe de Giselle. Version de Bart-Poliakov pour l'Opéra de Paris, saison 2021/2022. <https://www.operadeparis.fr/saison-21-22/ballet/giselle> photographie n°12/48, [consulté le 20/08/2023].

en premier en direction de la tombe, mais son buste qui se dirige vers celle-ci entraînant les pieds. Cela va au-delà d'un mécanisme de marche, où il avancerait jusqu'à trouver cet endroit. Là, c'est le buste qui est aimanté par la tombe. Or la région du buste est notamment celle du cœur, des poumons, des organes nécessaires à toute vie humaine. Comme si ces organes avaient besoin de retrouver Giselle et sa tombe. Le fait que ce soit eux qui se déplacent en premier vers la sépulture dès qu'il la voit, donne l'idée qu'il y a, là, comme un élan vital à aller la retrouver. Si cet élément ne renvoie pas à l'étrange, il sert l'idée d'un besoin fondamental à la rejoindre. Il y aurait un risque de mort à ne pas l'assouvir. Peu importe donc la manière d'apparaître de Giselle : son arrivée est indispensable.



Fig. 55 POMPENEY Agathe, photographie d'Hugo Marchand (Albrecht), *Giselle*, début de l'acte II Bart-Poliakov, 2022.

Albrecht ne pense qu'à Giselle, une fois agenouillé en face de sa tombe, il n'entend pas son écuyer venir le chercher. Ce qui signifie que cette pensée de Giselle l'absorbe au point de le couper du monde extérieur. L'idée d'obsession demeure. Pourtant, Albrecht-Ganio ne vit pas une transe obsessionnelle, mais plutôt un autre état transique : le rêve. Du moins, la lecture étrange de l'œuvre donne cette interprétation. Albrecht-Ganio s'allonge à côté de la tombe de Giselle, à côté des lys qu'il lui a apportés, dont il sentait l'odeur semblant lui rappeler celle de Giselle. Donc, quand il s'allonge, ferme les yeux et qu'il paraît s'endormir, Giselle l'obsède. Il ne pense qu'à un elle, un

élan vital l'a poussé jusqu'à sa tombe, il dort à côté de la croix, le cercueil dans lequel la jeune femme gît se trouve à quelques dizaines de centimètres de lui tandis que des fleurs lui rappelant son odeur sont à ses côtés. Albrecht s'entoure ici d'éléments évoquant la défunte. Dès lors, s'il s'endort, est-ce étonnant qu'il rêve d'elle, que ce qui est montré sur scène soit son songe et non sa rencontre avec Giselle en tant que créature merveilleuse ?

En exposant cette idée à Rafaëlla Renzi qui coachait les danseuses étoiles de l'Opéra de Paris en 2020 pour leur rôle de Giselle, elle infirmait notre théorie : si Albrecht rêvait, comment se faisait-il que l'on voyait Hilarion mourir¹²⁰⁰ ? Pourtant, là encore, la mort d'Hilarion peut n'être que le rêve d'Albrecht. Dans une interview, Mathieu Ganio ne réfute pas cette idée :

Le deuxième acte est onirique, voire fantasmé. Ghislaine Thesmar m'avait indiqué que l'on peut imaginer l'acte tout entier rêvé par Albrecht. Je ne veux pas trancher, mais c'est intéressant d'avoir cette idée en tête. Giselle, c'est un spectre, mais aussi une odeur, des souvenirs¹²⁰¹.

Si Mathieu Ganio ne tranche pas et se situe plutôt dans une lecture fantastique de l'œuvre donnant tout autant part à l'étrange qu'au merveilleux, une lecture étrange du ballet demeure possible et envisageable. De plus, Mathieu Ganio tient cette idée de Ghislaine Thesmar, ancienne étoile de l'Opéra de Paris qui a elle-même dansé le rôle de Giselle et qui parle de l'acte II « tout entier occupé par le songe d'Albert [Albrecht] : Giselle est morte, elle n'existe plus que dans le rêve nocturne et le désir d'Albert ; elle n'a pas d'existence réelle, elle n'est qu'un symbole¹²⁰² ». Nous pouvons donc bien lire ce ballet sous le spectre de l'étrange sans que cela apparaisse comme impossible pour une partie des personnes l'ayant dansé et interprété à l'Opéra de Paris dans une version de Bart-Poliakov.

¹²⁰⁰ RENZI Rafaëlla, entretien, *op. cit.*

¹²⁰¹ GANIO Matthieu, « Mathieu Ganio, danseur étoile » in *ResMusica*, 16/06/2016. <https://www.resmusica.com/2016/06/16/mathieu-ganio-danseur-etoile/> [consulté le 13/02/2023].

¹²⁰² THESMAR Ghislaine cité par VERDEAU-PAILLES Jacqueline, *Giselle et la folie ; Variations psychiatriques sur un ballet romantique*, Saint-martin de Villergran (France) Laboratoire Lundbeck, 2000, p. 13.

En ce qui concerne la suite du ballet, il y a toujours cette idée d'une Giselle insaisissable¹²⁰³,



Fig. 56 POMPENEY Agathe, photographie d'Hugo Marchand (Albrecht) et Dorothée Gilbert (Giselle), *Giselle*, acte II, Bart-Poliakov 2022.

passant – telle de la brume – à travers le corps d'Albrecht-Ganio. Éléonore Guérineau explique ce moment :

Quand elle fait les piqués où il essaie de la prendre, elle part de l'autre côté et il y a l'idée de : « tu essaies de la prendre, mais elle passe au travers de toi ». Il y a quelque chose de l'ordre de l'illusion. Ce n'est pas possible avec nous en tant que danseuses, puisque nous avons un corps, donc Giselle passe en dessous de lui. Mais il y avait vraiment l'idée de prendre quelque chose qui n'était pas réel. À voir si c'est dans sa tête, si c'est la projection de quelqu'un qui est en deuil et qui n'arrive pas à passer à autre chose ou si c'est réellement un spectre¹²⁰⁴.

Là encore, l'interprète ne confirme ni l'interprétation merveilleuse ni celle étrange et en même temps elle ne renie ni l'une ni l'autre. Elle rajoute qu'on ne lui avait

donné aucune indication à ce sujet lorsqu'elle répétait le rôle¹²⁰⁵. La question ne fut jamais abordée.

Après le « réveil » d'Albrecht (qui dans une lecture étrange de l'œuvre serait rêvé), il s'ensuit tout le processus habituel des versions (il n'arrive pas la saisir, pense avoir halluciné, s'agenouille, la willi apparaît ; il ne la remarque pas tout de suite, il n'arrive pas à l'attraper, enfin il y parvient).

¹²⁰³ D'une façon analogue, la fig. 56 renvoie à l'aspect insaisissable de Giselle qui semble presque passer au-dessus d'Albrecht.

<https://www.operadeparis.fr/saison-21-22/ballet/giselle> photographie n°14/48, [consulté le 20/08/2023].

¹²⁰⁴ GUÉRINEAU, *op.cit.*, 30/09/2020.

¹²⁰⁵ La *Giselle* qu'elle répéta en 2016 est la même version que celle dansée par Dorothée Gilbert et Mathieu Ganio en 2020. Il s'agit bien de la version de Bart-Poliakov pour l'Opéra de Paris.

Une fois qu'il se trouve dans le rêve, cela ne nous intéresse plus, car la mise en scène montre ce délire, ses visions sans aucune prise de recul. Le récepteur se situe face voire dans l'illusion d'Albrecht et non pas face à un Albrecht hallucinant. En revanche, la façon dont cela se termine nous intéresse beaucoup plus, car la fin tend à prouver qu'Albrecht a bien rêvé cette rencontre avec Giselle. Les premiers rayons du soleil se lèvent, les willis disparaissent. Giselle s'évanouit dans sa tombe et alors qu'il tente une dernière fois de l'étreindre, celle-ci glisse entre ses bras. Albrecht s'allonge à l'endroit où elle vient de disparaître et ferme les yeux. Il retrouve donc la même place que celle avant l'apparition, avant son « réveil rêvé ». Ce qui incite à penser que, tous les échanges avec les willis ne relevaient que d'un rêve d'Albrecht.



Fig. 57 POMPENY Agathe, photographie de Dorothée Gilbert (Giselle) et Hugo Marchand (Albrecht), *Giselle*, début acte II, Bart-Poliakov, 2022.

1206

En même temps, cette interprétation ne tient qu'à peu de choses : avant et après sa rencontre avec Giselle-willi, Albrecht-Ganio s'allonge et ferme les yeux à chaque fois au même endroit sur la tombe de cette dernière. Cet état onirique reste assez effacé, comme si on voulait absolument avoir une interprétation merveilleuse dans laquelle Albrecht serait perçu comme un héros qui va dans le royaume des morts, plutôt que celui de l'homme en plein deuil qui a un besoin vital de revoir Giselle et peu importe que cela soit dans un délire. Cela vaut aussi pour les autres

¹²⁰⁶ Fig. 57

<https://www.operadeparis.fr/saison-21-22/ballet/giselle> photographie n°13/48, [consulté le 20/08/2023].

versions, car ce ne sont que quelques éléments scénographiques, le fait de relier rêve et eau (Bachelard), quelques gestes discrets dans l'interprétation des danseurs et témoignages qui permettent d'envisager l'acte II de *Giselle* comme une illusion.

3. Le cas de Siegfried dans *Le Lac des cygnes* : besoins d'ailleurs, d'idéaux et d'amour

L'obsession menant aux illusions se présente également dans différents *Lac des cygnes*. Pour les y constater, nous nous appuyons sur la relecture de Matthew Bourne dans sa version filmée de 1995 avec Scott Ambler (le Prince) et Adam Cooper (le Cygne), ici tous les cygnes sont dansés par des hommes, et la version de Noureev¹²⁰⁷ filmée en 2007 avec Agnès Letestu (Odette/Odile) et José Martinez (le prince Siegfried).

3.1 *Le cas de Siegfried-Ambler (Matthew Bourne, 1996)*

Le Prince de Matthew Bourne se présente comme un individu mal-aimé, rejeté par sa mère et les autres. À cause de son statut de prince, il doit suivre un protocole froid et rigide. Dans son univers, les émotions ne trouvent pas leur place, l'amour encore moins. Or, le Prince cherche uniquement un brin d'amour, d'attention que le geste de l'enlacement symbolise. *Le Lac des cygnes* conte :

L'histoire d'un homme sans amour dans sa vie [...] En termes purement physiques, ajoute-t-il, le sommet de la relation est le moment où le cygne soulève le prince et l'entoure de ses bras, c'est l'image la plus importante de la pièce parce que c'est si simple et si universel, le besoin d'être étreint, tout le monde peut s'identifier avec cette image¹²⁰⁸.

Le geste de l'enlacement, de l'étreinte, devient le symbole de l'amour qu'il reçoit pour la première fois. Notons tout de suite que le besoin d'amour est un besoin vital comme manger, boire... sans amour, l'humain ne peut pas vivre ou vit dans un état psychologique désastreux. Le Prince en mal et quête d'amour, que sa mère rejette, se trouve donc dans cet état psychologique le menant à une crise transique, à la folie, au désir de suicide.

¹²⁰⁷ Création de 1984 pour l'Opéra de Paris.

¹²⁰⁸ SERGENT François, « *Le Lac des cygnes* sous le signe du mâle », *Libération*, 25.10.1995.

https://next.libération.fr/culture/1996/10/25/le-lac-des-cygnes-sous-le-signe-du-male_185878 [consulté le 01/03/2022].

Matthew Bourne présente un prince rejeté par sa mère depuis l'enfance. Dans le prologue, celle-ci apparaît déjà froide, mécanique. Le Prince a fait un cauchemar, elle va le voir, mais touche unique son front avec ses doigts, constate qu'il n'a pas de fièvre, et donc lui demande de prendre sur lui, de se calmer. Ce simple geste de toucher qu'avec les doigts le front de son fils en dit beaucoup. Il s'agit d'un contact minimum, elle n'arrive même pas à poser toute la paume de sa main. Ce contact distant empêche de lui donner une valeur affective, ce que recherche pourtant cet enfant. L'approche physique se retrouve dénuée de toute intention émotionnelle, il se présente uniquement pour des raisons mécaniques. Tout au long du ballet, le prince recherche ce toucher plus affectueux, notamment avec sa mère, mais cela en vain jusqu'à sa mort.

Dans une scène de l'acte I, le Prince alcoolisé cherche à enlacer sa mère et être étreint par celle-ci qui vient de le découvrir une flasque d'alcool à la main. Ici, l'enlacement devient un véritable combat du côté du prince qui fait tout pour pouvoir étreindre sa mère, de celle-ci qui, à l'inverse, met tout en œuvre pour le rejeter. En termes labaniens, la reine se situe dans le « pousser », le « repousser », le « presser » (direct, ferme, continu)¹²⁰⁹. Différents points de tension lui permettent de se tenir droite, elle presse et compresse son corps pour qu'il soit toujours debout et ne succombe pas à ses sentiments. Cette (ré)pression se situe tout autant du côté de son corps que de celui de ses émotions. Du côté du fils, c'est le toucher puis l'étreinte qu'il recherche. Au début timide, son désir se fait de plus en plus pressant et prend le contrôle sur son maintien. Il enlace plusieurs fois sa mère qui le repousse toujours. Ses étreintes s'effectuent de plus en plus violemment, avec une fermeté prégnante qui traduit son besoin fondamental d'amour. En utilisant la terminologie labanienne, le Prince se situe dans les actions de base de « tordre » (ferme, circulaire, continu) qui tend vers le « fouetter » (ferme, circulaire, soudain) et voir le « frapper » (ferme, direct, soudain, aussi appeler « pousser » par Laban)¹²¹⁰ quand il se dirige par moment vers sa mère. Ce n'est pas étonnant que les gestes du prince se placent dans ces trois actions. Le Prince se tord de douleur psychologique face à sa mère qui lui refuse cette étreinte, il se plie en quatre pour la recevoir. Cette douleur se retrouve aussi dans la façon dont il saisit sa mère qui est toujours dans le contrôle, dans le « pousser » le « presser », dans quelque chose de droit, il la tord par moments pour la contraindre à l'enlacer, comme si en la tordant physiquement et il tordrait en même temps ses idées, les changerait. Il effectue des mouvements plus violents, d'où les termes labaniens de « fouetter » et « frapper ». Ainsi, dans cet épisode l'enlacement devient un véritable combat. S'agrippant aux jupes de sa mère, l'enlaçant contre son choix, voulant tordre sa volonté, elle ne cesse pour autant de le repousser. Le seul contact consenti est celui de lui redresser son dos alors qu'il reprend ses esprits.

¹²⁰⁹ LABAN Rudolf, *op. cit.*, p. 78 et 82.

¹²¹⁰ LABAN Rudolf, *op. cit.*, p. 82, 86 et 90.

Le Prince n'a pas obtenu l'étreinte tant souhaitée, il n'a pas réussi à faire plier sa mère, en revanche celle-ci y arrive, paradoxalement, en le faisant se redresser.

Cette scène présente le Prince dans un état de crise : il a besoin d'amour, de ce geste d'enlacement, et il en devient violent pour l'obtenir, tout comme une personne assoiffée pourrait se montrer violente pour avoir de l'eau. D'une certaine manière, cela lui fait perdre la tête. Cependant, le Prince se « ressaisit » pour un temps, retourne à son état ordinaire de conscience. Il veut oublier ce qu'il vient de vivre et se rend dans une boîte de nuit, endroit qui servirait d'exutoire, mais il s'en fait chasser. Dès lors, rejeté de partout, ne trouvant même pas un seul endroit où il peut « catharsiser » tout le désespoir qu'entraîne le manque d'amour, il ne lui reste plus une seule solution : se suicider. L'acte blanc commence.

L'acte II débute avec des éléments scénographiques communs aux actes blancs de versions considérées comme plus « traditionnelles ». Ainsi, nuit, lumière bleue, brouillard, pleine lune, élément aquatique, nature avec ces quelques branches d'arbres sans feuilles, demeurent présents. À cet instant, le Prince rejette la vie et s'apprête à mourir. Il se trouve déjà dans un état qui semble transique. Nous observons ses yeux à demi clos, remplis de larmes. Il faudrait les fermer définitivement pour ne plus souffrir. Le reste du corps accompagne cette décision, il est mou et chancelant, les bras sont ouverts, la nuque est renversée, ce qui rappelle Pavlova en cygne agonisant. Par cette mollesse du corps, le Prince montre qu'il a « lâché l'affaire » de la vie. La mollesse renvoie ici à un « lâcher-prise », il cesse de vouloir être aimé, mais comme il s'agit d'un besoin vital propre à chaque être humain, renier ce besoin, c'est accepter de mourir. Ce corps, par sa mollesse, signe la vie qui s'en va et démontre un état transique. Dans le premier acte, le prince, bien qu'il apparaisse un peu gauche, a un corps se tenant plutôt droit, ni mou, ni rigide, dans une certaine « ordinarité ». Ici, la « non-ordinarité » de son corps démontre en même temps la « non-ordinarité » de son état de conscience. Le Prince n'est plus vraiment présent.

Pourtant la soudaineté des notes *la si do* (croche, noire pointée) le coupe dans son élan, les yeux s'ouvrent en grand signant un retour à la réalité, à un état de conscience ordinaire et le corps gagne en fermeté. Le prince reprend conscience : il se rend soudainement compte qu'il ne peut pas quitter ce monde sans laisser un mot. Puis, une fois celui-ci griffonné, il replonge dans cet état non ordinaire, les yeux à nouveau mi-clos, le corps qui se ramollit.

Cependant, l'arrivée du Cygne change tout : à nouveau, les yeux s'écarquillent. Le Prince aurait-il retrouvé un état ordinaire de conscience ? Ce geste des yeux semble l'indiquer. Le Cygne apparaîtrait bien devant ses yeux, impliquant donc que le Prince se trouve à nouveau dans un état ordinaire de conscience et en même temps que le Cygne existe, qu'il est une créature merveilleuse. Pourtant, rien n'est moins sûr dans la relecture de Bourne. Plusieurs éléments permettent de

justifier une lecture étrange de l'œuvre et de constater que le Prince se trouve dans un état de conscience non ordinaire, très certainement de l'ordre de la transe. Déjà, nous savons que le Prince vit une hallucination, que le Cygne n'est pas une créature merveilleuse. Un journaliste affirme :

Exaltant, audacieux, et vraiment original, le spectacle de Matthew Bourne transforme l'un des ballets les plus appréciés au monde en un conte contemporain, poignant, plein d'esprit et d'élégance qui a séduit le public grâce à son analyse sincère et approfondie de l'amour humain, de l'oppression sociale et du pouvoir de l'imagination¹²¹¹.

Le Cygne et tout l'acte II deviennent des produits de l'imagination du prince, même si au premier abord le récepteur pourrait percevoir le Cygne comme une créature merveilleuse. Dans son mémoire, Martino Geoffray¹²¹² s'appuie sur diverses interviews de Matthew Bourne dont celles présentes dans *Matthew Bourne and His Adventures in Dance: Conversations with Alastair Macaulay* et affirme ainsi que le Cygne sort de l'imagination du prince¹²¹³. De même, Alastair Macaulay reprend des extraits d'entretiens avec Matthew Bourne afin de les publier dans un article du *Financial time*, il le cite à propos de l'acte II : « une fois qu'il fut établi que cet acte serait le résultat de l'imagination du prince¹²¹⁴[...] ». Donc, pour le chorégraphe et les danseurs, il est clair que l'acte II résulte de l'imagination du prince, que tout ceci est une illusion et que le Cygne ne se montre pas en tant que créature



Fig. 58, PERSSON Johan, photographie de Matthew Ball (Le Cygne), *Le Lac des cygnes* de Bourne, années 2010-2020.

¹²¹¹ CALMEJANE Yves, « *Le Lac des cygnes* de Matthew Bourne pour la première fois à Paris », *Luxe Magazine*, novembre 2005.
http://www.luxe-magazine.com/fr/article/1050-le_lac_des_cygnes_de_matthew_bourne_pour_la_premiere_fois_a_paris.html [consulté le 01/03/2022].

¹²¹² MARTINO Geoffray, *Le Lac des cygnes de Matthew Bourne, 1995*, mémoire d'étude présenté sous la direction de Mme Claudette Joannis, mai 2012.

¹²¹³ MARTINO Geoffray, *op. cit.* p. 36.

¹²¹⁴ BOURNE Matthew cité par MACAULAY Alastair, in « Male swans take flight again », *The financial times*, 09/09/1996, « Matthew Bourne : dossier d'artiste », BMO.

« [...] once we'd established that, that act would be in the Prince Prince's imagination [...] ». Notre traduction.

merveilleuse. Comme il s'agit bien d'une hallucination du prince, d'un plongeon dans son imagination, dans un état transique, quels éléments corporels, quels gestes de l'acte II, permettent de percevoir le Prince dans cet état ?

La première apparition du Cygne évoque ce que nous avons déjà vu dans *Giselle* et dans *Le Lac des cygnes* de Noureev. Si le Prince regarde le Cygne qui ne se dérobe pas (contrairement à Giselle-willi), ce regard éberlué traduit son étonnement, mais peut-être aussi son interrogation vis-à-vis de ce cygne. De plus, s'il le voit bien, il ne peut le toucher. Le corps du cygne ne ressemble pas à celui des corps-brume des willis, au contraire il y a une certaine force et puissance chez lui. Pourtant, le Prince tend à plusieurs reprises la main vers lui comme pour le caresser, s'assurer de sa réalité, mais à chaque fois celui-ci l'en empêche. Il ne glisse pas au travers du prince comme Giselle-willi, mais il prend ses distances avec lui en tapant et fouettant l'air. Cette façon de procéder permet de contempler cette créature sans la toucher et donc de lui donner une dimension un peu irréelle et de conserver l'intention de « si tu me touches, si tu effectues le moindre geste trop brutal, je disparaîs ». Il demeure donc l'idée d'une évanescence, d'une vision toujours prête à se dissoudre si on s'en approche de trop, même si le Cygne qui incarne cette vision n'a rien d'une corporéité brumeuse. Si rien dans les gestes du prince ne démontre un état transique, son attitude affirme l'inverse : à peine le Cygne lui est-il apparu qu'il se trouve complètement obnubilé par ce dernier. Il se trouve donc bien dans un état d'absorption-abstraction qui, pour le moment, entraîne une hallucination, plus de force, moins de douleur (le Prince ne désire plus mourir), d'une certaine manière un franchissement des limites. Ici, nous retrouvons également des codes romantiques, puisque le Cygne effectue une arabesque¹²¹⁵, à la manière des willis, sylphides et autres créatures féminines des actes blancs, avant de disparaître poursuivi par le Prince. Bourne affirme s'être inspiré de Nijinsky dans *Le Spectre de la rose* pour créer les ports de bras des cygnes¹²¹⁶ confirmant bien, au passage, l'aspect irréel de ces créatures. L'affiche de Cocteau du *Spectre de la rose* avec Nijinsky en arabesque et ce port de bras particulier¹²¹⁷, rappelle bien le Cygne de Bourne¹²¹⁸.

¹²¹⁵ Cf. fig. 58

<https://new-adventures.net/swan-lake#photos-and-videos> [consulté le 20/08/2023].

¹²¹⁶ MARTINO Geoffray, *op. cit.*, p. 52.

¹²¹⁷ Cf. fig. 59.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nijinsky_-_Poster-2008-17-08.jpeg [consulté le 20/08/2023].

¹²¹⁸ Cf. fig. 58.

<https://new-adventures.net/swan-lake#photos-and-videos> [consulté le 20/08/2023].

Après plusieurs épisodes d'apparition-disparition, mais tout de même quelques contacts entre les deux, le Prince revient seul, le regard à nouveau dans le vide, perdu dans ses rêveries. À nouveau, il se trouve dans un état transique. Précédemment, la mollesse corporelle du prince indiquait son désir d'abandonner la vie. Là, le corps indique une détente qui n'a plus rien avoir avec l'envie de se suicider. La nuque se décripe, il regarde le ciel : est-ce le cygne qu'il y observe ? Parallèlement, la lumière se fait plus sombre et bleutée, la harpe – instrument qui instaure toujours du mystère dans les actes blancs étudiés – se fait entendre, la musique de *l'adagio* commence. Le Prince a le regard légèrement en haut, autour de lui il y a des cygnes, mais il ne les regarde pas. Cela donne l'idée que les cygnes

derrière lui, que nous voyons en tant que spectateur, ne seraient que la projection sur scène de ce que voit le prince quand il place son regard au loin et en haut. Par ce geste du regard, le Prince donne l'idée que les cygnes qui l'entourent ne sont qu'une projection de son esprit. Il continue pendant un temps comme ça, jusqu'à s'agenouiller, la nuque toujours détendue, le regard haut et lointain, il semble observer les cygnes qui se trouvent pourtant derrière lui. Preuve que cela ne serait qu'une projection, que les cygnes sur scènes donnent à voir l'illusion que vit le Prince. Il en va de même à l'arrivée du Cygne¹²¹⁹. Celui-ci arrive derrière lui, dans la même diagonale, c'est pourtant

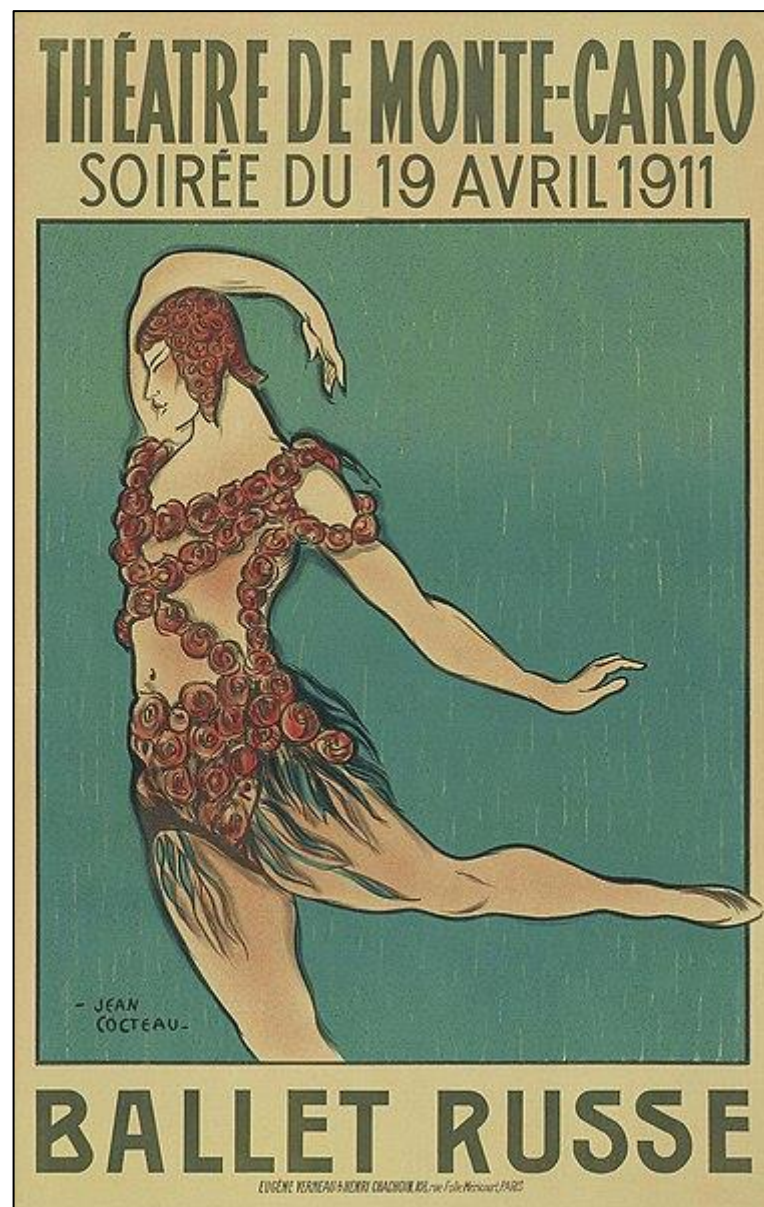


Fig. 59, COCTEAU Jean, *Le Spectre de la rose*, affiche promotionnelle pour les Ballets russes, 1911.

¹²¹⁹ Cf. fig. 60.

<https://new-adventures.net/swan-lake#photos-and-videos> [consulté le 20/08/2023].

comme si le Prince le voyait devant lui, puisqu'il y tend la main comme pour le toucher. Jusqu'au moment, où, délicatement le Cygne appuie sa jambe contre son dos, le faisant légèrement pencher en avant. Ce mouvement



Fig. 60, PERSSON JOHAN, photographie Will Bozier (le Cygne), Dominic North (le Prince), *Le Lac des cygnes*, Matthew Bourne, années 2010-2020.

remplit de douceur « réveille » le Prince qui se retourne brutalement, les yeux grands ouverts : le rêve se situe devant et avec lui. Cela prouve aussi qu'il plonge vraiment dans son illusion : le Cygne ne correspond plus à un objet lointain, à un mirage, il devient tout d'un coup un être que l'on peut toucher, avec lequel on entre en contact. Cette plongée dans l'illusion résulte d'un état transique voire d'un état de transe. La façon aussi dont le Cygne devient de plus en plus concret pour le Prince démontre que ce dernier entre de plus en plus profondément dans cet état et se coupe du reste du monde, de la réalité. Une réalité que le Prince cherche justement à fuir par le suicide, puis par cette illusion.

Le Prince sort de cet état à la fin de l'acte, lorsque le Cygne disparaît et que le jour paraît. Il ne se pose jamais la question de la réalité du Cygne, pour lui, il existe. Il prend donc son hallucination pour une réalité. Or, à l'acte III, le Cygne noir, nommé l'étranger et fils du secrétaire privé de la reine (il correspond à Rothbart dans la relecture de Bourne), paraît sous une forme humaine, le Prince le confond avec le Cygne. Cet amalgame lui est fatal. Voyant que l'étranger séduit toutes les femmes de la soirée et convoite fortement sa mère, le Prince devient fou et sort un revolver pour la tuer. On l'arrête avant et l'enferme dans sa chambre où il ne se cesse de délirer. Le dernier acte blanc commence.

Dans ce dernier acte, le Prince délire. Il apparaît très clairement dans un état transique : quand les infirmières viennent, elles portent toutes un masque qui reflète le visage de sa mère. Cette

dernière l'obsède. Il ne pense qu'à elle, à son manque d'amour et de tendresse. Durant cette scène, le Prince abhorre des gestes et des corporéités transiques : il grimace, se tord, est raide comme paralysé par moment. Il suit sa mère le bras tendu, les yeux exorbités, pour la toucher, pour qu'elle le regarde, mais rien n'y fait, il n'y a que les gestes mécaniques pour contrôler sa santé et le sédater. Il est ramené au lit, sans que celle-ci ne lui témoigne le moindre geste d'amour. Couché, il semble résigné et en même temps complètement dissocié, démontrant encore un aspect transique. Le regard demeure ailleurs, comme perdu dans ses pensées : sa mère ne l'aime pas. En tout cas, c'est ainsi qu'elle est représentée. Le Prince, dans son délire, prend conscience qu'il ne peut obtenir son amour, que le Cygne n'était peut-être qu'une chimère. Il ne peut pas vivre ainsi, il doit s'échapper de cette réalité.

Des cygnes sortent de sous son lit tandis qu'il dort, preuve certainement ultime que tout ceci se déroule dans sa tête. Est-ce un rêve ? Une hallucination ? Nous ne le savons pas, mais un état transique est bien représenté durant cette scène et nous le constatons déjà par la scénographie. Autour du prince endormi, les cygnes dansent, jusqu'à ce qu'il se réveille et que tous disparaissent. La scénographie indiquerait que les cygnes dansant autour du prince reflètent le rêve de ce dernier, rêve qui ne peut que s'évanouir une fois qu'il se réveille. Ce qui se produit, mais pour un temps limité.



Fig. 61, PERSSON Johan, photographie de l'acte IV du *Lac des cygnes*, Matthew Bourne, années 2010-2020.

Se
 rendant
 compte que
 les cygnes
 qu'il vient de
 voir n'étaient
 qu'un rêve, le
 Prince ouvre
 soudainement
 les yeux et
 panique. Il se
 trouve dans
 un nouvel état
 non ordinaire
 de conscience
 qui porte en
 lui des
 corporéités
 transiques :
 les yeux
 exorbités, le
 Prince se tord,

se plie, grimace, se tétanise, il a des flashes dans lesquels il revoit des événements passés. En somme, il hallucine et se dissocie. Jusqu'au moment où le Cygne chéri sort de son lit, lieu hautement symboliquement par son attache onirique. Le délire du prince subsiste, mais celui-ci se modifie. Le Cygne finit par enlacer le prince, mais cet apaisement ne dure pas. Les autres Cygnes s'attaquent à eux¹²²⁰, jusqu'à massacrer le Cygne qui disparaît dans le lit : le rêve vient de disparaître pour se transformer en cauchemar. Le Prince n'a plus qu'à mourir : même dans ce refuge illusoire, le rêve d'amour et d'enlacement a été détruit. S'il ne peut vivre aimé ni dans la réalité, ni dans ce qui semble être une transe, il n'a plus aucune raison de vivre et n'a plus qu'à mourir. Sa mère, en découvrant

¹²²⁰ Cf. fig. 61.

<https://new-adventures.net/swan-lake#photos-and-videos> [consulté le 20/08/2023].

le corps mort de son fils l'enlace spontanément, montrant pour la première fois par sa tristesse tout l'amour qu'elle lui portait, comme l'écrit Laurence Le Diagon-Jacquin :

Là, pour la première fois, elle l'enlace en pleurant abondamment. D'ailleurs, le ballet se termine sur deux images positives du prince défunt :

- adulte, il est porté par sa mère qui offre une image de *Pietà* ou *Mater Dolorosa* en Sainte Vierge portant le corps christique de son fils.

- enfant, il est porté par le cygne blanc debout, derrière et au-dessus du lit.

Ces deux images, chacune d'un côté du lit, se répondent comme un écho paisible du prince ayant retrouvé dans la mort les deux êtres les plus chers, le cygne blanc et sa mère¹²²¹.

Par la présentation de ces diverses scènes accompagnées de quelques analyses, l'aspect étrange apparaît lisiblement. Cependant, nous remarquons qu'il se lit principalement grâce à la scénographie, la mise en scène et aux jeux des danseurs. C'est l'interprétation du Prince, notamment avec ses regards lointains et de multiples expressions faciales, qui aident à comprendre que tout ceci n'est qu'illusion produite par l'inconscient du Prince. Bourne, sans doute parce qu'il utilise une technique plutôt « néo-classique », met de côté l'académisme et les effets de stylisations qui ont tendance à effacer l'émotionnel et par conséquent les aspects transiques. Il a aussi cette volonté de prendre dans sa compagnie des danseurs qui savent jouer et ses chorégraphies ressemblent à des comédies musicales¹²²². C'est très certainement l'importance interprétative qui veut pleinement dévoiler l'émotion qui permet plus facilement aux aspects transiques d'émerger. La scénographie joue aussi beaucoup : la lumière bleutée aide à comprendre que les scènes se déroulent dans un contexte hors de la réalité, mais c'est surtout la place du lit qui importe beaucoup et qui innove ici. Le fait que le Cygne s'extirpe du lit du prince est hautement symbolique : c'est comme s'il sortait d'un rêve du prince et qu'il prenait une forme concrète. En revanche, les corporités transiques demeurent peu présentes ou du moins, se lisent en sous-texte notamment avec les arabesques et les références à Nijinski incarnant une créature étrange et elle aussi rêvée dans *Le Spectre de la rose*.

3.2 *Le cas de Siegfried-Martinez (Noureev, 2007)*

Tout comme chez Bourne, Noureev présente un *Lac des cygnes* dont les actes blancs se déroulent à travers l'imagination du prince. Les cygnes sont des créatures étranges et non

¹²²¹ LE DIAGON-JACQUIN Laurence, *Au miroir du Lac des cygnes de Tchaïkovski*, Dijon, Presses Universitaire de Dijon, « Essais », 2018, p. 108-109.

¹²²² NEW ADVENTURES, « New Adventures annual auditions are back ! », 20/05/2022. <https://new-adventures.net/news/annual-auditions-2022> [consulté le 17/08/2023].

merveilleuses comme dans d'autres versions. Les journalistes lui ont reproché ce choix en 1984 lors de la création. Ils présentent majoritairement le ballet comme dénué de poésie et de romantisme¹²²³, justement parce que les cygnes et Odette sont des créatures étranges produites par l'imagination du prince, mais aussi à cause du décor : le prince reste dans le château dont les fenêtres s'ouvrent pour laisser apercevoir le lac, mais jamais il ne s'y rend. Il rêve le cygne, il n'a donc plus besoin de le retrouver au bord du lac comme dans des versions merveilleuses. Dans une interview de 1984, Noureev présente ainsi son *Lac* et son héros principal :

Un héros romantique au caractère sombre et contemplatif qui a beaucoup d'affinités avec Hamlet. Tout ce que nous voyons sort de son imagination. Ainsi, à la fin du premier acte, Siegfried ne part pas à la chasse, mais rêve du lac des Cygnes, symbole d'un monde idéal : de même, quant à la fin du troisième, il se rend compte qu'il a trahi son idéal et sa fidélité au cygne, il devient fou et renvoie tout le monde pour rester seul et retrouver son lac. Ainsi, encore, dans son esprit exalté, son précepteur se transforme en Rothbart, l'être maléfique contre lequel il devra lutter. Épris de pureté, Siegfried ne pourra survivre à sa déception. Il n'y a d'ailleurs jamais de fin heureuse dans un ballet romantique¹²²⁴.

Dans ces propos, Noureev place tout de suite son personnage principal dans des états transiques : tout sort de son imagination, il rêve, il devient fou, il finit par mourir. Ces états non ordinaires de conscience sont principalement présents dans les actes blancs. L'imagination et le rêve composent le premier, la folie et l'agonie le second. Déjà, durant le prologue, le prince est représenté en train de rêver d'une jeune femme transformée en cygne et emportée par un oiseau de proie. Puis, durant le premier acte, il apparaît en dehors de la fête qui se déroule dans la même pièce. Il demeure rêveur, pensif et complètement absent (psychiquement) de la fête. De plus, Noureev se réfère bien aux romantiques dont les représentations transiques submergent les ballets. Par cette brève présentation du ballet de Noureev, nous retrouvons plusieurs ENOC qui contiennent des traits transiques et une volonté de référer au romantisme. Retrouvons-nous des représentations de ces états sur scène ? Pour les chercher, nous nous appuyons sur une version filmée de 2006 avec Agnès Letestu (Odette/Odile) et José Martinez (Siegfried).

Chez Noureev, la rêverie, l'illusion, l'imagination deviennent des échappatoires à la réalité et un moyen d'atteindre un idéal que cette même réalité n'apporte pas. Ces notions d'illusion, de rêverie et notamment d'imagination, réfèrent bien à des traits transiques. Dans ce ballet, l'imaginaire

¹²²³ *Le Lac des cygnes* dossier d'œuvre, 1984-1985, Bibliothèque musée de l'Opéra, Paris.

¹²²⁴ NOUREEV Rudolph dans « Un nouveau « Lac des cygnes » à l'Opéra : Le rêve romantique de Noureïev » par SIRVIN René, *Le Figaro*, 19 décembre 1984 in *Lac des cygnes dossier d'œuvre, 1984-1985*, BMO, Paris.

donne un sens à la vie de son personnage principal, tant et si bien qu'Odette finit par prendre pied avec la réalité : le prince confond les deux et meurt dans et avec son illusion. Notons que dans ce cas rêves, rêveries et imagination s'entrecroisent et se mélangent au point qu'il est difficile de les distinguer, d'autant plus qu'ils apportent toujours la même chose au prince : un moyen de s'éclipser de la réalité afin de se plonger dans un monde idéal et, par conséquent, chimérique.

Dès le prologue, le prince est plongé dans un rêve et malgré l'arrivée d'invités, celui-ci dort toujours. Une fois réveillé, il n'est pas « présent » préférant rester dans ses rêveries. Si certains voient dans le prologue une prémonition, d'autres se figurent le début d'une grande hallucination, la plongée dans une rêverie sans retour. Dans notre analyse, nous tendons vers cette explication, d'autant plus à la lecture des propos de Nouriev qui considère son ballet de la sorte. L'innocente rêverie se transforme, petit à petit, en son unique raison de vivre. Elle revient de plus en plus régulièrement à la surface consciente du prince qui finit par la confondre avec la réalité. Ce qu'évoquent, par le même temps, les propos du Dr Lemoine :

[...] notre cerveau est comme un étang dont le fond est envahi par un grand nombre de dépôts, par de la vase et des débris, qui restent donc inaccessibles : de temps en temps, lorsqu'un poisson vient effleurer la boue, de grosses bulles en forme de lapsus, actes manqués, intuitions, rêves, viennent crever à la surface et signalent l'existence de toute une vie sous-marine. Une vie incroyablement foisonnante et secrète.¹²²⁵

Le rêve apparaît comme l'une de ces bulles qui remontent à la surface, mais celle-ci apparaît tant fascinante pour le prince qu'il plonge petit à petit dans son inconscient et dans des ENOC afin de rejoindre l'endroit d'où elle provient. L'ENOC des plus ordinaires qu'est le rêve, devient de plus en plus profond jusqu'au moment où il y a confusion entre rêve et réalité et qu'il prend le dessus sur elle. Cette petite bulle remontant à la surface correspond au prologue, la plongée dans l'inconscient et de façon métaphorique dans le lac/l'étang se déroule durant tout le reste de la pièce : déjà au premier acte, Siegfried est représenté dans ses pensées, il est ailleurs. La chorégraphie le présente avec un regard lointain, plutôt que de s'intéresser aux danseurs et danseuses il admire le lac (métaphore de son rêve), ou encore, au tout début, il demeure endormi alors que des invités sont déjà présents. Il reste aussi très souvent statique, il ne danse pas contrairement aux gens de son âge qui festoient. Ces gestes (regard ailleurs/lointain, ne pas s'intéresser à ce qui se déroule, dormir, aspect statique) montrent déjà une absence du prince à la réalité qui témoigne d'un léger ENOC. Le prince se coupe de la réalité (abstraction) pour s'absorber dans son idéal via la rêverie

¹²²⁵ DR. LEMOINE Patrick, *op. cit.*, p. 145.

et l'imagination. Pour Laurence Le Diagon-Jacquin, il est impossible pour le prince de s'échapper de l'enfermement social que sa condition de prince lui assigne¹²²⁶. Il se crée donc une échappatoire à l'intérieur de lui-même. La scénographie avec ce château aux allures de prison renforce cette idée d'un enfermement du prince¹²²⁷.

Le seul moment où le prince sort de sa rêverie est celui de « la danse des coupes » où uniquement des hommes dansent. Tout d'un coup, il est prêt à les suivre, mais son précepteur Wolfgang l'en empêche. Dès lors, il replonge dans ses pensées. Du côté de la scénographie, les lumières deviennent bleues signalant bien qu'il plonge dans l'acte blanc et donc dans l'étrange. En analysant les premiers mouvements du prince lors de son solo à la fin de l'acte I et en se référant aux affirmations de Wilfride Piollet sur les différentes parties du corps et leurs significations¹²²⁸,

nous nous rendons compte que Siegfried a déjà plongé dans un autre monde. Son visage immobile, qu'empruntent normalement les danseuses lors des actes blancs, ne ressemble en rien aux visages joyeux des jeunes gens faisant la fête, et prouve qu'il se situe lui-même dans un ailleurs induit par un ENOC. Son expression marque le passage vers un monde imaginaire¹²²⁹. Aussi, le regard doit suivre les mains pour montrer l'objet de la pensée, or la première pensée du prince est son fauteuil sur lequel il dormait. Par ce geste, le récepteur devine que le rêve occupe la pensée du prince. Durant



Fig. 62, LIDVAC Michel, photographie de José Martinez (Siegfried), *Le Lac des cygnes*, fin acte I-début acte II, Noureev, 2007 (date estimée).

l'Andante sostenuto le danseur suit peu ses mouvements des yeux, ce geste indique une immatérialité, alors que « le regard [qui] appuie l'action des mains » affirme la matérialité¹²³⁰. Son regard semble accompagner sa gestuelle uniquement lors de certaines arabesques¹²³¹... pas que l'on retrouve en masse dans tous

¹²²⁶ LE DIAGON-JACQUIN Laurence, *op. cit.*, p. 81.

¹²²⁷ *Ibidem*.

¹²²⁸ PIOLLET Wilfride, *op. cit.*

¹²²⁹ PIOLLET Wilfride, *op. cit.*, p. 28.

¹²³⁰ PIOLLET Wilfride, *op. cit.*, p. 43.

¹²³¹ Cf. fig. 62.

<https://www.dansermag.com/2022/10/28/jose-martinez-retour-a-lopera/> [consulté le 20/08/2023].

les actes blancs¹²³². Également, les longs développés du prince ont quelque chose de féminin comme si lui-même se trouvait dans un devenir-autre qui le rapprochait des créatures étranges qui peuplent sa rêverie, qu'il devenait une créature étrange n'appartenant plus à la réalité à laquelle il se rattache normalement. Aurélie Bergerot écrit, sur les actes blancs et les personnages masculins qui y entrent, que : « les danseurs oublieux des sentiments ordinaires interprètent leur songe, deviennent intemporels, abstraits¹²³³ ». Il y a bien ici l'idée d'une transformation des corps, d'un devenir-autre. En plongeant dans les actes blancs, Siegfried devient abstrait, intemporel, alors qu'avant il appartenait à la réalité. Ses gestes et son comportement reflètent cette abstraction due à son état transique représenté dans l'acte blanc. Nous l'observons particulièrement dans l'*Andante sostenuto* de Nouréev. Celui-ci chorégraphie un solo du prince empruntant à la technique dite « féminine » grâce à son lyrisme, ses grands développés et ses ports de bras habituellement réservés aux femmes¹²³⁴. Ces dernières incarnent des créatures étranges, qui se forment de rêves. Or, en reprenant des gestes, des corporéités et des comportements normalement attribués à ces créatures rêvées, la chorégraphie de Nouréev montre que le prince lui-même se transforme en quelque chose d'abstrait, de l'ordre du rêve, il quitte sa dimension humaine et « réelle ». Par la chorégraphie et les gestes du héros, nous retrouvons donc bien une représentation d'un état transique sur scène et notamment à l'aide du trait du devenir-autre. Sa danse s'oppose clairement à celles joyeuses et vigoureuses interprétées précédemment par de jeunes gens pleins de vie qui se trouvent dans l'*ici*. Elle prouve qu'il s'installe dans un *ailleurs* (l'imaginaire, le rêve, l'illusion) qui s'oppose à l'*ici* (la réalité). De condition humaine et appartenant à l'*ici*, le prince ne peut fuir cette réalité et son humanité que par des états transiques le transformant, le faisant devenir-autre : un non humain, un être finalement composé de rêve et qui ne peut vivre, se sentir à l'aise que lorsqu'il se trouve dans ses propres illusions transiques.

Quand son précepteur Wolfgang (qui interprète aussi le sorcier Rothbart) revient vers lui, cela ne sonne en rien un retour à la réalité. Au contraire, la lumière bleue qui envahit son visage lui donne des airs de spectre. Il n'a rien d'humain avec ce teint cadavérique et cette figure sans expression. Le prince ressemble à un enfant qui répète tout ce que fait son précepteur. L'arbalète qu'il lui donne s'apparente à un jeu en bois avec lequel le prince s'amuse, se crée un monde où il chasse des cygnes, entrevoit un méchant... et ce jusqu'à l'arrivée d'Odette. Ce jeu du prince sollicite encore son imagination. Petit à petit, Siegfried rentre dans le monde qu'il a lui-même inventé pour ne plus le quitter. Cette fois-ci, il n'y a pas besoin de brouillard, d'une végétation étrange. Odette

¹²³² PIOLLET Wilfride, *op. cit.*, p. 95.

¹²³³ *Ibidem*.

¹²³⁴ BERGEROT Aurélie, « Dans le sillage de Petipa, la relecture de Nouréev », *Le Lac des cygnes, Rudolf Nouréev*, Paris, Opéra National de Paris, 2018 /2019, p. 56.

cesse rapidement son jeu d'apparition-disparition, elle fait partie du rêve de Siegfried dans lequel ils s'aiment et où il la sauve. Le solo de Siegfried, introduit par Noureev dès 1964, représente le prince en plein état transique.

La fin de l'acte I permet donc l'immersion dans l'acte II et reprend déjà les codes de l'acte blanc, si bien que, sans le livret, le récepteur peut avoir l'impression qu'il est déjà dans le second acte. Ce voyage effectuant la bascule entre les deux actes, entre l'ici et l'ailleurs, entre le réel et l'imaginaire, représente un état transique du prince. Par la suite, le spectateur assiste au rêve du prince. Il ne voit donc plus ce dernier dans un ENOC, mais agir dans le monde qu'il a créé et qu'il prend pour « réel ».

Il en va de même avant l'acte IV où le prince se trouve à nouveau dans un état transique : il revit la promesse-traison en refaisant la pantomime « je jure », le regard lointain, le souffle saccadé, le visage grimaçant, il rejoint sa mère et s'évanouit, soit un moyen de fuir la réalité par un état non ordinaire de conscience. Ses expressions marquent un tournant et renvoient à ces moments où le rêve et la réalité ne peuvent plus coexister. Il hésite entre affronter la réalité ou la fuir à nouveau. Son évanouissement montre qu'il choisit la fuite. Une dernière fois, le prince s'échappe de la réalité au profit de son rêve : il ne se relève qu'au début du dernier acte entouré de cygnes blancs. Donc, quand il revient à lui, il se situe déjà au cœur de son illusion. Le prince ne fuit pas physiquement le palais, contrairement à d'autres versions du *Lac des cygnes* durant lesquelles il en sort pour rejoindre Odette qu'il vient de trahir. Il s'évanouit à la fin de l'acte III pour ne se relever qu'à l'acte IV, prouvant qu'il n'a pas bougé et qu'en tant que récepteur nous sommes plongés à l'intérieur de son esprit et de ses visions. Ce que le spectateur voit sur scène n'est pas le produit d'un endroit merveilleux, mais bien les hallucinations de l'inconscient du prince. Même si l'ENOC demeure moins représenté à la fin de l'acte III, contrairement à ce qui se produisait à la fin de l'acte I, il reste présent.

Par sa technique et ses derniers évanouissements, Siegfried ressemble presque à ces héroïnes féminines devenues esprits telles que Giselle. Lui-même habillé dans des tons crème aux actes III et IV, c'est comme s'il voulait s'assimiler à ces créatures étranges rappelant cette notion de devenir-autre. Cette fois-ci, le devenir-autre n'est plus vraiment un devenir-rêve, il y a moins l'idée de se transformer en être de rêve afin d'échapper à sa condition et physicalité humaine. Il rappelle aussi ces héroïnes féminines qui s'évanouissent et chutent avant de mourir, de devenir-mortes/esprits/willis. Car le rêve de Siegfried va bientôt s'évanouir, mourir... comme lui. Par un état transique, Siegfried plonge donc une dernière fois dans son rêve avant d'arriver dans un nouvel état ontologique : celui de mort. Autre parallèle avec ces héroïnes, celles-ci décèdent à cause d'une trahison amoureuse. Elles préfèrent mourir plutôt que de vivre sans cet amour. Il en va de même

pour Siegfried qui sans cet amour idéal n'a plus de raison de vivre. Noureev l'affirme : « quand le rêve s'évanouit, la raison du prince ne saurait y survivre » ou encore « Siegfried ne pourra survivre à sa déception »¹²³⁵. Différemment de l'acte II qui présente le rêve du prince, l'acte IV expose sa transformation en cauchemar durant laquelle le rêve/l'idéal tout comme le prince agonisent. Par ce qu'il représente, l'acte IV devrait donc, avec la chorégraphie, l'interprétation, les gestes du prince, montrer des traits transiques. Or, l'aspect transique de cette déchéance du prince n'est que peu représenté. Nous affirmons même qu'il est effacé.

Les chutes que le prince effectue à de nombreuses reprises devraient représenter et renvoyer à la transe. Elles traduisent par le geste la déconstruction de la chimère et de la psyché du prince. Elles représentent le désespoir, la gravité qui accablent le prince et Odette, mais elles sont régulièrement émoussées, ce qui efface l'idée de transe. En effet, comme déjà vu dans des versions de *Giselle*, à nouveau, nous avons affaire à des chutes qui ne chutent pas. Elles flottent presque avant d'aller au sol à cause de leur retenue. Nous le constatons lors de leur dernier pas de deux¹²³⁶ où alternativement le cygne et le prince posent chacun un genou à terre puis se relèvent. Dans leurs corporéités, il y a plus l'idée de « poser » le genou, plutôt que celle de « je tombe, je m'écroule au sol et donc le genou touche ce même sol ». Les deux sont sur le point de s'évanouir, ils doivent se situer dans un devenir-mort. Or, le fait de « simplement » poser le genou au sol manque cruellement d'expressivité et ne représente pas ces corps qui s'apprentent à disparaître et qui savent leur disparition imminente. Alors que par le geste de s'effondrer des aspects transiques de l'agonie et du devenir-autre devraient émerger, ceux-ci se retrouvent complètement floutés par une retenue de ces corps qui peinent à tomber et qui stylisent trop l'effondrement.

Il en va même pour la scène finale où Siegfried-Martinez surjoue les deux dernières chutes. Par rapport à la violence de la musique et psychologique, la façon dont Rothbart pousse et fait chuter Siegfried est presque douce. En reprenant le vocabulaire labanien, le poids est « doux » et non ferme. Même dans la façon dont Siegfried tente de se saisir d'Odette prise par Rothbart, les corporéités du prince demeurent dans une certaine douceur qui manque de fermeté. Il y a cette idée de « je saisis la main », « je te tiens », mais non pas « je t'extirpe des griffes du sorcier ». Dans l'extirpation, toujours en reprenant Laban, il y a la notion de poids ferme, de temps soudain et d'espace continu, ce qui donne « frapper » comme action de base. Là, il n'y a pas cette violence des corps dans le frapper, dans l'extirper, dans l'arracher. Ce manque de corps qui frappe, qui extirpe, qui arrache, enlève toute représentation de transe, la voile. Le moment perd de son intensité, de

¹²³⁵ NOUREEV Rudolph, « 1884 – Le Lac des cygnes », La Fondation Rudolf Noureev [site internet] <https://noureev.org/rudolf-noureev-choregraphie/rudolf-noureev-le-lac-des-cygnes/> [consulté le 22/02/2023].

¹²³⁶ Avant-dernière scène de l'acte IV, *andante con moto* (extrait de la musique du pas de six présent normalement dans l'acte III).

son côté « hors de contrôle ». Or, le hors contrôle fait partie des dimensions transiques. En le supprimant pour quelque chose de plus doux, l'aspect transique qui s'y rattache disparaît par la même occasion. Pourtant, au moment où le monde du prince va s'écrouler, où celui-ci ne se remet pas de cette disparition et va mourir, il apparaît primordial de le montrer.

Si par les propos de Noureev des aspects transiques se dégagent de son ballet, il devient en revanche plus dur de les analyser. Il y a cette stylisation qui les efface. Nous nous questionnons sur la technique virtuose et académique de la chorégraphie de Noureev. Cette dernière nécessite travail, contrôle, maîtrise, soit des notions que les Occidentaux/Modernes considèrent bien souvent comme opposées à la transe. Dès lors, il devient complexe de représenter celle-ci par une technique qui est assimilée à des notions que l'on considère comme antagonistes. Pourtant, avec les trente-deux chats d'Albrecht-Bruhn dans *Giselle* nous constatons que représentation transique et technique académique ne s'opposent pas et peuvent se relier. De même, Siegfried-Martinez devient-autre en reprenant des attitudes, gestes, corporéités normalement réservés à des créatures d'actes blancs et qui demeurent des plus académiques. L'aspect transique de la danse de Siegfried-Martinez surgit par cette transformation de son corps, par le devenir-autre. Pourtant, cet aspect est des plus complexes à observer au premier abord ce qui nous amène aux interrogations suivantes : est-ce que l'académisme étouffe nécessairement la transe ? Ou est-ce, parce qu'en tant qu'Occidentale nous la rattachons à des notions opposées à la transe, que cela nous empêche de constater sa représentation dès la première observation ? Doit-on nécessairement sortir de l'académisme pour représenter de la transe dans des ballets dits classiques ? S'il nous paraît envisageable d'effectuer des représentations transiques avec une technique académique, l'interprétation du danseur nous semble primordiale. Dans les deux dernières scènes du *Lac du cygne*, ce n'est pas tant la chorégraphie qui fait défaut (au contraire il y a possibilité dans celle-ci d'aller vers le sol pour montrer le désespoir ce qui relèverait d'un geste transique), mais le manque d'intensité et la stylisation avec laquelle les personnages vont vers le sol. Plus que l'académisme, la stylisation recouvrerait par des fioritures des aspects transiques, y compris celui de l'hors contrôle et de la mort. Le problème est donc double : dès que des aspects transiques sont clairement représentés à travers un geste, celui-ci est stylisé, ce qui lui enlève toute intensité, excès, l'interprète ne franchit pas les limites de l'académisme, car c'est comme si on acceptait de sortir de celui-ci à condition que cette sortie soit recouverte d'une stylisation ; quand ces aspects sont représentés à travers une technique académique, ils deviennent difficiles à remarquer, car en tant qu'Occidentaux/Modernes nous opposons académisme (contrôle, maîtrise, conscience) à l'état de transe (absence de contrôle, désorganisation, perte de conscience).

III. Dépasser la dichotomie de l'étrange et du merveilleux pour instaurer les êtres de la métamorphose

Avec une lecture merveilleuse ou étrange de ces œuvres, nous arrivons aux conclusions suivantes : soit ces hommes vivent des aventures extraordinaires, soit ils délirent complètement. Autrement dit de façon abrupte, soit ce sont des héros, soit ce sont des fous. N'est-ce pas là une pensée un peu trop moderne ? Un peu trop binaire ? Nous la dépassons à l'aide de Bruno Latour et Vinciane Després. Mais avant cela, nous constatons en quoi cette lecture binaire inclut que ces personnages sont soit des héros, soit des fous.

Dans une lecture merveilleuse, même si la transe ne se voit pas ou n'est pas représentée, nous voyons qu'elle est néanmoins possible et pensable. Notre théorie des personnages qui, par la transe, découvrent des mondes et créatures merveilleux est envisageable et leur donne, dans une certaine mesure, des aspects chamaniques. Mais qu'est-ce que cela dit de ces hommes ? Qu'est-ce que ces voyages, ces rencontres que les actes blancs représentent portent comme discours ? Dans un contexte merveilleux, nous voyons ces personnages masculins comme des héros quasiment parfaits. En effet, dans la majorité des versions ils voyagent dans des mondes inconnus, partent à la quête du pardon, de l'amour, d'un désorcellement. Ils peuvent échouer.

Dans la largeur de ce terme, « héros », nous trouvons une pluralité de types héroïques. Albrecht nous évoque ces héros antiques, Siegfried le héros-victime¹²³⁷ proche de l'anti-héros et Désiré le héros-quêteur¹²³⁸ (selon la terminologie de Propp). Dans tous les cas, le voyage dans ces contrées merveilleuses dit la chose suivante de ces personnages : ils ont été élus, désignés.

Nous n'avons pas véritablement analysé le voyage d'Albrecht, mais la possession qui en résulte. Albrecht effectue son voyage par choix, il décide volontairement de rejoindre Giselle. Une première fois en allant se recueillir sur sa tombe, une seconde fois en se décrochant de la croix protectrice. Il y a une véritable volonté d'Albrecht de retrouver Giselle, même si, pour cela, il doit aller aux enfers. Il faut appréhender le monde des willis comme le monde des morts ou du moins d'un passage vers le royaume des morts. Les willis elles-mêmes ne sont pas des esprits « positifs », elles ne ressemblent pas à la fée Lilas qui aide le prince Désiré. Au contraire, elles ressembleraient bien plus à la figure des sirènes. Ces dernières séduisent par leur chant, les willis par leur danse.

¹²³⁷ PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1992, p. 49.

¹²³⁸ PROPP Vladimir, *op. cit.*, p. 50.

Toutes deux souhaitent détruire par la mort les hommes qu'elles rencontrent. Les premières en les noyant, les secondes en les faisant danser jusqu'à épuisement ou en les faisant tomber dans le lac... pour qu'ils s'y noient. Soudainement, le mât sur lequel s'accroche Ulysse se transforme en croix pour Albrecht. Cependant, pour que ce dernier y reste, il faudrait qu'on l'y attache, car l'envie de retrouver Giselle est bien trop forte. La transe dans laquelle Giselle plonge malgré elle (quand elle danse sous le sortilège de Myrtha) oblige Siegfried à y entrer à son tour. À la lecture de plusieurs autobiographies de Corine Sombrun, nous ne pouvons nous empêcher d'opérer un rapprochement : lors de ses premières transes, elle est incapable de résister et l'on doit la maintenir pour qu'elle n'y entre pas. Elle compare cet état à celui d'Ulysse voulant plonger dans le chant des sirènes¹²³⁹. Corine Sombrun retenue par Laetitia, une chercheuse en anthropologie, Ulysse maintenu par ses compagnons et Albrecht seul qui ne pensait déjà qu'à rejoindre Giselle... nous comprenons pourquoi il ne peut rester accroché à la croix par sa seule volonté. Le lien nous paraît d'autant plus fort entre le personnage d'Albrecht et la personne de Corinne Sombrun que tous deux cherchent la même chose durant leur transe : retrouver l'être cher disparu. Alors qu'Ulysse serait mort s'il avait rejoint les sirènes, Albrecht survit à sa rencontre avec les willis, le transformant en héros et rendant son voyage d'autant plus extraordinaire.

Ulysse n'est pas le seul à affronter les sirènes, Orphée en fait de même et protège du mieux qu'il le peut ses compagnons qui tentent de les rejoindre. Cela est possible pour lui, car il a les mêmes armes qu'elles : la musique et le chant. En ayant les mêmes attributs, en étant lui-même capable d'enchanter qui il veut grâce à son chant, Orphée peut survivre à ces créatures. Leurs charmes ne peuvent pas avoir d'effets extraordinaires sur son corps, car son corps les connaît et les maîtrise. Il ne peut pas devenir un corps-pantin, car c'est lui qui, par son art, transforme les êtres vivants qui l'entourent. Les gardes-chasses et autres visiteurs nocturnes des willis n'auraient aucun problème de possession s'ils savaient danser et voler sans s'épuiser comme ces fantômes. Il n'y a pas de possession si le corps a conscience de ses propres capacités, qu'il a les mêmes attributs que les esprits. Ulysse ne peut pas survivre au chant des sirènes sans être aidé, il ne possède pas leurs particularités. Sa vie est entre les mains de tierces personnes : Circé, ses compagnons. Albrecht est prévenu par Berthe et Wilfrid de la présence des willis, Giselle devient son alliée ou esprit auxiliaire selon un vocabulaire relevant de la culture chamanique. Il doit sa survie à ces quelques individus.

En réussissant cette prouesse, Albrecht se met à la hauteur de héros antiques comme Ulysse et Orphée. Tous résistent aux enfers et reviennent d'entre les morts. La transe de possession d'Albrecht le rapproche encore plus de ces héros antiques et mythiques, ce n'est pas seulement au chant ou plutôt à la danse des sirènes-willis qu'il a survécu, mais véritablement au pré de

¹²³⁹ SOMBRUN Corine, *Mon initiation chez les chamanes*, op. cit., p. 142.

l'Asphodèle dans lequel se trouve Giselle. La musique indique clairement que la jeune fille ne va pas au paradis. À la fin de l'acte I, les accords *mi* mineur, *la* mineur, *mi* mineur montrent qu'il n'y a aucun espoir pour elle. La tierce du dernier accord (*mi* mineur) aurait pu être majorisée (*mi sol# si*) faisant une tierce picarde. Cette figure musicale donne de l'espoir et indique que le défunt ira au paradis. En faisant le choix de ne pas majoriser le *sol*, Adolphe Adam indique clairement qu'il n'y a aucune espérance pour Giselle, elle est damnée. Cet aller en enfer autorise Albrecht à revoir Giselle, elle devient l'Eurydice qu'Orphée va chercher pour finalement la faire disparaître d'un regard. Semblable à cette ombre, Giselle ne cesse d'apparaître et de disparaître sous les yeux d'Albrecht qui ne sait pas toujours s'il l'a bien vue. Giselle-willi elle-même se montre, mais tout le temps sur le point de s'évaporer. La jeune willi et Eurydice disparaissent au lever du jour sous et par le regard de leur fiancé. Après tout, Eurydice n'était-elle pas une ombre vouée à redevenir brume à l'aurore pareillement à Giselle des siècles plus tard ? Toutes deux laissent au soleil leurs amants seuls et éplorés.... Mais survivants d'un voyage en enfer.

Les transes aux aspects chamanique et de possession d'Albrecht lui confèrent une dimension héroïque et le rapprochent de héros tels qu'Ulysse et Orphée que les Modernes ne cessent de louer et d'admirer. Malgré l'aspect déraisonnable de son voyage, malgré les transes qui le hantent, ce périple d'Albrecht dit de lui « tu es un héros », puisqu'il revoit Giselle, rencontre des willis et, surtout, survit à cette rencontre. La transe (ou tout moins l'ENOC) qui le pousse à aller à la rencontre de Giselle transforme ce comte frivole en héros digne des plus grands exploits.

Dans une lecture merveilleuse, Albrecht devient un héros qui revient vivant du royaume des morts. Il en va différemment pour Siegfried et Désiré qui ne partent pas dans un tel endroit. Cependant, l'idée d'une transe qui prend la forme d'un voyage dans un monde inconnu et merveilleux leur donne cette dimension héroïque et l'idée d'une élection par une divinité/un esprit demeure présente. Ce voyage correspond à une « quête », action commune aux personnages de conte selon Propp¹²⁴⁰. Cependant, les deux personnages se distinguent : par son échec, Siegfried devient un héros-victime¹²⁴¹ contrairement à Désiré qui représente le héros-quêteur¹²⁴², toujours selon la terminologie de Propp.

Siegfried est un héros-victime¹²⁴³. Durant l'acte III, Rothbart dupe Siegfried qui trahit Odette. Il n'est pas un héros quêteur, car : « Les héros chassés, tués, ensorcelés, trahis, n'ont pas la volonté de se libérer, et cet élément est alors absent¹²⁴⁴. » Nous pouvons ajouter qu'il n'avait ni la volonté de se libérer ni la volonté absolue de libérer Odette. Son échec relativise sa dimension

¹²⁴⁰ PROPP Vladimir, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁴¹ PROPP Vladimir, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁴² PROPP Vladimir, *op. cit.*, p. 49-50.

¹²⁴³ *Ibidem*.

¹²⁴⁴ PROPP Vladimir, *op. cit.*, p. 50.

héroïque. Pourtant, l'état de transe ou transique (même invisible) permettant son voyage dans un monde merveilleux continue de le présenter comme un héros. En effet, il est le personnage principal avec Odette, il est blanc, noble, masculin, il voyage et découvre ces créatures fantastiques, les femmes-cygnés. Tout l'acte II nous le présente comme un héros et un potentiel sauveur, à ce moment-là Siegfried est encore un héros-quêteur. S'il ne va pas dans un monde aussi dangereux que celui d'Albrecht, celui-là reste mystérieux et empli d'un certain danger à cause de Rothbart. Siegfried est poussé à aller dans ce monde, comme si des forces mystérieuses l'amenaient à son destin qui se doit d'être extraordinaire puisqu'il accède à un endroit que nul ne connaît. Cela se remarque tout particulièrement dans la version de Liam Scarlett. De plus, l'échec final du prince ne lui retire pas son héroïsme. La dimension romantique du *Lac des cygnes* assouplit les distinctions héros-quêteur/héros-victime entreprises par Vladimir Propp. L'inspiration du mouvement romantique rend presque obligatoire l'échec du prince, puisque comme les héros romantiques, il demeure malheureux et ne touche que du bout des doigts son rêve sans jamais le saisir complètement. Seule la mort dans laquelle il rejoint parfois Odette lui permet d'atteindre le bonheur. La vie ne l'y autorise pas.

En ce qui concerne le prince Désiré, celui-ci est clairement du côté du héros-quêteur tel que défini par Propp¹²⁴⁵ : un appel au secours est lancé (la malédiction d'Aurore doit être levée) ; le héros est envoyé pour répondre à l'appel au secours (la Fée Lilas vient chercher le prince) ; il part de chez lui, dans la plupart des cas à sa propre initiative et sans forcément prévenir ses parents (Désiré décide de suivre la Fée Lilas) ; il réussit sa quête (Désiré réveille Aurore et l'épouse)¹²⁴⁶. Cependant, cela est possible grâce à la fée Lilas qui correspond à ce que Propp désigne comme l'« objet magique » qui aide le héros. Cet « objet magique » peut être un être vivant et rappelle les esprits auxiliaires aidant les chamanes durant leur transe, leur voyage. Le prince Désiré correspond au héros-quêteur, pour cause, *La Belle au bois dormant* est un conte et son déroulement concorde à l'analyse morphologique conceptualisée par Propp.

Les voyages merveilleux de ces trois personnages dans les actes blancs, prenant parfois des allures de transes aux aspects chamaniques, les représentent en de véritables héros. Voilà le discours que portent ces actes blancs : ces hommes sont des héros, ils vivent ce que très peu d'hommes peuvent vivre et ils l'expérimentent, parce qu'ils sont extraordinaires, parce qu'ils ont été élus. Notons tout de même que ces héros sont à chaque fois des hommes, blancs, occidentaux, appartenant à la noblesse. C'est peut-être aussi pour cela qu'il est difficile de les représenter en

¹²⁴⁵ PROPP Vladimir, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁴⁶ *Ibidem*.

transe, de dépeindre leur voyage dans ce monde comme un état de conscience non ordinaire qui peut être associé dans quelques mesures à un voyage chamanique. En même temps, ces voyages supposément permis par des trances les transforment en héros. Nous sommes donc face à un paradoxe : la transe, ou du moins l'état transique, peut les transformer en héros, mais elle n'est pas représentable, voire impensable, car le Moderne n'entre pas en transe, il contrôle tout, et ces personnages correspondent à des profits Modernes.

Quand nous passons à la lecture étrange de ces œuvres, le statut de ces hommes change. Ils deviennent tout d'un coup délirants, obsédés. Ils confondent leurs illusions avec la réalité, car ces mêmes illusions leur apportent l'idéal tant rêvé. À nouveau, nous faisons des liens avec des héros, notamment Ulysse revu par Franz Kafka et Margaret Atwood.

Dans sa nouvelle *Le Silence des sirènes* (1931), Kafka remet en question l'aventure d'Ulysse avec les sirènes. Ulysse a entendu ce qu'il pensait entendre. Jamais les sirènes n'ont chanté, seul son désir de pouvoir les entendre a été créateur d'un chant qu'il pense être le leur. Il se serait bouché les oreilles rendant leur chant impossible et donc imaginaire. Les sirènes, vexées de n'être écoutées, font semblant de chanter, mais restent silencieuses. Parallèlement, nous pensons à la musique fantastique des willis qui ne devient que bruits de forêt et où les ombres des willis ne sont que... des ombres. Albrecht n'est plus le héros revenu des enfers, il transforme uniquement la brume et les plantes en Giselle. Aucun des compagnons d'Ulysse n'a pu entendre le chant des sirènes, aucun ne peut alors affirmer la justesse des propos du fils de Laërte sur ce chant. Personne n'était au côté d'Albrecht et de Siegfried, personne ne peut confirmer leurs visions. Seules leurs paroles sont à prendre ou à laisser. Dès lors, difficile de savoir qui croire comme l'affirme la Pénélope de Margaret Atwood qui entend diverses histoires sur son mari :

Ulysse, disait les uns, était allé consulter les esprits du royaume des morts. Foutaise, répondaient les autres. Il n'avait fait que passer la nuit dans une vieille caverne toute sombre, infestée de chauve-souris. Il avait obligé ses hommes à se mettre de la cire dans les oreilles pour échapper aux séductions des Sirènes – moitié oiseaux, moitié femmes – qui attiraient les hommes dans leur île pour les y dévorer, même si lui-même s'était ligoté au mât du navire pour entendre leur chant irrésistible sans être tenté de se jeter à l'eau. Balivernes, s'étaient écriés les autres. Il s'agissait d'un lupanar sicilien de luxe, dont les courtisanes étaient connues pour leurs talents musicaux et leurs vêtements chics couverts de plumes.

Difficile, dans ces conditions, de s'y retrouver. Parfois, je me disais que ces gens inventaient des histoires de toutes pièces à seule fin de m'effrayer, de voir mes yeux se gonfler de larmes. Tourmenter les misérables pimente l'existence¹²⁴⁷.

Ainsi, tout comme pour Ulysse, les exploits héroïques d'Albrecht et Siegfried ne seraient finalement que des histoires plus ou moins déformées dont on choisit la version la plus arrangeante, celle qui flatte et enthousiasme davantage le récepteur. Avec *L'Odyssée de Pénélope*, le voyage d'Ulysse est soudainement démystifié. Le mythe qu'Ulysse s'est créé autour de sa personne ne devient qu'une ruse comme une autre pour se protéger et survivre. Margaret Atwood, en réécrivant l'histoire du point de vue de Pénélope, redonne l'humanité dans tous ses défauts à Ulysse. Celui-ci n'est plus un héros, presque demi-dieu, mais un « menteur et maître du déguisement¹²⁴⁸ ». Placer Albrecht et Siegfried du côté d'une transe comme obsession, c'est leur faire perdre leur dimension héroïque, c'est leur redonner une dimension humaine voir déficiente. C'est aussi les déplacer du statut de Moderne, car ce dernier n'a pas – selon lui – de problèmes mentaux, il ne se laisserait jamais influencer par son imagination, il ne confondrait jamais réel et rêve.

Margaret Atwood interroge : quelle version croire ? Celle de l'aède attestant qu'Ulysse a réellement vu et entendu des sirènes ? Ou celle d'un autre qui soutient que ce n'étaient que des prostituées qui maîtrisent le chant ? Autrement dit : est-ce qu'Albrecht a rencontré des willis ou est-ce qu'il n'a saisi que de la brume ? Est-ce que Siegfried a rencontré une femme-cygne ou n'était-elle que le produit d'un rêve ? Les deux lectures restent possibles, mais racontent à chaque fois tout autre chose de ces hommes : d'un côté, ce sont des héros, de l'autre ce sont des fous. D'un côté, l'état transique en fait des Ulysse découvrant des lieux dont on ne sort normalement pas vivant, de l'autre, il en fait des Ulysse (se) racontant des histoires. Pourtant, les faits apparaissent souvent plus complexes et percevoir les choses binaires revient à avoir une pensée des plus modernes.

Prenons l'exemple de Giselle, certainement le ballet où l'ambiguïté règne le plus dans la majorité des versions. Plusieurs éléments nous empêchent de trancher entre merveilleux et étrange, entre héroïsme et folie. Au tout début de l'acte II, les douze coups de minuit annoncent cette heure connotée. Dans l'imaginaire, minuit est l'heure à laquelle les morts sortent, il en va de même dans ce ballet : c'est à cette heure que les willis quittent leur tombe. Pour autant, est-ce que les douze coups de minuit entraînent automatiquement la sortie des willis ou est-ce simplement dans les croyances et l'imaginaire de ces personnages que cela se déroule ? Ce qui enclencherait une peur entraînant tout le délire dont nous avons déjà parlé. À cela s'ajoute une musique assez planante, en

¹²⁴⁷ ATWOOD Margaret, *L'Odyssée de Pénélope*, Paris, Flammarion, « Mythes du monde », 2005, p. 78-79.

¹²⁴⁸ ATWOOD Margaret, *L'Odyssée de Pénélope*, *op. cit.*, p. 11.

Mib majeur avec une majorité de cordes principalement dans les aigus qui rappellent le côté complètement éthéré des willis. Cette musique est entrecoupée de rythmes rapides avec des trilles et des chromatismes reflétant l'aspect inquiétant des willis. Là aussi, nous ne pouvons savoir s'il s'agit bien de la musique des willis, d'un signe de leur présence ou si la musique par ses aspects aigus et lents reflète les bruits de la nuit comme ceux des chauves-souris dont les cris aigus deviennent des ultra-sons. Les trilles et chromatismes renverraient aux bruits inquiétants de cette même forêt tout comme à l'angoisse d'Hilarion. Ici, nous nous fondons sur les notes prises sur la version de David Blair, nous retrouvons quelque chose de similaire pour la version de Patrice Bart. Nous notons que celle de Peter Wright diffère légèrement avec la présence de basses alors absentes dans les deux autres versions. Ne serait-ce pas un moyen d'être plus ancré dans le réel et ainsi démontrer que ce qui se passe est bien vrai et ne se situe pas dans l'inconscient ? Est-ce aussi pour cela que la musique semble plus violente que chez Wright, pour montrer que les willis sont bien là, prêtes à se venger ? Ainsi, l'absence de percussion dans la version de David Blair tendrait-elle à montrer que nous sommes déjà dans un voyage intérieur ? Cela demeure des hypothèses. La musique en tant que telle ne nous permet pas de trancher pour l'une ou l'autre option. Aussi, les scénographes jouent avec la musique. Chez Wright, les « traits » chromatiques qui ressemblent à des glissandi sont illustrés par un éclair lumineux tout aussi rapide ce qui amène une double interrogation : avons-nous bien vu ? avons-nous bien entendu ?

De façon générale, dans les trois versions, les willis sont souvent accompagnées de cordes et Giselle d'une flûte piccolo. À cela s'ajoutent de nombreux trilles et des chromatismes pour énoncer la dimension inquiétante de ces personnages. En effet, les chromatismes ont quelque chose « d'irritants », d'anormaux, les notes se juxtaposent. Dans notre culture, les chromatismes ne sont pas « beaux », leur présence indique une anormalité. En première partie, nous les relevions même comme des traits transiques. Ils ne permettent pas de nous situer dans le merveilleux ou l'étrange, ils indiquent seulement que le personnage principal se trouve dans un ailleurs, qu'il va avoir affaire à des êtres de la métamorphose. Quant aux gestes dansés, ils peuvent avoir différentes interprétations et posent question. Ainsi, quand Albrecht (Bart) s'allonge sur la tombe de Giselle et s'endort sur celle-ci : se réveille-t-il quand il perçoit Giselle ou rêve-t-il qu'il se réveille et il perçoit Giselle ? Giselle (version Bart) passe-t-elle à travers Albrecht parce qu'elle est esprit ou parce qu'elle n'existe pas et donc n'est que brume ? Ainsi, il est complexe d'identifier clairement à quel genre le ballet (dans une diversité de versions) se situe, car tout est mis en place pour conserver l'ambiguïté, mais aussi pour ajouter diverses couches d'interprétations.

Si Giselle est certainement l'exemple le plus parlant en termes d'ambiguïté, les autres ballets en comportent aussi, bien que les chorégraphes aient tendance à les situer soit du côté du

merveilleux, soit du côté de l'étrange¹²⁴⁹. Cela se perçoit notamment d'un point de vue musical. En ce qui concerne *Le Lac des cygnes* de Matthew Bourne, à la fin de l'acte I, le prince a une vision. Le harpiste commence à jouer, il effectue des arpèges donnant l'idée que les notes « coulent » ce qui renvoie bien sûr aux vagues, aux ondulations de l'eau comme à celles des ailes des cygnes. La harpe réfère à cette vision et à l'ailleurs. En revanche, elle n'aide pas à savoir si cet ailleurs est intérieur (étrange) ou extérieur (merveilleux). La musique continue d'illustrer l'illusion. Nous sommes en *si* mineur¹²⁵⁰, le thème des cygnes est joué au hautbois, les cordes émettent des trémolos et les notes *fa# mi* (noire pointée, noire) rappellent le bruissement et le battement des ailes. Cette vision se résoudra avec l'apparition fantastique du cygne. Ce moment d'une extrême tension est marqué par une 7^{ème} diminuée. La tonalité sur laquelle se met à danser le cygne est floue, comme pour marquer le fait que le prince lui-même (et peut-être le spectateur) ne sait pas véritablement où il se situe : la vision est-elle véritablement merveilleuse ou chimérique ? Dans ce passage à la tonalité trouble, il y a beaucoup d'altérations, de chromatismes et d'intervalles diminués rendant le tout assez torturé, ce qui renvoie en même temps à l'aspect tourmenté du prince qui doute encore de l'existence de cette créature. Pourtant, et c'est ce que nous voyons notamment avec Bruno Latour, peu importe que le cygne soit le produit de l'imagination, d'une hallucination, il existe tout de même puisqu'il fait agir le prince et l'empêche de se suicider. Le cygne a donc une véritable présence. Il n'est pas que dans la tête, il est aussi à l'extérieur de celle-ci, car il est être de la métamorphose.

D'un point de vue musical, cette entrée dans l'acte blanc se situe clairement dans le fantastique selon la définition de Todorov : nous ne pouvons nous situer ni dans le merveilleux ni dans l'étrange. En revanche, la musique indique quelque chose d'extraordinaire, que le prince ne se situe plus dans sa réalité habituelle et ordinaire.

Il existe des dissemblances musicales entre les différents *Lac des cygnes* étudiés, mais ce sont souvent les mêmes moyens musicaux qui signalent l'arrivée d'un événement inhabituel, que l'on entre dans un lieu qui ne ressemble pas à la réalité ordinaire. Dans la majorité des cas, nous le savons grâce à l'utilisation de la harpe, mais aussi les chromatismes, les secondes diminuées, les 7^{èmes} diminuées ou les 7^{èmes} mineures avec quintes diminuées entraînent des dissonances permettant d'entendre que « quelque chose ne va pas », mais jamais ils ne désignent cet inhabituel comme étrange ou merveilleux. Au contraire, nous retrouvons plutôt l'idée que cela peut être merveilleux et étrange.

¹²⁴⁹ En ce qui concerne *Le Lac des cygnes* de Matthew Bourne, la première fois que nous le visionnons (nous avions à peu près vingt ans) nous en avons une lecture merveilleuse. Nous n'avions pas encore lu ce qu'en disait Bourne et la thèse du merveilleux fut celle qui nous apparut en premier.

¹²⁵⁰ Notons que cette tonalité fut catégorisée comme trait transique dans la première partie.

Cependant, si nous constatons bien la pluralité des interprétations après une analyse plus profonde de ces ballets, bien souvent, la première interprétation du récepteur est celle du merveilleux. Lors d'un sondage¹²⁵¹ mené auprès des étudiants de l'Université de Franche-Comté, sur 150 participants, 94 affirmaient avoir déjà vu des ballets, dans la majorité des cas il s'agissait de *Giselle*, du *Lac des cygnes* et de *Casse-Noisette*. Sur ces 94 personnes, 81 répondirent à ma question : comment percevaient-ils les actes blancs, est-ce plutôt des actes merveilleux ou étranges¹²⁵² ? Sur ces quatre-vingts-et-une réponses, 74,1% affirmèrent plutôt percevoir ces ballets sous l'angle du merveilleux. Si ce sondage n'est qu'un mince échantillon, il témoigne néanmoins que l'interprétation du récepteur penche plus spontanément vers le merveilleux. Le témoignage de Rafaëlla Renzi¹²⁵³ affirmant que l'acte II de *Giselle* ne peut être considéré comme étrange, celui de Matthieu Ganio pensant qu'il était du merveilleux avant que Ghislaine Thesmar ne lui donne une autre interprétation¹²⁵⁴, laissent à penser que le récepteur penche plus spontanément vers l'interprétation merveilleuse.

Parallèlement, nous ne voulons nullement trancher entre ces deux interprétations. N'est-il pas possible d'aller au-delà de la dichotomie merveilleux/étrange ? Les actes blancs vont au-delà de la folie ou de l'exploration d'autres mondes et nous ne voulons pas nous inscrire dans l'une ou l'autre interprétation. Cela relève tout de même un problème : notre pensée occidentale et cartésienne demeure toujours active. Dans une lecture qui supprime le merveilleux, nous abattons toutes rêveries, la croyance dans la vie après la mort, tout cela n'est que bêtise, tromperie de l'esprit obsédé par un objet X. Tout s'explique, rien n'est réel, les ombres ne sont que des ombres. Il n'y a plus de poésie, seule une pensée froide. De l'aspect chamanique du voyage de ces héros nous passons à la lecture où ces voyages deviennent des délires intérieurs. Sans le vouloir, et en désirant inverser les interprétations de ces actes blancs, nous donnons à voir une pensée complément moderne ce qui ne peut nous convenir. Pire, cela pourrait apparaître comme un contre-sens méthodologique et intellectuel. Sans le vouloir, nous avons transformé un « merveilleux » en maladie psychologique et avons réalisé un schéma semblable à celui expliqué par Sébastien Baud :

Avec l'avènement de la modernité, au tournant du XX^e siècle, apparaissent les ruptures théoriques de la psychopathologie naissante et l'élaboration de l'inconscient comme objet. Oublié le diable, le chamane est alors possédé par ses propres démons. En accord avec les catégories étiologiques de l'époque, il est décrit comme une personne atteinte de toutes sortes de maladies : névrose hystérique, schizophrénie ou épilepsie. Ne tremble-t-

¹²⁵¹ Sondage mené par Maëlle Rousselot auprès des étudiants de l'université de Franche-Comté à l'automne 2020.

¹²⁵² À l'époque nous disions et écrivions « fantastique » à la place « d'étrange ».

¹²⁵³ RENZI Rafaëlla, *op. cit.*

¹²⁵⁴ GANIO Mathieu, « Mathieu Ganio, danseur étoile », *op. cit.*

il pas avant de s'évanouir ? N'a-t-il pas des hallucinations qu'il prend au sérieux ? N'entend-il pas des voix, avec lesquelles il dialogue ? N'adopte-t-il pas une autre personnalité, modifiant le ton de sa voix et l'expression de son corps pour répondre aux interrogations des participants au rituel ¹²⁵⁵ ?

La pensée dichotomique que nous avons exposée s'affiche comme profondément moderne, il nous faut donc la dépasser. Pour cela, nous nous appuyons sur Bruno Latour et Vinciane Despret. Finalement, plutôt que de penser ces êtres comme soit réels/merveilleux, soit illusoire/étranges, nous préférons ne pas trancher et nous placer dans l'ajout, dans le « et » plutôt que dans la soustraction tel que le fait Vinciane Despret¹²⁵⁶. On peut interpréter ces ballets comme merveilleux *et* étrange, que ces personnages sont des héros *et* des « fous », et constater que dans tous les cas ils apportent à leur personnage des vacances, ce que nous avons aussi appelé une « suspension du chagrin ».

Dans certains ballets, le chorégraphe n'exprime pas clairement son choix. Matthieu Ganio dans *Giselle* explique bien qu'il n'en fait pas non plus entre les deux, qu'il laisse une libre interprétation¹²⁵⁷. Donc, plutôt que de choisir l'une ou l'autre, être dans la dualité, nous préférons ajouter une dernière interprétation de ces œuvres qui permet d'en sortir, y compris dans les cas où les chorégraphes ont effectué un choix entre les deux (par exemple *Le Lac des cygnes* de Nouriev). Pour sortir de cette dualité, il faut considérer ces créatures des actes blancs comme des êtres de la métamorphose au sens de Bruno Latour¹²⁵⁸. Peu importe que ces êtres soient finalement merveilleux ou/et étranges, dans tous les cas ils entament des métamorphoses auprès de ceux qui les rencontrent. Ils les agissent et les personnages masculins les font aussi agir. Il y a, dans tous les cas, une interaction entre les deux. Cette interaction a pour objectif de combler des besoins du côté des héros masculins : besoin d'amour, d'idéaux, d'être pardonné, de revoir l'être aimé décédé... Ces besoins ne peuvent être contentés que par ces êtres de la métamorphose qu'ils rencontrent par le biais d'un état transique ou d'une transe aux allures de voyages dans des mondes fantastiques¹²⁵⁹. À la lecture d'*Au bonheur des morts* de Vinciane Despret, les morts ne se réduisent plus au néant,

¹²⁵⁵ BAUD Sébastien, *Chamanes*, *op. cit.*, p. 101.

¹²⁵⁶ DESPRET Vinciane, *op. cit.*, p. 139.

« Le « et » introduit une contestation non polémique, je dirais une contestation ouverte (au sens qu'elle ouvre à d'autres narrations), en termes de « il y a toujours autre chose ». C'est un engagement, dans la mesure où il transforme des manières de penser et de sentir », *ibidem*.

¹²⁵⁷ GANIO Mathieu, « Mathieu Ganio, danseur étoile », *op. cit.*

¹²⁵⁸ LATOUR Bruno, *Enquête sur les modes d'existence*, Chap. 7 « Restituer les êtres de la métamorphose », *op. cit.*

¹²⁵⁹ Le qualificatif de « fantastique » nous permet de ne pas faire de choix entre « étrange » et « merveilleux », car pour Todorov le fantastique correspond justement à l'hésitation entre les deux modes. Ici, ce n'est pas que nous hésitons, c'est surtout que nous ne voulons pas trancher.

mais nous agissent tout comme nous les agissons¹²⁶⁰. La rencontre d'Albrecht avec Giselle serait de ce même acabit. Celles entre Siegfried et Odette, Désiré et Aurore diffèrent puisque celles-ci n'apparaissent pas comme les esprits de femmes mortes. Cependant, dans tous les cas, il y a un intérêt à leur apparition : une suspension du chagrin. Ou encore, pour reprendre les termes de Catherine Clément¹²⁶¹, durant les actes blancs les personnages masculins s'éclipsent, partent en vacances. Peu importe que les willis et les cygnes soient réels/merveilleux ou illusoires/étranges, ils existent en tant qu'êtres de la métamorphose et permettent ainsi à ces hommes de s'échapper et de couper avec la « réalité » pour prendre des vacances, aller dans un endroit qui plaît, qui fait du bien, bref qui suspend le chagrin que la vie implique parfois (perte de la personne aimée, manque d'amour, importance étouffante des devoirs...). Ainsi, cela permet à Albrecht de revoir Giselle une dernière fois pour lui demander pardon, lui prouver qu'il l'aime. En tant qu'être de la métamorphose, Giselle-willi le fait agir s'exprimer. En septembre 2020, nous en parlions avec Éléonore Guérineau :

Maëlle Rousselot : [...] le but pour Albrecht c'est faire le deuil de Giselle, c'est avoir une éclipse. Peu importe que ce soit réel ou pas, à un moment donné, il faut que ça aille mieux dans sa vie et il a besoin de la revoir pour cela

Éléonore Guérineau : Oui, durant l'acte II il tourne une page. Je suis totalement d'accord. Surtout quand on voit la version de l'Opéra, à la fin, il se relève et il n'y a plus personne autour de lui à part la brume. En même temps, avec le jour qui se lève les willis doivent partir, elles sont toutes parties. Néanmoins, on le voit seul, sans aucune willis autour de lui, comme s'il n'y en avait jamais eu. Il y a cette idée de : « voilà j'ai dit tout ce que j'avais à dire, les derniers mots. Je me suis expliqué avec l'amour de ma vie et maintenant j'arrête ». Pour moi, c'est comme s'il avait fait ses excuses et qu'il allait passer à autre chose et le rideau se ferme là-dessus¹²⁶².

Il n'est donc pas question ici de trancher, mais de comprendre qu'Albrecht a ce besoin de revoir Giselle et de s'exprimer face à elle. Pour cela, Albrecht se rend dans la forêt de nuit et *instaure* Giselle grâce à l'état transique qu'il vit. Le verbe « instaurer » renvoie à Vincianne Despret qui explique que « le geste d'instaurer un être, au contraire de ce que pourrait impliquer celui de le créer, ne revient pas à « tirer du néant ». Nous aidons les morts à être ou à devenir ce qu'ils sont, nous ne les inventons pas¹²⁶³ ». Dans ce qu'effectue Albrecht dans l'acte blanc, il y a bien l'idée

¹²⁶⁰ Dans son ouvrage, elle s'appuie notamment sur Bruno Latour et son *Enquête sur les modes d'existence*, soit l'ouvrage qui présente ce qu'il nomme « les êtres de la métamorphoses ».

¹²⁶¹ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*

¹²⁶² GUÉRINEAU Éléonore, septembre 2020, *op. cit.*

¹²⁶³ DESPRET Vinciane, *op. cit.*, p. 16.

d'instaurer la morte Giselle afin de lui parler et cela dépasse les simples lectures étranges ou merveilleuses de l'œuvre. Dans une simple lecture merveilleuse, Giselle-willi serait présente sans l'aide d'Albrecht et dans une lecture étrange elle ne serait que le produit, la création d'Albrecht. Là, en tant qu'être de la métamorphose qui a son propre mode d'existence, Giselle existe et trouve sa pleine présence avec l'aide d'Albrecht qui *l'instaure* dans l'acte blanc. Cette *instauration* se produit justement par un ENOC qui peut être une transe ou du moins qui en a des aspects. Vinciane Despret nomme les ENOC de « modifications de conscience¹²⁶⁴ » qui « ouvrent la conscience à un autre plein de réalité et nous pouvons seulement dire qu'elles font sentir ce qui s'y trame ou, plus précisément, qu'elles *répondent à l'appel de sentir ce qui s'y trame*¹²⁶⁵ ». Autrement dit, les ENOC, dont la transe fait partie, appellent les morts et sont en même temps le résultat d'un appel des morts. En affirmant qu'Albrecht, dans les différentes versions étudiées, instaure Giselle-willi, nous sortons de la binarité Moderne merveilleux/étrange et ajoutons une lecture autre de ce ballet sans tomber dans le piège de « soit il est un héros, soit il est un fou ». Non, Albrecht n'est ni héros ni fou il fait ce qu'une majorité d'entre nous effectue lors d'un deuil : il *instaure* les morts, il leur donne une place et entre en contact avec. L'acte blanc de *Giselle* représente donc Albrecht dans un état transique permettant cette communication et c'est souvent ce qui se passe pour une majorité d'humains lors d'un décès, car, comme le rappelle Vinciane Despret, la pensée occidentale qui réduit les morts au néant est plus dominatrice que dominante¹²⁶⁶, une partie des Occidentaux met en place des moyens pour instaurer et communiquer avec leurs morts, que ce soit en leur parlant, en leur écrivant, en rêvant d'eux, en participant à des séances de spiritisme, etc.

¹²⁶⁴ DESPRET Vinciane, *op. cit.*, p. 106.

¹²⁶⁵ *Ibidem.*

¹²⁶⁶ DESPRET Vinciane, *op. cit.*, p. 12.



Fig. 63, POMPENY Agathe, photographie d'Alice Renavand (Giselle) et Mathieu Ganio (Albrecht), *Giselle*, acte II, Bart-Poliakov, 2022.

1267

En ce qui concerne Siegfried, il n'y a pas cette idée *d'instaurer* les morts, de communiquer avec eux, puisque le cygne comme être de la métamorphose n'est pas un mort. Cependant, Siegfried a besoin de cet être pour s'échapper de sa réalité ordinaire et des devoirs qu'on lui impose. Dans les versions de Dowell, Scarlett et Noureev, la perspective du mariage rebute le prince. Il ne veut en aucun cas trouver une épouse comme le lui demande sa mère. Ce mécontentement face à ses obligations royales le mène à fuir (aller à la chasse, rêver). Cette fuite, ayant régulièrement lieu grâce à une transe, établit l'acte blanc et par le même temps des vacances. L'acte blanc devient un moment de répit face aux obligations, mais aussi une façon de trouver une solution : Odette est celle qu'il accepte d'épouser avec joie.

Dans la relecture de Bourne, l'acte blanc est aussi une échappatoire aux responsabilités. Il n'est pas nécessairement question de mariage dans cette relecture. En revanche, les devoirs et les conventions étouffent le prince, l'empêchent d'accéder à ce qu'il souhaite (être aimé, enlacé) et de se comporter comme il le désire. L'acte blanc apporte un moment de répit. Peu importe que le Cygne soit réel ou non, sa présence devient vitale. Son lynchage à la fin de l'acte IV signe, par

¹²⁶⁷ Fig. 63.

<https://www.operadeparis.fr/saison-21-22/ballet/giselle> photographie n° 1/48 [consulté le 21/08/2023].

conséquent, l'arrêt de mort du Prince. Il prouve aussi que ce n'est pas le tout de se suspendre au chagrin, il faut aussi savoir « atterrir » et retourner dans la vie.

Dans les versions et relecture du *Lac des cygnes*, l'arrivée des vacances par la transe n'inclut pas l'idée de faire un deuil, de demander pardon comme dans *Giselle*. En revanche, la présence des actes blancs n'en demeure pas moins nécessaire. Ils servent de soupape de décompression face à un pouvoir-devoir harcelant et oppressant. Quand le voyage ne peut plus avoir lieu (mort d'Odette et symboliquement mort des vacances) le désespoir est à son comble, si bien qu'il entraîne parfois le suicide de Siegfried.

Quant à Désiré, il doit entreprendre ce voyage, car le monde dans lequel il vit ne peut le satisfaire pleinement. L'acte blanc lui permet d'accéder à cette vision de l'Amour/Aurore et il ne tarde pas à le retrouver concrètement. Grâce à lui, il s'évade d'un quotidien pesant, trouve des réponses en empruntant le chemin que l'état transique indique pour atteindre la princesse. Les vacances deviennent presque éternelles pour Désiré.

Plutôt que de se contenter d'une lecture soit étrange, soit merveilleuse de ces actes blancs et donc de se situer dans une pensée binaire et moderne, nous préférons considérer ce qu'apportent les actes blancs aux personnages. Dans ces moments transiques, les héros voyagent, s'éclipsent, prennent des distances avec une vie ordinaire qui ne leur convient pas. Cette éclipse permet de trouver quelque chose qui leur manque, généralement l'Amour dans un sens large, mais aussi une fuite des responsabilités, le pardon. Si pour certains le retour à la réalité est cruel, l'acte blanc étant bien plus satisfaisant que la vie ordinaire, pour d'autres ces vacances sont bénéfiques. Elles permettent de trouver une certaine paix intérieure pour Albrecht grâce au pardon accordé par Giselle, de trouver l'amour pour Désiré. Cet état qui se finit mal pour la majorité des Siegfried prouve aussi que ce genre de « vacances », cette suspension du chagrin, ne sont pas des actes anodins. Chamanes, mais également psychologues préviennent, il y a un risque à partir trop loin, celui de ne pas revenir. Catherine Clément écrit : « Sans secours, une transe peut blesser la chair, briser les os ou, pire que tout, l'esprit¹²⁶⁸ » et rajoute :

Nous avons tous besoin de danse et de rupture, de silence et d'absence, d'une retraite qui peut prendre la forme d'une maladie, nous avons tous besoin d'une échappée soudaine, d'un bain frais, de jouissance sans lendemain, d'une vie sans engagement ni promesse, de désordre, de vacances sans commencement ni fin.

¹²⁶⁸ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 13.

Il peut arriver qu'on s'éclipse à jamais, qu'on n'en revienne pas, qu'on sorte de la vie, on appelle cela suicide quand on se jette d'en haut. Oui, le danger existe. S'éclipser de la vie ne se fait pas tout seul, tout seul on risque trop, il faut du soin autour, la présence d'un groupe attentif ; et de la vigilance¹²⁶⁹.

Si les transes et ses phénomènes et états annexes servent ces hommes en leur apportant une suspension du chagrin, en les éclipsant de la vie, en leur donnant des vacances ou accès à la vie rêvée (pour Désiré), elles n'en demeurent pas moins dangereuses. Peu importe que le personnage masculin soit du côté du héros ou du fou : dans tous les cas, il peut en mourir ou en être profondément blessé, les différents Siegfried le prouvent. Ce qui importe donc, dans ces représentations, c'est leur importance vitale pour ces personnages, leurs bienfaits tout comme leur dangerosité. Les transes et leurs entours transiques, plus que raconter l'héroïsme ou la folie de ces hommes, narrent l'instauration d'un dialogue entre humain et êtres de la métamorphose qu'elles mettent en place.

¹²⁶⁹ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*, p. 16.

Chapitre 2 : Possession, devenir-autre, folie, agonie... et banalité de la transe

Ce dernier chapitre étend le travail sur les représentations et perceptions de trances à l'ensemble des actes des ballets, ce que nous étudions ne concerne plus uniquement les actes blancs et les trances masculines. Ainsi, nous nous questionnons sur ces héroïnes qui subissent divers sortilèges : les amènent-ils dans des états de transe ? Comment les transforment-ils ? À cause de diverses malédictions, ces jeunes femmes (Giselle, Odette, Aurore) se retrouvent sous le joug d'un être obscur les possédant et opérant chez elles diverses transformations. Nous traitons la manipulation d'Odette par le sorcier Rothbart, le sortilège de Myrtha obligeant Giselle à danser afin de séduire Albrecht, la malédiction de la fée Carabosse entraînant Aurore dans un sommeil de cent ans. Une fois la recherche des traits transiques effectuée nous passons à un célèbre passage, mentionné quasiment à chaque fois que nous parlions de notre recherche : la scène de la folie de *Giselle*. Nous l'observons sous divers angles, avec un corpus ouvert contenant trois versions, une récréation et deux relectures. Nous y dépassons la dimension de la folie pour trouver celle de la mort et du contre-pouvoir. Après les malédictions, les délires, les rébellions et agonies de ces personnages, nous terminons sur une note quelque peu plus légère et sans doute plus inattendue : la banalité et la quotidienneté des trances (en suivant la théorie d'Adam Crabtree¹²⁷⁰). Nous y observons les états amoureux, d'hypnose et de somnambulisme, toujours avec Giselle, Odette et Aurore dans plusieurs versions et relectures.

I. La dimension de la transformation et le trait de la possession

En visionnant *La Lac des cygnes*, *Giselle*, *La Belle au bois dormant* dans diverses relectures et versions, nous nous interrogeons : les héroïnes ne vivraient-elles pas des trances de possession ? Dans *Le Lac des cygnes*, Rothbart transforme Odette la faisant passer d'humaine à cygne, il possède plusieurs femmes-cygnes qu'il manipule à sa guise et qu'il plongerait dans des états non ordinaires de conscience afin de mieux les utiliser. Les willis semblent toutes dévouées à Myrtha, leur reine, et Giselle-willi, sous le joug d'un sortilège, se voit obliger de danser, n'ayant plus le contrôle sur son corps. Quant à Aurore, la pique opérant la malédiction de Carabosse la fait passer d'une jeune femme pleine de vie à une endormie. Ce passage s'effectue avec une danse qui aurait trait au tarentisme comme nous allons le voir.

¹²⁷⁰ CRABTREE Adam, *op. cit.*

Ici, quand nous écrivons « transe de possession », nous ne référons pas aux huit points de notre définition de la transe. En revanche, nous reprenons cette expression et la façon dont elle se caractériserait selon des anthropologues comme Gilbert Rouget, Bertrand Hell, c'est-à-dire l'idée qu'un esprit entre dans le corps d'un individu et le manipule¹²⁷¹. Cet esprit, comme vu avec Loudun¹²⁷², peut être présent sans qu'il y ait transe, dans ce cas-là, la personne est uniquement possédée, mais dès lors que l'esprit se manifeste à travers son corps et le manipule, il y a transe de possession.

1. Trances de possession : les corps marionnettes des cygnes et des willis

Dans *Le Lac des cygnes* comme dans *Giselle*, les créatures féminines apparaissent à plusieurs reprises comme *possédées* par une entité supérieure. Afin de relever ces traits transiques se rapportant à la possession, nous traitons les ballets suivants : *Le Lac des cygnes* de Dowell (2006¹²⁷³), Scarlett (2018), Noureev (2007), *Giselle* de Wright (2006), Bart-Poliakov (2020), Ratmansky (2020).

1.1 Le cas d'Odette et des cygnes

L'idée de transe de possession survint en visionnant l'introduction du film *Black Swan*. La protagoniste du film, Nina (jouée par Nathalie Portman) rêve qu'elle interprète Odette et du moment où Rothbart la transforme en cygne. Odette y apparaît comme une jeune fille se promenant tranquillement. Elle appartient bien au genre humain et s'inscrit dans une réalité humaine, puisqu'elle suit du regard ses mains lors de son premier port de bras. Petit à petit, une présence de plus en plus prégnante s'impose et lui ordonne d'effectuer des mouvements. Placée derrière elle, cette présence – le sorcier Rothbart – dicte ses gestes à une légère distance, prouvant déjà qu'elle commence à lui appartenir : les mouvements qu'elle effectue n'émanent pas de sa propre volonté, mais de celle de Rothbart. Cet esprit qu'elle ne voit pas, mais dont elle sent l'existence et qui l'anime, finit par la saisir et à la secouer, la faire tournoyer dans tous les sens. Odette n'a plus la mainmise sur son propre corps, Rothbart le contrôle, autrement dit il le *possède*. Cette idée de secouer, de faire tournoyer le corps, de le saisir, de le changer, de lui donner des

¹²⁷¹ Cf. « Définir la transe par des regards anthropologiques », in Chap. 2 « Les trances du point de vue de leurs études scientifiques et de leurs expériences », Partie 1.

¹²⁷² Cf. « Les Possédés de Loudun », in Chap. 1 « Dimensions et traits transiques à travers des phénomènes en France et en Europe », Partie 1.

¹²⁷³ Comme précédemment, les dates mentionnées correspondent à l'année où le ballet a été filmé. Les ballets mentionnés ci-dessus ont tous été déjà étudiés dans le précédent chapitre, à l'exception de *La Belle au bois dormant* de Matthew Bourne, étudié quelques pages plus loin.

corporalités différentes (Odette passe d'une corporalité douce et calme à celle où elle se tord, se contracte, se crispe) va avec celle de la dimension transique de la transformation. Ayant l'entier contrôle sur le corps de la jeune fille, la possédant, Rothbart fait d'elle ce qu'il veut. Dans ce cas plus exactement, il s'apprête à la transformer en cygne : Odette se trouve dans un devenir-cygne. Cette introduction du film, nous incite à constater ce qui se produit dans différentes versions du ballet : comment la transformation d'Odette se manifeste-t-elle dans les prologues de ces ballets ? Y voit-on vraiment un changement de devenir qui s'apparente à un trait transique ? Puis, au cours du ballet, voit-on des moments de « crise » durant lesquels des trances émergeaient de cette possession d'Odette par Rothbart ?

Le prologue du *Lac des cygnes* représenterait la malédiction de Rothbart sur Odette et par conséquent le début de sa possession. Il prend différentes formes selon les versions. Dans celle de Dowell (2006), le prologue retraçant la malédiction d'Odette et sa transformation en femme-cygne n'est tout simplement pas dansé. Tandis que l'orchestre joue, le rideau demeure fermé ne s'ouvrant qu'au tout début de l'acte I sur une ambiance festive et après la malédiction. Il n'y est représenté ni possession ni devenir-autre. Est-ce une volonté de cacher la transe d'Odette ? Nous ne pouvons pleinement l'affirmer. En revanche, il est courant de ne pas danser ce prologue, notamment pour des raisons pratiques : la transformation a lieu en quelques dizaines de secondes et peut être compliquée à mettre en scène. Cependant, chez un chorégraphe comme Noureev, le rideau s'ouvre dès le prologue. Chez lui, Odette est représentée en humaine suivie par une présence obscure, Rothbart, sa transformation n'est pour autant pas montrée. Elle disparaît et revient en cygne. Le moment charnière de la métamorphose, du devenir-cygne, est à nouveau invisibilisé effaçant des références transiques.

Dès le prologue, la récente version de Scarlett (2018), donnée aussi au Royal Ballet avec Marianela Núñez¹²⁷⁴, diffère des deux cas précédents et délivre plus d'informations. Le rideau s'ouvre sur une jeune fille calme et douce. Quand Rothbart arrive, telle une présence que l'on sent, mais qu'on ne peut voir, son calme disparaît. La transformation commence, elle a toujours une allure humaine, mais déjà, elle effectue des ports de bras rappelant ceux des cygnes : elle bat des bras comme s'ils étaient des ailes. Par ce mouvement caractéristique des cygnes, effectué en tant que jeune fille, Odette démontre bien qu'elle se trouve dans un devenir-cygne induit par la (transe de) possession de Rothbart. La scène devient noire, puis Odette réapparaît complètement transformée en cygne et toujours possédée par Rothbart. La représentation du devenir-cygne fut brève, mais le récepteur constate l'agitation d'Odette lors de cette transformation durant laquelle

¹²⁷⁴ Comme cela fut le cas avec la version de Dowell filmée en 2006.

Rothbart la possède et contrôle complètement. Notons aussi que le sorcier a des ailes : en possédant Giselle, il donne l'impression de lui transmettre cette caractéristique physique. La transformation terminée, la présence de Rothbart en elle demeure : elle continue de battre des ailes, comme contre sa volonté, en même temps que lui.

En théorie, le prologue comme moment de transformation et de possession d'Odette devrait montrer de nombreux traits transiques. Or, avec cet échantillon de trois ballets, nous constatons que l'un décide de ne rien montrer du prologue ; l'autre de le mettre en scène, mais il cache le devenir-cygne soit l'état transique ; le dernier représente davantage ce moment, bien que brièvement.

Dans les différentes versions de l'acte II, Odette envisage la possibilité de se délivrer de la possession/malédiction de Rothbart, alors qu'à la fin du prologue elle subit simplement cet état, dans l'acte II, elle lutte contre. Ainsi, par moment, elle retrouve une forme de libre arbitre empêchant Rothbart de la posséder complètement. Cependant, ce dernier ne se laisse pas faire et use de son pouvoir afin de la faire plier. Entre le moment où elle retrouve son libre arbitre et celui où elle est de nouveau réduite à l'état de pantin de Rothbart a lieu une transformation de sa manière d'être pouvant s'apparenter à une transe. Ce qui donne le schéma suivant :

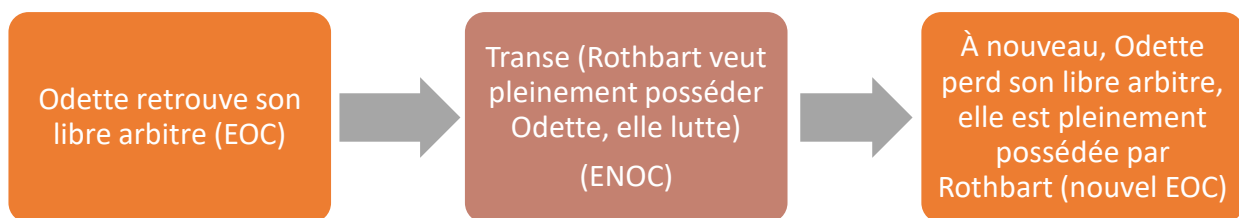


Schéma n°7 : Passage entre des états de conscience, cas#1 d'Odette

- Début du second acte de la version de Dowell

Dans la version de Dowell (2006), au début du second acte, alors qu'Odette vient de se présenter au prince, Rothbart l'appelle. Les chromatismes et secondes mineures rappellent l'esprit maléfique de Rothbart et augurent un mauvais présage. Il effectue de larges mouvements de bras qui partent de l'extérieur vers l'intérieur pour attirer Odette en sa direction. Cela ne tarde pas à fonctionner : Odette se précipite en ligne droite vers lui pour le supplier de la laisser tranquille. Pourtant, il n'y a rien de transique dans son comportement. Elle ne lutte pas contre la possession. Ses gestes demeurent assurés, académiques et en plus elle finit par s'éloigner avec le prince. Elle reste donc dans un certain libre arbitre, un contrôle, démontrant que Rothbart ne la possède pas pleinement et ne la met pas en transe à ce moment-là. En revanche, une fois que les deux

protagonistes disparaissent, Rothbart appelle les autres cygnes qui se placent selon sa volonté. Par leurs visages impassibles, leurs gestes quelque peu mécaniques, leurs manques de volonté, elles semblent se placer sur scène à cause d'une force extérieure, celle de Rothbart. Ici se trouve l'idée d'un marionnettiste tirant sur une ficelle pour faire apparaître des cygnes et qui, après, les place par de larges mouvements des bras, ces derniers rappellent des battements d'ailes que les femmes-cygnes imitent tout en se plaçant sur scène. Ce geste représente bien la manipulation qu'il exerce sur elles. Pour autant, est-il toujours possible de qualifier l'état des cygnes de transe de possession ? La possession n'inclut pas nécessairement de transe, celle-ci apparaissant plutôt comme un moment de crise où l'entité se manifeste pleinement, elle ne laisse pas d'autres choix à la personne que de faire ce qu'elle désire. Dans ce cas, les cygnes n'ont clairement aucun choix. En même temps, cela fait peut-être très longtemps qu'ils ont perdu leur libre arbitre, qu'ils n'ont plus d'autre conscience que celle de Rothbart. Leurs comportements, ne sont-ils pas le résultat de leur nouvel état ordinaire de conscience relatif à leur nouvelle condition ontologique de cygne ?

- Début du second acte de la version de Scarlett

Nous retrouvons quelque chose du même ordre dans la version de Scarlett (2018). Là encore, la venue de Rothbart ne semble pas plonger complètement Odette dans un état de transe.



Fig. 64, PENNEFATHER Alice, Vadim Muntagirov (le prince), Marianela Nunez (Odette), Bennet Gartside (Rothbart), *Le Lac des cygnes*, Liam Scarlett, 2018.

En revanche, si avec Dowell nous ne constatons pas véritablement la possession, ici elle apparaît davantage ambiguë. Dans cette version, nous ne savons pas vraiment si Odette est possédée par

Rothbart, si ce dernier décide de lui laisser un peu de choix ou si déjà l'amour entre Odette et Siegfried commence à lever le sortilège. Précédemment, nous constatons que Siegfried affaiblissait

déjà Rothbart en le contredisant pour rejoindre le monde d'Odette¹²⁷⁵. Quand Rothbart l'appelle, Odette vient comme si elle n'avait pas le choix. Il la saisit, la porte, et sa nuque part légèrement en arrière démontrant qu'elle s'abandonne à lui. Parallèlement, l'aspect très académique, les jambes toujours fermes, empêchent de démontrer cet abandon. Elle retourne très rapidement vers le prince et arrive devant lui tout en s'appuyant sur ses épaules pour faire une arabesque. Un pas, nous le rappelons, qui renvoie aux créatures féminines des actes blancs et donc, ici, à sa condition de femme-cygne sous l'emprise d'un maléfice. Dès lors, il se produit quelque chose de très intéressant. Odette est en arabesque, Rothbart se trouve dans la même diagonale qu'elle, un bras levé et tendu rappelant la jambe en arabesque d'Odette¹²⁷⁶. Quand Rothbart descend petit à petit son bras, Odette n'en fait rien, du moins pas tout de suite. Or, si le sorcier la possédait pleinement, sa jambe descendrait en même temps que son bras. Elle finit par l'abaisser, puis à faire un tour sur elle-même dirigée par un mouvement du bras et du buste de Rothbart. Puis, elle part dans les coulisses, suivie par Siegfried. Est-elle vraiment possédée à ce moment-là ? Nous en doutons. Rothbart a de l'emprise sur elle, mais elle demeure capable de supplier et de retrouver son prince. Le sorcier ne l'inhibe pas complètement. D'où la difficulté aussi de constater de façon claire le trait transique et l'état de transe de possession, car la différence d'état de conscience n'est pas flagrante entre le moment où elle se trouve seule avec Siegfried et celui où le sorcier arrive et pourrait l'y plonger. Il devient donc compliqué d'affirmer qu'il y a représentation transique d'Odette.

Comme dans la version de Dowell, Rothbart appelle les autres cygnes et les commande, les manipule en faisant d'amples mouvements de bras. Il leur indique leurs battements d'ailes, comme leurs positionnements dans l'espace. Une fois ces marionnettes-cygnes mises en place, il peut disparaître. Remarquons que le sorcier apparaît sous la forme d'un oiseau s'apparentant à un rapace, en les possédant et transformant, elles deviennent-cygnes soit une forme d'oiseau s'apparentant à lui. L'idée de reprendre une partie des aspects corporels et attitudes du possesseur comme dans la possession demeure, la chorégraphie rend cela clairement visible lorsque les cygnes suivent le mouvement des ailes de Rothbart.

- La fin de l'acte II dans les versions de Dowell et Scarlett

Dans ces deux versions, la fin de l'acte II se termine de la même façon. Par de grands gestes, Rothbart range les cygnes, seule Odette lutte, refuse de les rejoindre et de quitter son prince.

¹²⁷⁵ Cf. « Le Cas du *Lac des cygnes* et de *La Belle au bois dormant* : une transe quasiment invisible », in Chap. 6 « Les Actes blancs comme lieux et voyages transiques : les dimensions de l'imaginaire, de la folie, de la connaissance et de la transformation », Partie 3.

¹²⁷⁶ Cf. fig. 64. Il est possible que cette photographie ait été prise à l'acte IV, néanmoins, l'idée demeure la même et le geste analogue.
<http://www.theballetbag.com/2018/06/20/liam-scarlett-swan-lake-royal-ballet/> [consulté le 23/08/2023].

Pourtant, si les représentations d'une possession transique étaient peu manifestes précédemment, elles apparaissent beaucoup plus clairement ici. Odette résiste un temps, mais Siegfried doit la retenir. Par magie, comme par un lien invisible, le sorcier la tire en arrière dans une diagonale qu'elle exécute contre sa volonté, malgré cela, toute son âme demeure tournée vers Siegfried. Ses jambes piétinent vers l'arrière et Rothbart, mais le haut du corps se penche vers le prince, démontrant sa volonté d'aller vers lui. Elle lutte contre la possession et un état de conscience qui l'empêcherait de conserver son libre arbitre, renvoyant à ce que Rouget nomme « crise » :

[...] peut-être pourrait-on convenir de réserver le mot « transe » à l'état plus ou moins durable pendant lequel l'adepte s'identifie pleinement au dieu qui le possède et le mot « crise » à l'état très temporaire, souvent douloureux et plus ou moins convulsif, qui marque le passage de l'état normal à l'état de transe [...] ¹²⁷⁷.

Ce qui donnerait ce nouveau schéma :

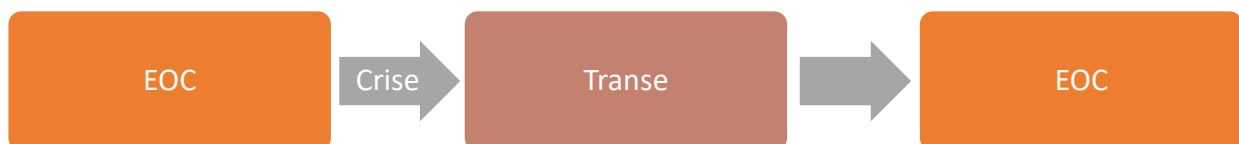


Schéma n°8 : Passage entre des états de conscience, cas#2 d'Odette

Le schéma suivant correspondrait à la situation d'Odette dans ces deux versions :

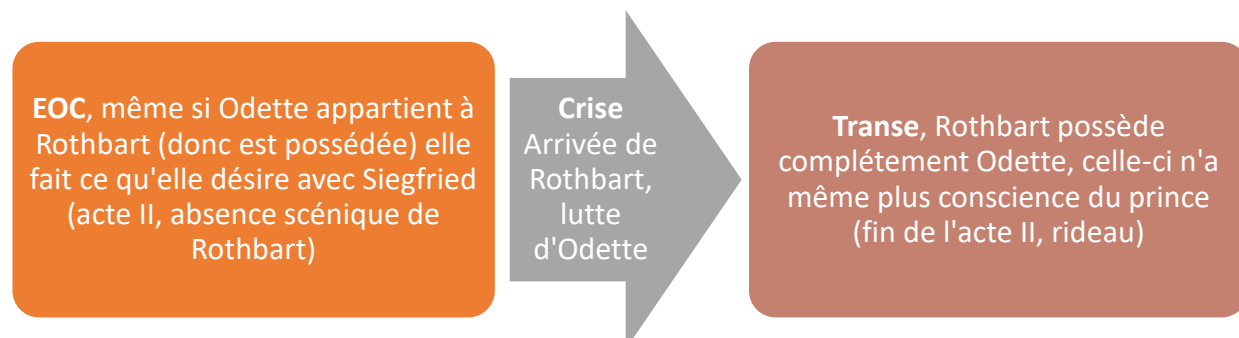


Schéma n°9 : Passage entre des états de conscience, cas#3 d'Odette

Au moment de la lutte, Odette serait en pleine crise : elle refuse la transe. Pourtant, notre schéma ci-dessus l'annonce déjà, la transe finit par arriver. Rothbart effectue un mouvement plus

¹²⁷⁷ ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 108.

brusque en sa direction accompagné d'un *fortissimo*¹²⁷⁸ avec élargissement de l'orchestre témoignant de son pouvoir, mais aussi du fait qu'il doit l'étendre pour posséder pleinement Odette et changer son état de conscience. Tout d'un coup, elle se tient droite et ne se tend plus en direction de Siegfried, le visage impassible, sans plus aucune émotion. Son attitude démontre qu'elle n'a plus de tout conscience du prince, se trouve complètement détachée de lui (elle en est abstraite) et ne connaît que des désirs de Rothbart (absorption). Elle semble bien entrée en transe ou dans un état s'en approchant. L'impassibilité de son visage, la rigidité presque cadavérique de son corps, ses battements d'ailes apparaissent comme des traits transiques. Elle rentre dans les coulisses, semblant tirée par un fil invisible alors que parallèlement, le sorcier effectue un large mouvement du bras correspondant à l'action de base de « pousser »¹²⁷⁹, prouvant, une énième fois qu'il la maîtrise : il est le marionnettiste et elle sa marionnette.

Pourtant, si après l'analyse de ces deux versions il nous apparaît évident qu'à ce moment-là Odette lutte contre la transe de possession avant de s'y trouver, la façon dont celle-ci se manifeste n'a rien de nos représentations occidentales habituelles. La posture d'Odette demeure très académique, correspondant parfaitement à l'image de la danseuse-femme-cygne. Alors que, en tant qu'Occidentaux, nous imaginons des trances de possession pleine de contorsions, grimaces, hurlements, etc., durant lesquelles la personne adopte des corporéités et attitudes souvent contraires à la bienséance reflétant la façon d'être du démon¹²⁸⁰. Ici, il n'en est rien. Rothbart ne veut pas s'exprimer à travers elle, il la plonge dans une transe pour qu'elle lui obéisse et se comporte de façon bien sage expliquant que, une fois en transe, elle ne se contorsionne pas, ne grimace pas et reste dans une posture très académique : la transe de possession la contraint à faire les choses « comme il faut ». Cela engendre également une difficulté à percevoir cet état : en étant rattaché à des corporéités qu'il ne faudrait pas avoir, il est difficile de le reconnaître dans un corps très académique (qui en est presque l'archétype). C'est principalement grâce au visage complètement et soudainement impassible d'Odette-Nunez que nous comprenons la manœuvre de Rothbart.

- Début et fin de l'acte II dans la version de Noureev

Nous retrouvons des éléments similaires dans la version de Noureev. Le récepteur remarque la différence évidente de corporéité d'Odette-jeune-fille au tout début du ballet et Odette-femme-cygne à l'acte II. Le cou est long, tortueux, le visage quasiment impassible, les bras et les mains ondulent, il y a quelque chose de presque abstrait dans ces mouvements ondulatoires dont

¹²⁷⁸ Un *fortissimo* avait déjà eu lieu, 5x4 temps avant, quand Odette commençait à être possédée et refusait la possession

¹²⁷⁹ LABAN Rudolf, *op. cit.*, p. 82.

¹²⁸⁰ Cf., par exemple, « Les Possédés de Loudun », in Chap. 1 « Dimensions et traits transiques à travers des phénomènes en France et en Europe », Partie 1.

on ne sait plus trop s'ils ressemblent à des ailes ou à des vagues portant le cygne. Il y a bien eu une transformation entre ces deux moments. Elle retrouve une apparence presque humaine lorsqu'elle raconte par pantomime son histoire à Siegfried (acte II), mais dès que la musique annonce l'arrivée du sorcier son corps se transforme à nouveau, comme si les dissonances musicales témoignant de sa venue cassaient l'harmonie de son corps. Grands battements d'ailes et arabesques sont omniprésents et traduisent la panique du cygne face à cet esprit malfaisant auquel on ne peut que se soumettre. Cette agitation du corps du cygne diffère de ce que nous constatons précédemment avec Dowell et Scarlett. Elle renvoie plus facilement à un aspect transique, c'est-à-dire un corps qui s'agite à la venue d'un esprit. Cette agitation semble autant due à la peur d'Odette qu'à une influence du sorcier sur son corps déjà présente : Odette ne s'occupe plus du prince, ses mouvements deviennent très secs. Cette manipulation des corps par Rothbart se fait plus visible à la fin de la scène. Se trouvant en face de lui, en relevé cinquième le bras gauche tendu en l'air, le sorcier se tient droit, son bras droit tendu en l'air, dès qu'il le descend un peu, Odette aussi s'abaisse, jusqu'au moment où, sans en faire plus, elle s'incline face à lui. Cet effet miroir démontre que Rothbart tient les rênes, il décide de ce que doit faire ou non Odette. Une fois cette soumission effectuée, Rothbart la « range » dans les coulisses. Elle effectue un demi-tour et une arabesque aux lignes extrêmement droites rappelant un automate, son visage neutre, figé. Le manque d'expression, son aspect de pantin, l'emprise du sorcier sur elle, renverraient à une transe de possession. Cette version représente davantage cet état durant cette scène.

Quant à la toute fin de l'acte II, au moment où Rothbart revient pour chercher ses cygnes, Odette aussi se débat, mais la présentation de cette scène diffère légèrement. En effet, il n'y a pas ce jeu sur les *fortissimi* comme chez Dowell et Scarlett. Là, le cygne se débat, se penche vers le prince, est obligé de reculer en diagonale, retourner vers le prince, recule à nouveau, mais cette fois-ci le buste se penche moins, jusqu'au moment où son visage devient impossible et qu'Odette retourne, tel un automate, dans les coulisses. Dans cette version, le traitement diffère, il y a toujours l'impression qu'elle lutte pour ne pas quitter son prince et entrer dans cette transe, mais elle semble la prendre petit à petit. Alors que précédemment, le deuxième *fortissimo* symbolisait un renforcement du pouvoir de Rothbart qui tout d'un coup battait Odette en la forçant à entrer pleinement dans cette transe, ici cet état semble submerger Odette, commençant par ses pieds jusqu'à envahir tout son corps : elle n'a plus le contrôle de ses pieds, puis de ses jambes, mais son buste peut encore se diriger vers le prince, puis le buste est pris lui aussi, seule la tête et son regard qui se dirigent encore vers le prince démontrent sa conscience, jusqu'au moment où même sa tête se tourne, son regard devient impassible, insinuant que la possession est totale. Elle est tel un automate.

- L'acte IV dans les versions de Dowell, Noureev et Rothbart

Dans l'acte IV, Odette et Siegfried confrontent Rothbart. Chez Dowell, comme chez Scarlett, le sorcier commande toujours son petit monde. Pourtant, l'arrivée du prince change la donne : il disparaît comme s'il ne supportait pas sa vue. Lors de la scène finale, Rothbart essaye à de multiples reprises de se saisir d'Odette, il n'y parvient pas. Alors qu'à l'acte II, ses grands gestes à distance lui permettaient de l'attirer vers lui, là, il doit s'approcher bien plus près, voire la saisir pour l'éloigner de Siegfried. Cependant, rien n'y fait, Odette est de moins en moins sous son emprise, cela se voit à travers son corps ne répondant plus à ses appels. Pour autant, au désespoir à cause de la trahison de Siegfried, Odette décide de se suicider en sautant de la falaise : suite à la trahison du prince, le seul moyen de se libérer pleinement de cette possession est de mourir.

La version de Noureev diffère, d'autant plus que l'action se centre sur le prince. Le trait transique de la possession disparaît presque : le rêve s'effondre, donc le cygne doit obligatoirement s'en aller.

S'il est envisageable de penser des trances de possession pour Odette, celles-ci demeurent difficilement représentées dans les versions étudiées. Elles apparaissent très raccourcies. De plus, nous remarquons que, par la transe de possession, Rothbart ordonne à Odette de lui obéir, d'être sage et gentille, ce qui se traduit par un corps contrôlé, ne se débattant pas, obéissant et restant dans l'académisme une fois sous le joug de la transe de possession. Dès lors, il devient difficile de constater les aspects transiques quand le possesseur lui-même impose par la transe qu'il produit des corporités académiques et qui s'opposent aux corporités transiques.

1.2 *Le cas de Giselle et des willis*

À la visualisation de différentes *Giselle*, les willis apparaissaient également comme « possédées », donnant l'impression de ne pas avoir d'autres choix que d'exécuter les souhaits de leur reine, Myrtha. Éléonore Guérineau confirme cette idée lors d'une discussion plus informelle. Durant cette conversation, nous lui parlions d'une interrogation que nous avions plus jeune : Albrecht ne revenait-il pas tous les soirs sur la tombe de Giselle ? Nous réfutons toutes deux cette interprétation. Albrecht venait uniquement ce soir-là sur la tombe de l'héroïne pour « dire ce qu'il a à dire¹²⁸¹ » et faire ses adieux. Éléonore soulève un point interpellant particulièrement, pour elle, il est impossible qu'Albrecht revienne tous les soirs sur la tombe de la paysanne, car, après cette soirée, elle perdrait l'humanité lui restant afin de devenir complètement un être vengeur soumis à

¹²⁸¹ Termes d'Éléonore Guérineau lors de cette discussion informelle.

la volonté de Myrtha. Ainsi, les willis ne sont plus « elles-mêmes ». En sortant de leurs tombes à minuit, elles sont de véritables mortes-vivantes n'ayant plus aucune conscience et demeurant sous le joug de leur reine. D'une certaine façon, Myrtha les possède en faisant d'elles ce qu'elle veut. Parallèlement à cela, Giselle apparaît comme la seule willi capable de contredire – partiellement – Myrtha. Giselle posséderait donc, encore, son propre état ordinaire de conscience, mais pourrait être plongée dans une transe par un sortilège de Myrtha. Deux cas différents prennent forme : celui de Giselle, ayant encore son humanité et sa propre conscience ; celui des autres willis servant entièrement Myrtha, qui ont perdu toute humanité et conscience. Nous traitons de l'un, puis de l'autre. Afin d'éviter des redites, nous écrivons sur l'histoire de ce ballet de façon générale et prenons quelques exemples illustrés à chaque fois par une version (Dowell, Bart-Poliakov) ou relecture (Ratmansky) que nous précisons.

Dans la partie II, nous avons vu que Giselle doit danser pour séduire Albrecht¹²⁸². Ce passage est aussi présent dans les versions et la relecture que nous étudions. Le comte, accroché à la croix protectrice de la tombe de la paysanne, devrait s'en défaire pour rejoindre et danser avec la séduisante Giselle-willi. Dans les versions et la relecture étudiées, l'héroïne apparaît-elle toujours dans un état transique à cause du sortilège de Myrtha ? À chaque fois, le ballet met bien en scène le sortilège, pour autant, semble-t-elle possédée par la reine des willis ?

Dans l'échantillon chorégraphique étudié, l'hypothétique transe de possession de Giselle sur laquelle elle danserait avec frénésie – selon le livret de Gautier servant de fondement pour ces chorégraphes – se déroule sur... un adage. À moins que la danseuse ne soit pas sur les temps, il est impossible de danser avec frénésie sur un adage, la caractéristique étant la lenteur. Tout de même, avant cet adage, Ratmansky introduit une fugue, tous dansent sauf Albrecht et Giselle. Or, en lisant uniquement les propos de Gautier et sans connaître les sources de Ratmansky sur cette fugue, il nous apparaît plus logique que cela soit Giselle qui danse à ce moment-là avec passion, frénésie, complètement prise par le sortilège de Myrtha et le plaisir de la danse au point d'en oublier Albrecht. Ratmansky n'effectue pas ce choix, comme dans d'autres versions, le chorégraphe débute la danse de Giselle sur l'adage, elle effectue un développé à la seconde atteignant presque les 180°. Or, au XIX^e siècle, et Ratmansky le sait parfaitement¹²⁸³, les danseuses ne levaient pas la jambe au-dessus

¹²⁸² Dans les textes de Gautier des années 1840, Giselle apparaissait en transe : elle dansait avec joie, frénésie, elle en oubliait son amant qui, encore plus amoureux de la voir danser ainsi se détachait de la croix protectrice comme l'avait prédit la reine.

Cf. « Quand Bacchus submerge les arts au XIX^e siècle : traits de l'excès, de l'ivresse, de la jouissance et de la danse », in Chap. 4 « Les Émergences de transe chez les romantiques : les dimensions de l'hors contrôle, de la sexualité, du primitivisme, du festif, de l'imaginaire, de la folie et de la mort ».

¹²⁸³ Il en parle notamment dans « Sagesse et simplicité : *La Belle au bois dormant* selon la notation Stépanov » dans *Révolution Stépanov !* Paris, Société Auguste Vétris, 2015, p. 11.

Des articles comme ceux de *Danse avec ta plume* décrivent aussi son travail, notamment sur *Le Lac des cygnes* où les jambes ne montent pas aussi haut, puisqu'il s'agit d'une récréation. Pourquoi le fait-il alors pour *Giselle* ?

de 90°. Ce que le chorégraphe met en scène demeure subjectif et ne représente pas à l'exact ce qui se déroulait sur scène en 1841, bien qu'il s'agisse d'une recreation. Nous sommes curieuse : est-il sûr et certain que la fugue était dansée par toutes les willis à l'exception de Giselle ou est-ce un choix de sa part ? En tout cas, il affirme dans une courte interview que les willis tentent de séparer Giselle et Albrecht et qu'elles sont furieuses et effectuent une bacchanale¹²⁸⁴ durant la fugue¹²⁸⁵. Nous ne disposons pas davantage d'informations sur cette fugue et ses sources. En revanche, si ce n'est pas Giselle qui entre en transe dans cette fugue, les willis y seraient. Il y aurait une part de représentation transique dans la version de Ratmanky, puisque, d'après lui, les willis apparaissent furieuses et en pleine bacchanale. Cependant, pour le moment, revenons-en à Giselle : Myrtha la pousse à danser afin de séduire Albrecht, aucun aspect transique de joie intense, de frénésie... n'apparaît dans l'adage, mais peut-être demeure-t-il celui de la séduction ?

Le ballet romantique conduit à des formes radicales. Je dois ajouter qu'il distille une forme d'érotisme à peine voilé sous l'idéalisme qui lui est congénital. Les grands dégagés de la jambe ont quelque chose de franchement impudique. Et qui est sans ambiguïté. Le grand dégagé à la seconde position du début de l'adage au deuxième acte de *Giselle* pourrait paraître tout à fait hors contexte à quelqu'un peu au courant des usages de cette technique. La reine des Willis ordonne à Giselle de rendre sa danse plus voluptueuse pour que le prince vienne à la rejoindre : qu'en-est-il de ce grand développé à la seconde¹²⁸⁶ ?

Pour le dire plus crûment que Wilfride Piollet, Myrtha ordonne à Giselle de danser d'une façon voluptueuse et sensuelle : dès son premier pas, la nouvelle willi écarte les jambes. Ici se présente le trait transique de la sexualité. Cependant, toutes les interprètes¹²⁸⁷ apparaissent tellement impassibles avec leur visage de morte, la technique est tellement brillante, finalement nous ne pensons pas que les récepteurs fassent un lien entre le grand développé à la seconde et le fait d'écartier les jambes pour séduire. Au contraire, à en lire Virginie Valentin, toutes les créatures des

¹²⁸⁴ RATMANSKY Alexis, Pathé Live, *Bolshoi Ballet in cinema | Giselle - Interview Alexei Ratmanky*, YouTube, 23/01/2020, 59 secondes.

<https://www.youtube.com/watch?v=iqRFtNYJAy8> [consulté le 13/03/2023].

¹²⁸⁵ « Dans le deuxième acte dans les danses des Willis, Ratmanky a restauré un passage qui, peut-être, a été supprimé il y a très longtemps. Comme le dit le chorégraphe, il n'existe pas de notation chorégraphique pour cette partie du ballet, ni chez Justamant ni chez Sergueev. Ratmanky a indiqué avoir trouvé la musique de cette danse des Willis dans les anciennes partitions des premières mises en scène de *Giselle* en Russie, qui ont par la suite subi des coupures. (Cette partie de la musique a été conservée dans un manuscrit qui se trouve au site Bibliothèque-musée de l'Opéra de la Bibliothèque nationale de France et elle a été utilisée dans la mise en scène de *Giselle* de John Neumeier en 1983 et plus récemment en 2015. Mais les rédacteurs de la brochure du Bolchoï n'ont pas pensé à citer ce document pas plus qu'ils n'ont mentionné qu'une version de *Giselle* a été créée par Pierre Lacotte en 1986). » Katia Anapolskaya, « Ballet du Bolchoï, 24 novembre 2019 : Giselle (Alexei Ratmanky) au Bolchoï (Moscou) » in *Dansomnie*, 2019.

¹²⁸⁶ PIOLLET Wilfride, *op. cit.*, p. 92.

¹²⁸⁷ Pour être exacte Olga Smirnova dans la relecture de Ratmanky, Alina Cojocaru (Dowell), Dorothee Gilbert (Bart-Poliakov).

actes blancs, willis comprises, seraient des vierges¹²⁸⁸. La transe dans laquelle plonge Giselle devrait se voir, le spectateur devrait comprendre qu'elle danse contre sa volonté, que Myrtha lui ordonne et que finalement, par amour de la danse, elle se laisse prendre à ses propres gestes, oubliant Albrecht et le séduisant malgré elle. Pourtant, à la place, les versions et la recréation présentent une Giselle dansant sur un adage, tout en lenteur, le visage impassible et froid, portant sur elle le masque de la mort, n'ayant plus rien à voir avec ce qu'écrivait Gautier. Également, il est difficile de considérer le masque impassible comme un trait transique, puisqu'il accompagne Giselle et les autres willis tout au long de l'acte II. Leur statut de fantôme le normalise et l'ordinaire, il n'est nullement la preuve d'un état transique comme cela est le cas dans d'autres ballets où des personnages masculins l'adoptent, mais ces derniers sont vivants, par exemple, chez le prince de Noureev du *Lac*, il renvoie à un état transique, car il n'est pas normal de le porter pour un vivant se trouvant dans son état ordinaire de conscience. Le contexte diffère pour les willis.

En théorie, Giselle passe d'un état de conscience ordinaire à celui d'un état de conscience non ordinaire pouvant s'apparenter à une transe de possession. Pourtant, dans les extraits étudiés, il reste difficile de constater cet état, les représentations transiques étant comme effacées. De plus, autant Odette semblait lutter contre Rothbart quand celui-ci la forçait à s'éloigner du prince, autant ici, Giselle n'émet aucune réelle résistance à danser, donnant l'impression qu'il s'agit de son choix, que Myrtha ne l'ensorcelle pas. Dans cette scène, l'aspect transique de la possession est presque invisibilisé par les chorégraphies : Myrtha fait un geste, Giselle se dirige au milieu de la scène et danse. En s'exécutant aussi facilement, elle donne l'impression de ne pas y être contrainte.

Pour résumer, en théorie cette scène devrait avoir des allures transiques, mais, finalement, il y a absence de frénésie, de joie de danser, de séduction et de lutte face au sortilège de Myrtha. En somme, il y a absence de représentations transiques. Seuls, dans une moindre mesure, le développé à la seconde et le visage impassible pourraient renvoyer à des traits transiques. Cependant, cette indifférence efface, en quelque sorte, l'aspect séducteur imagé par le développé à la seconde. Parallèlement, ce visage impassible est une caractéristique de l'ontologie des willis. Or, la transe demeure un état passager, contrairement à l'état de mort représenté, en partie, par cette placidité. En étant morte, il est normal que Giselle-willi l'adopte et en même temps, elle demeure aussi très légèrement rattachée au monde des vivants, ce qui l'autorise à quitter de temps en temps ce masque mortuaire afin d'amener quelques émotions sur son visage. Il n'empêche que, durant cette scène, les deux traits transiques demeurent très gracieux et facilement contestables.

Pourtant, nous retrouvons des aspects transiques un peu plus tard dans le ballet, notamment dans *l'andantino* du pas de deux, et cela dans les trois ballets étudiés. Myrtha contraint

¹²⁸⁸ VALENTIN Virginie, *op. cit.*

toujours Giselle à danser et Albrecht la rejoint. Durant ces deux scènes se retrouve l'idée de joie et de frénésie de Gautier. Giselle conserve un regard très lointain et ailleurs évoquant l'absence de vie en elle, mais, par moment, elle semble heureuse de danser, de se laisser à sa passion de la danse et peut être, de surplus, accompagnée d'Albrecht. Cependant, la tristesse et l'impassibilité effacent toujours ces petites joies : elle est morte et l'amour de sa vie risque également de mourir. Aussi, dans la recreation de Ratmansky, nous remarquons un changement d'état chez Giselle-Smirnova. Elle pleure, puis forcée de danser par Myrtha son visage devient tout d'un coup plus impassible, comme si Myrtha la ramenait dans un état de danse et transique dans lequel elle avait moins conscience de la douleur. Dans les trois œuvres, la danse de Giselle dans *l'andantino* paraît plus joyeuse et frénétique. La musique joue très certainement un rôle, la danse y est pour quelque chose aussi avec ces petits ronds de jambe à ras le sol et les nombreux entrechats. Ces mouvements en termes labaniens renvoient à l'action d'épousseter (doux, flexible, soudain)¹²⁸⁹, et possèdent une caractéristique transique (la frénésie). Giselle-Smirnova¹²⁹⁰ effectue une diagonale d'entrechats comme si un fil invisible la tirait par le dos, conférant déjà une allure étrange et transique à sa danse. Les autres Giselle effectuent quelque chose de plus étrange. La diagonale en arrière est déjà peu habituelle, mais possible et son aspect « droit » renvoie à quelque chose de tout de même académique. Dans les deux autres versions, Giselle-Gilbert¹²⁹¹ comme Giselle-Cojocaru¹²⁹² effectuent toujours des entrechats en reculant, mais en zigzagant. L'aspect linéaire est perdu, pouvant contrecarrer l'influence de l'académisme. Cet élément inhabituel représenterait la dranse de Giselle et serait justifié par celle-ci. Parallèlement à ces mouvements du bas du corps, Giselle a un haut beaucoup plus éthéré semblant rencontrer des difficultés à se tenir, ajoutant une dimension transique à sa danse. La tête bascule de droite à gauche, Giselle-Smirnova ne tient même plus ses bras, ils tombent le long de son corps. Seuls ses pieds s'animent sous la magie de Myrtha. Quant à Giselle-Gilbert, quand elle salue Myrtha, elle effectue sa révérence en se penchant non pas sur le devant, mais presque sur le côté (la reine est à sa gauche), ce qui confère une allure étrange à sa révérence : cela la tord¹²⁹³. Tout du long, son buste ne se tient pas vraiment, comme si seulement ses jambes étaient animées, le reste pouvant s'effondrer à tout moment, son visage demeure impassible. Seuls quelques moments, où une émotion apparaît, prouvent qu'elle demeure

¹²⁸⁹ LABAN Rudolf, *op. cit.*, p. 76.

¹²⁹⁰ Relecture de Ratmansky, 2020.

¹²⁹¹ Version Bart-Poliakov, 2020.

¹²⁹² Version Dowell, 2006.

¹²⁹³ Cf. fig. 65.

<https://fjordreview.com/ja/blogs/all/paris-opera-ballet-giselle> [consulté le 23/08/2023].

Une autre photographie de Yonathan Kellerman illustre bien la corporéité tordue de Giselle (dans ce cas, dansée par Amandine Albisson) lorsqu'elle salue Myrtha.

Photographie à la vente sur : <https://www.artphotolimited.com/themes/sport/danse/photo/yonathan-kellerman/giselle-ii> [consulté le 23/08/2023].

consciente, présente. Les aspects transiques apparaissent donc bien plus nombreux dans *l'andantino* que dans l'adage.



Fig. 65, KELLERMAN Yonathan, photographie de Dorothée Gilbert (*Giselle*), *Giselle*, acte II, 2022.

Passons aux willis et analysons en détail leur entrée dans la version de Peter Wright (2006). Ici, Myrtha-Nunez¹²⁹⁴ dirige bien son petit monde : au moindre geste, toutes s'exécutent. Plus encore, elle semble manœuvrer les willis par un mécanisme invisible, par quelques fils permettant de les diriger, par exemple, les willis au sol font des révérences, dès que Myrtha ouvre les bras, elles ouvrent leur bras et se cambrent, quand Myrtha referme ses bras, elles font de même et allongent leur buste sur leur jambe tendue devant. Cela donne l'impression que la reine manie leur corps et qu'elles se trouvent dans un non-choix, dans un automatisme gestuel faisant d'elles les marionnettes de leur reine. Ce lien entre Myrtha-Nunez et les autres willis évoque celui entre Rothbart et les cygnes (principalement dans les versions de Scarlett et Dowell dans lesquelles Marianela Nunez danse le rôle d'Odette). Dans certaines scènes, ces derniers s'exécutent automatiquement, sans contestation. Il en va de même pour les willis. Pourtant, en ce qui concerne les cygnes, il s'agit d'un état temporaire : dès que Rothbart part, ils retrouvent un peu plus de liberté au point de se rebeller et participer à la mort du sorcier dans les versions de Scarlett et Dowell. Quant aux willis, contrairement aux cygnes, elles semblent n'avoir aucune volonté de se soustraire à leur reine. Dans *Giselle*, il n'y a pas l'idée de lever une malédiction, à l'inverse du *Lac des cygnes*, même si, en quelque

¹²⁹⁴ Marianela Nunez danse le rôle de Myrtha dans cette version.

sorte, les willis sont maudites puisque damnées¹²⁹⁵. Cependant, cela ne résulte pas d'une quelconque action de Myrtha, au contraire de Rothbart ensorcelant les cygnes. La reine elle-même, en tant que willi, subit cette même condamnation. L'état des cygnes est temporaire, possiblement modifiable, à l'inverse de celui des willis. Pourtant, l'entrée des willis dans la version de Peter Wright comporte des traits transiques : le fait que Myrtha dirige leur mouvement, qu'elles ne soient pas libres de leur corps, mais aussi l'impassibilité de leur visage ne laissant place à aucune émotion et démontrant une forme d'absence, comme la musique à trois temps évoquant la valse, l'omniprésence des arabesques, ces corps qui penchent toujours légèrement en avant, qui ne se tiennent pas complètement droits (dû à la technique romantique). Sont-elles pour autant en transe ou dans un état transique ? Si la transe est temporaire, elles ne peuvent y être. Ces traits transiques, que nous venons de relever, font paradoxalement partie de l'état ordinaire de conscience des willis.

Nous retrouvons cette idée de willis possédées par leur reine dans la scène de la mise à mort d'Hilarion. Tout d'un coup, la sécheresse autoritaire de Myrtha semble traverser les corps de ces esprits qui perdent de leur aspect éthéré et brumeux pour devenir plus raides, plus secs, plus durs, abrupts comme leur reine. Sur le point de tuer Hilarion, elles deviennent les soldates de plomb de Myrtha. Nous retrouvons ces gestes et intentions dans toutes les versions et la relecture, mais celle de Peter Wright (2006) marque le plus. À l'arrivée d'Hilarion, toutes sont intransigeantes, droites, lui bouchant le passage. Il y a un côté martial dans la musique comme dans leur gestuelle. Les willis deviennent des automates aux allures de petits soldats et leurs corps n'ont plus rien d'une brume flottante. Quand elles avancent avec Myrtha sur Hilarion, le haut des corps et les têtes penchées vers l'avant, évoquent des béliers devant démanteler Hilarion. Elles ont aussi un regard noir. Le trait transique de la colère est représenté à travers leurs corps raides, gestes secs et regards. Parallèlement, dans ce cas, la colère n'est pas encore assez furieuse, ne renvoie pas assez à des corps hors d'eux, pleinement dans un hors de contrôle, dans une furie, une « *mania* dionysiaque » : l'inflexibilité des willis, leurs corps droits, quasiment raides, les mouvements secs aux lignes claires, contiennent cette colère. Ces gestes précis paraissent effectués en pleine conscience : ils se dirigent contre Hilarion. Cette représentation donne à penser qu'elles maîtrisent parfaitement leur rage, qu'elles savent comment la diriger, par quels procédés elles vont se venger, effaçant quelque peu l'aspect transique.

Si leur hargne reste très maintenue dans la version de Peter Wright, peut-il en aller différemment dans la recreation de Ratmansky et notamment durant la fugue qui avait disparu ? Ratmansky, pour la décrire, raconte que les willis effectuent une bacchanale et sont furieuses¹²⁹⁶.

¹²⁹⁵ VALENTIN Virginie, *op. cit.*, p. 46.

¹²⁹⁶ RATMANSKY Alexis, YouTube, *op. cit.*

Dès lors, le vocabulaire transique que le chorégraphe utilise devrait se retrouver représenté à travers les corps des willis. Pourtant, en analysant cette scène d'une minute, nous peinons à relever les aspects transiques de leurs corps. Les willis, par groupes, effectuent des diagonales d'arabesques qui se dirigent vers le couple. Bien sûr, nous n'oublions pas la référence dionysiaque de l'arabesque dans un tel moment, mais, honnêtement, combien de spectateurs du XXI^e siècle voient dans ce pas une référence à Dionysos ? Les danseurs et chorégraphes connaissent-ils eux-mêmes cette référence ? Nous en doutons fortement. De plus, ces arabesques sont droites, rigides, elles paraissent extrêmement maîtrisées, elles n'ont pas grand-chose à voir avec une Marie Taglioni éthérée à l'air absent et planant. L'esthétique comme l'époque diffèrent totalement. La colère pourrait faire perdre le côté éthéré des arabesques. En même temps, l'aspect furieux n'est pas non plus des plus expressifs. Elles ont un regard noir, déterminé, elles fixent le couple et veulent les séparer, elles se dirigent frontalement sur eux. Pour autant, les lignes sont tellement droites, les pas tant académiques, contrôlés, stylisés, avec en plus cette pantomime dès qu'elles arrivent devant le couple où elles se cachent le visage¹²⁹⁷ et reculent en piétinés... que tout cela empêche complètement de constater la furie et la bacchanale, donc de faire pleinement émerger les aspects transiques de cette représentation. Aussi, nous ne comprenons pas : pourquoi, pendant une minute, toutes échouent à séparer Albrecht et Giselle, la reine comprise, alors que dès que la musique s'arrête, Myrtha saisit Giselle et la force à danser ? Nous en revenons à notre idée de départ, d'après nous, cette fugue serait bien plus intéressante si les willis commençaient à danser une bacchanale et que Giselle avait irrésistiblement envie de rejoindre ou alors que Giselle, forcée de danser par Myrtha, rejoignait tout de suite cette danse qui peut être beaucoup plus frénétique que celle de l'adage. Notons tout de même que, si les willis ne paraissent pas en transe dans cette scène contrairement au vocabulaire transique employé par Ratmansky pour la décrire, Giselle-Smirnova semble plus dans cet état durant l'adage. Sa danse l'absorbe par moment, son regard et son visage deviennent complètement impassibles comme chez les autres willis, mais, à de brefs moments, elle reprend conscience, comme si la vie l'animait de nouveau, elle regarde Albrecht, lui fait signe des mains de rester près de la croix. Elle oscille donc entre un état qui l'absorbe malgré elle dans cette danse (impassibilité de son visage) et des retours à un état dans lequel elle a conscience d'Albrecht et des dangers de sa danse. Là, par cette représentation, la transe de possession commence à émerger.

¹²⁹⁷ Ce qui nous rappelle la scène de l'Opéra dans *Le Lac des cygnes* de Matthew Bourne. Il s'agit d'une scène parodique durant laquelle le chorégraphe se moque de certains aspects du ballet romantique. À un moment donné des créatures ailées renvoyant aux créatures des actes blancs effectuent le même mouvement, se cachent donc le visage et reculent, et elles apparaissent assez ridicules. De façon complètement subjectif, ce geste dans la recréation de *Giselle* de Ratmansky nous apparaît donc plutôt ridicule.

Si au premier abord, la possession des willis nous apparaissait presque comme une évidence, au fil de l'étude, elle se révèle bien plus complexe. Des traits transiques se dégagent des chorégraphies, pourtant, d'un point de vue théorique nous ne pouvons plus affirmer que les willis vivent une transe, puisque selon notre définition l'état de transe demeure passager. Or, les chorégraphies représentent les willis dans un état ordinaire. Il y avait donc une confusion : des traits transiques émergeaient de l'œuvre et en même temps, à en suivre notre définition, il n'y avait finalement pas de transe. Elle aurait un début et une fin, une fois qu'on en sort, plusieurs options se présentent : le retour à l'état ordinaire de conscience la précédent, la folie ou encore la mort. Cependant, ce qui est représenté n'est majoritairement pas une transe, mais un état de mort duquel émerge des traits transiques, d'autant plus que la mort est une dimension transique. Le cas de Giselle diffère, elle demeure consciente et n'est pas encore complètement willi, il lui reste encore un peu de son humanité de vivante contrairement aux autres. Des traits émergent difficilement de l'adage, alors même que Myrtha la contraint à danser afin de séduire Albrecht, mais ils ressortent davantage dans la scène du grand-pas-de-deux avec *l'andantino*. Là, ils émergent de la danse de Giselle : l'absence d'expression sur le visage à laquelle succède à un sourire, une supplication, des larmes prouvant un état de conscience, des pas frénétiques, un haut du corps complètement souple prêt à tomber, des mouvements par moment peu académiques comme des bras le long du corps pendant des sauts, des entrechats en reculant et en zigzaguant. Ces attitudes et corporéités étranges permettent de relever l'état de transe ou transique dans lequel se situe Giselle à cause de Myrtha. Cette dernière l'oblige à devenir sa marionnette afin de pouvoir tuer Albrecht. Il en va un peu différemment pour les autres willis qui semblent avoir perdu complètement toute conscience, Myrtha n'a pas besoin de les plonger dans un état de transe ou transique pour qu'elles lui obéissent. En revanche, la colère évoque aussi un tel état, mais celle-ci apparaît tellement maîtrisée, et par moment même stylisée, que la dimension de l'hors-contrôle, d'une furie quasiment dionysiaque amenant à déchirer les corps des ennemies, est complètement absente.

2. La scène de la pique d'Aurore chez Noureev et Bourne

En 1890, Marius Petipa crée *La Belle au bois dormant* sur une musique de Tchaïkovski composée pour l'occasion. Échangeant beaucoup avec le compositeur, voulant que sa musique corresponde exactement à l'idée chorégraphique qu'il se fait de son ballet, Petipa écrit au sujet de la scène où Aurore se pique avec le fuseau enchanté, qu'« elle tourne sur elle-même, comme si une

tarentule l'avait piquée¹²⁹⁸ ». Dans ses ballets, Petipa introduit des tarentelles qui pourraient faire référence à la pique d'araignée mentionnée pour qualifier la danse d'Aurore. Cependant, l'indication de Marius Petipa renverrait plus au tarentisme qu'à la tarentelle, même si les deux se lient et parfois se mélangent¹²⁹⁹. Par cette référence, nous nous interrogeons : de quelles façons la version de Noureev (captation de 1999) et la relecture de Bourne (2023) représentent-elles cette transe de possession ? S'il reste du tarentisme dans la danse d'Aurore, sa danse devrait en porter des éléments. Par le biais de son fuseau, Carabosse remplacerait la tarentule, Aurore deviendrait la victime de la pique et, par conséquent, la possédée.

Cependant, les faits apparaissent plus complexes. Dans la version de Noureev, Aurore apparaît comme la parfaite princesse, y compris dans sa technique. Cette perfection va *a contrario* des traits transiques régulièrement présentés. Stéphanie Roublot qualifie de précieuse¹³⁰⁰ la danse d'Aurore, Éléonore Guérineau complète :

C'est très carré, rien qui ne dépasse. C'est comme si on avait tout laqué et qu'il n'y avait pas un petit cheveu ne dépasse, rien. Tout est parfait.

[...]

Aurore, elle n'a rien de vraiment particulier. À part être propre, sobre, bien sous tous rapports... on peut dire ça comme ça ! Il n'y a rien d'excentrique chez elle. Elle fait des couronnes très rondes. Rien qui ne va être explosif. Tout va être très contenu. C'est vraiment la petite ballerine parfaite que l'on voit dans la petite boîte à musique. Pour montrer sa personnalité, ça reste un peu compliqué, ça reste vraiment dans quelque chose d'assez... j'allais dire superficiel, ça reste presque une jolie petite poupée parfaite. Finalement ce n'est pas si intéressant que ça en tant qu'interprète¹³⁰¹.

Les deux danseuses présentent Aurore comme la jeune fille parfaite, un peu précieuse, une sorte d'archétype de la princesse obéissant gentiment à ses parents, ce que la chorégraphie de Noureev reflète. Aurore ne fait pas « un pas de travers » au sens figuré comme littéral. Elle est typiquement l'archétype du personnage ne devant et n'entrant pas en transe, ce qui rend d'autant

¹²⁹⁸ LE MOAL Philippe [dir.], *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse-Bordas, « Les grands dictionnaires culturels », 1999, p. 22.

Plus exactement, il est écrit : « Cris de douleur. Elle saigne. Huit mesures à 4/4, très larges. Elle commence à danser et la tête lui tourne. C'est la folie. Elle tournoie sur elle-même, comme si une tarentule l'avait piquée, et brusquement s'effondre [...] »

¹²⁹⁹ Cf. « Le Tarentisme : enquête sur la transe des années soixante au cœur des Pouilles », in Chap.1 « Dimensions et traits transiques à travers des phénomènes en France et en Europe », Partie 1.

¹³⁰⁰ ROUBLLOT Stéphanie, *op. cit.*

¹³⁰¹ GUÉRINEAU Éléonore, entretien du 30/09/2020, *op. cit.*

plus intéressante la présentation de la scène de la pique, mais aussi compliquant l'extraction des traits transiques de la chorégraphie de Noureev et de l'interprétation d'Auréli Dupont¹³⁰².

Après avoir été piquée, Aurore ne se sent pas très bien, elle chancelle de façon stéréotypée avec la main sur le visage. Ce chancellement prouve son malaise, il peut marquer un début d'état de transe et nous pourrions le percevoir comme un trait transique. Cependant, sa stylisation, quelque peu caricaturale, empêche l'émergence de ce trait, d'autant plus que, le corps de ballet oscille en même temps que la princesse. Également, Aurore garde toujours sa jambe tendue et pointée à la seconde, elle se tient bien droite. Il y a seulement un relâché de la nuque et de la tête avec les yeux clos et un déplacement du poids du corps toujours avec un buste droit. Il en va de même quand elle bascule vers l'arrière, elle reste droite et retenue par les princes. Puis, quand elle tombe en avant et s'agenouille en quatrième position, son attitude demeure académique et sa chute délicate. Elle ressemble à une plume tombant et ne connaissant que peu la pesanteur. Le travail du visage, de la nuque permet de constater que quelque chose ne va pas, qu'elle ne se trouve pas dans son état ordinaire, mais son travail pour représenter cet ENOC dû à la pique du fuseau est très délicat, petit et académique. Nous ne retrouvons pas un geste de la nuque comme dans *La Mort du cygne* avec Anna Pavlova qui n'hésite pas à renverse la tête, à ne plus y avoir de tenue pour montrer l'agonie du cygne. Toute cette stylisation accompagnée d'un académisme ne lâchant pas Aurore-Dupont efface les traits transiques qui devraient apparaître durant cette scène.

Aurore ne reste pas agenouillée : elle va danser, comme si le poison l'y forçait. Ainsi, elle se relève et effectue une menée en arrière en sixième position telle que l'on a l'impression qu'une force irrésistible la tire. Cette sixième position semble presque incongrue dans le cadre de ce ballet. En effet, bien qu'elle soit reconnue et utilisée en danse, notamment dans la danse nommée « néo-classique », elle n'est quasiment jamais utilisée dans des ballets académiques tels que *La Belle*. L'utilisation de la sixième étonne, peut-être serait-elle un moyen de démontrer qu'Aurore ne se trouve plus dans son état de conscience ordinaire ? À cela s'ajoute son regard absent. Ces éléments permettent d'entrapercevoir un état de transe. Nous retrouvons l'idée d'un corps-marionnette tiré par un fil magique, une sixième position qui s'écarte légèrement de l'académisme du ballet, ce regard absent profondément différent de ses yeux vifs avant qu'elle ne se pique. Aussi, quand elle s'arrête pour tourner sur elle-même, ses bras deviennent beaucoup plus lâches donnant l'idée qu'ils sortent de leur case, de leur petite boîte de la danseuse parfaite qui ne pourrait pas et n'aurait le droit de transer. Le poison du fuseau la faisant entrer dans un état transique, autorise qu'elle sorte de l'académisme, d'un état de corps et d'esprit parfaits respectant l'étiquette. Ses bras lâches s'ajoutent aux autres éléments transiques de sa danse, ils indiquent qu'elle ne se maîtrise pas parfaitement. Or,

¹³⁰² Danseuse incarnant Aurore dans cette version de Noureev filmée en 1999.

une personne de sa condition doit tout maîtriser, avoir conscience du moindre de ses gestes et Aurore s'évertue à respecter cela. Cependant, avec la pique, elle ne se trouve plus dans un état ordinaire de conscience. Ici, il y a donc bien une (très légère) représentation transique.

Pourtant, l'académisme et la stylisation ne partent jamais totalement et reviennent toujours alors que nous pensions les voir s'effacer un peu plus. De la sorte, la princesse effectue un manège de sauts de façon très académique. Il s'agit bien de pas de danse classique, avec tous ses codes : jambes et pointes tendues, buste droit, bras maintenus, etc. Elle s'arrête en voyant Carabosse et s'en éloigne en une nouvelle menée tout en la suppliant d'arrêter son maléfice, ce qui démontre qu'elle lutte contre cet état, contre la malédiction tout en gardant sa propre corporéité académique de princesse. Celui-ci est si important que nous éprouvons quelques difficultés à qualifier cet état, durant lequel elle supplie Carabosse, de « crise » comme effectuée avec Odette. Si ses supplications témoignent de sa volonté d'arrêter la malédiction, son corps et sa corporéité ne traduisent pas la transe en train de la saisir. Elle finit sa danse en « s'évanouissant » de façon très droite, en cinquième sur pointe et les princes la saisissent pour la porter. Elle n'effectue qu'un petit basculement pour aller vers eux et tout de suite elle est retenue, placée « correctement » selon des codes classiques. Tout du long du porté, elle se tient droite, bien qu'elle soit normalement endormie pour cent ans. Le haut de son buste bouge légèrement de temps en temps pour montrer qu'elle « dort », qu'elle est comme une poupée de chiffon, mais le reste de son corps demeure aligné, les jambes croisées, les pointes tendues en cinquième. Elle ne se situe pas dans un corps ne se tenant plus, évoquant une poupée de chiffon, elle demeure dans son corps de parfaite petite poupée ne quittant pas sa boîte¹³⁰³. En somme, académisme et stylisation empêchent tous traits transiques d'apparaître franchement et donc de constater une représentation transique, des références au tarentisme et plus largement à une transe de possession sur scène.

De plus, lors d'une transe de possession, le possédé prendrait des traits caractéristiques du possesseur tant et si bien que les deux se confondraient quelquefois. Or, en ce qui concerne Aurore, elle ne reprend aucune caractéristique physique de Carabosse compliquant encore l'émergence d'une transe dite de possession et des références au tarentisme mentionnées.

¹³⁰³ Cf. fig. 66.

<https://noureev.org/rudolf-noureev-choregraphie/rudolf-noureev-la-belle-au-bois-dormant-petipa/> [consulté le 24/08/2023].



Fig. 66, LEIBER Christian, photographie d'Aurélie Dupont (Aurore), *La Belle au bois dormant*, fin de l'acte I, Noureev date inconnue.

La relecture de Bourne donne un autre point de vue. Aurore y apparaît comme une jeune fille heureuse de vivre se moquant des conventions, amoureuse de Léo, le jardinier. Elle n'a rien à voir avec la parfaite-petite-poupée-dans-sa-boîte de Noureev.

La scène de la pique se déroule quelques instants plus tôt que chez Noureev et sur un autre morceau musical¹³⁰⁴, développant le moment où le poison entre dans son corps. Alors qu'elle s'amuse avec Léo, Aurore se pique avec une rose bleue que le fils de Carabosse, Caradoc, a laissée pour elle. Sa réaction ne se fait pas attendre, son corps se tend, se replie sur lui-même, elle grimace et elle crie (silencieusement), ces premiers éléments nous apparaissent déjà comme transiques et

¹³⁰⁴ Dans la relecture de Bourne, la musique avant ce qui est traditionnellement nommée la scène de la pique (musique de la scène finale) est celle du pas d'action, partie *adagio*, de l'acte I. Dans les versions plus classiques le pas d'action débute lors de la rencontre entre Aurore et les quatre princes. Durant, *l'adagio* Aurore danse avec les quatre princes, jusqu'à choisir celui avec lequel elle doit (théoriquement) se marier. À partir de ce moment-là, la musique s'emballé. Dans la version de Bourne, le pas d'action partie *adagio* correspond au moment où Aurore se trouve seule avec le jardinier Léo, les deux dansent ensemble et batifolent jusqu'au moment où Aurore se pique avec la rose bleue laissée par Carabosse. La pique n'a musicalement pas lieu au même moment que dans la version de Noureev où Aurore se pique à la fin de la coda puis enchaîne avec le final (morceau musical nommé « finale »). Pour résumé, dans la relecture de Bourne :

Pas d'action, *adagio* : Aurore danse et se pique à la fin.

Finale : danse/transe à cause de la pique et finit par s'évanouir.

Dans la version de Noureev :

Coda : Aurore danse et se pique à la fin de la coda.

Finale : danse/transe à cause de la pique et finit par s'évanouir.

indiquent que quelque chose ne va pas, qu'Aurore ne se trouve plus dans son état habituel. Elle finit par s'évanouir, devant un véritable corps de poupée de chiffon, qui n'a plus aucune consistance et qui s'éloigne bien de l'Aurore de Noureev qui continue de se maintenir au maximum¹³⁰⁵. Bien loin de cette dernière, Aurore-Vassallo¹³⁰⁶ exprime pleinement son mal-être et n'essaie pas un seul instant de garder une certaine prestance due à sa condition,



Fig. 67 KENTON Tristam, photographie de Dominic North (Léo) et Ashley Shaw (Aurore), *La Belle au bois dormant*, scène de la piqure, Matthew Bourne, 2015.

contrairement à Aurore-Dupont (Noureev). Ainsi, les traits transiques émergent plus facilement. Lorsque la musique finale arrive, Aurore-Vassallo revient à elle, mais son regard devient tout d'un coup dur et absent, ses mouvements secs et brutaux, elle se débat, ce qui diffère de son état habituel de conscience où elle apparaît joyeuse, légère, pleine de vie. Elle reprend brièvement connaissance en voyant Léo. Pourtant, l'empoisonnement et l'état de sommeil qu'elle va bientôt subir ne disparaissent pas. Elle se situe toujours dans le passage entre sa vie ordinaire et ce prochain état durant lequel elle va dormir pendant cent ans. Entre temps, il y a la transe. La brève reprise de connaissance démontre également que son corps ne répond plus, qu'il se trouve déjà dans quelque chose d'autre : elle rampe. Elle ne peut plus marcher pour aller voir Léo prouvant que son organisme ne réagit et ne lui appartient plus. Une fois arrivée devant le jardinier, la transe la submerge de plus en plus : elle roule au sol, s'agrippe au pantalon d'un jeune homme, tente de se lever, mais n'y arrive pas. Elle se place sur les genoux, mais tombe d'un bloc sur le côté, le corps complètement raide comme ces hystériques en état de catalepsie présentées par Charcot¹³⁰⁷. Lors de cette chute « cataleptique », son regard devient tout d'un coup absent, comme si la transe l'avait pleinement prise, qu'elle ne pouvait plus lutter contre cet état. Elle se cambre au sol d'une façon sèche, directe, brutale, elle est complètement tendue et continue d'évoquer les hystériques de

¹³⁰⁵ Cf. fig. 67.

¹³⁰⁶ Hannah Vassallo interprète Aurore dans cette version filmée en 2012 de *La Belle au bois dormant* de Bourne.

¹³⁰⁷ Cf. « La Grande hystérie de Charcot », in Chap.1 « Dimensions et traits transiques à travers des phénomènes en France et en Europe ».

Charcot. La corporéité d'Aurore s'éloigne profondément de ce qu'elle était précédemment : une jeune fille pleine de vie et bien dans sa peau, démontrant qu'elle se situe bien dans un ENOC. Nous constatons qu'elle se débat et essaie de revenir « à la raison ». Nous relevons, également, les traits transiques de la rigidité, des gestes secs et brutaux, des postures rappelant les hystériques de Charcot, du regard par moment lointain et dur. Parallèlement, dans cette même scène, elle s'évanouit, son corps devient si mou qu'elle ressemble à une poupée de chiffon. Par ce passage d'un état de conscience à un autre, nous serions bien dans une représentation d'un état transique.

La chorégraphie rend cet état plus visible que chez Noureev. Ici, l'académisme et la stylisation ne recouvrent pas complètement ce qui a trait à la transe. Le style de Bourne n'est pas du tout celui de Noureev, bien qu'il se fonde notamment sur la danse dite classique, il réaménage celle-ci, l'hybride avec d'autres danses, s'inspire des comédies musicales et de leur expressivité. Il n'hésite pas à rendre cette scène plus transique, même si jamais il n'utilise le mot « transe » pour décrire ce passage de son ballet, les corporéités et gestes d'Aurore y renvoient. De plus, Bourne joue sur l'ambiguïté d'Aurore, alors que chez Noureev, elle apparaît comme la jeune princesse docile, gentille suivant bien les normes de sa condition sociale, Aurore de Bourne diffère complètement. Dès le prologue, le spectateur lit : « Il était une fois un Roi et une Reine qui étaient très malheureux, car ils n'avaient jamais été bénis pas la venue d'un enfant. Poussés par le désespoir, ils demandèrent l'aide de la mauvaise fée Carabosse qui leur jura qu'elle leur donnerait un enfant qu'ils purent appeler le leur¹³⁰⁸ ». Ainsi, Bourne affirme clairement que l'enfant du roi et de la reine n'est pas biologiquement le leur. Finalement, Aurore ne posséderait pas de sang royal et Bourne se questionne :

Était-elle l'enfant d'une famille de travailleurs ordinaires plutôt qu'une princesse royale ? Une enfant gitane ? Un personnage intéressant se formait dans mon esprit : une enfant sauvage, fouguese et amoureuse de la nature, plus heureuse de courir pieds nus dans la forêt que de vivre la vie étouffante d'une princesse. En termes de mouvements, et compte tenu de l'époque représentée, en tant que jeune fille, elle pourrait être une figure d'Isadora Duncan - un nouveau type de jeune femme émancipée et tournée vers l'avenir¹³⁰⁹.

¹³⁰⁸ BOURNE Matthew, NEW ADVENTURES, *Sleeping Beauty : A Gothic romance*, Deutsche Grammophon, DVD, 2013. « Once upon a time, there lived a King and a Queen who were very sad because they have never been blessed with a child. Driven to despair they sought the help of the Dark Fairy Carabosse, who vowed to give them a child to call their own. » [Notre traduction].

¹³⁰⁹ BOURNE Matthew, NEW ADVENTURES, livret avec le coffret dvd *Sleeping beauty*, *op.cit.*, p. 5.

“Was she the child of an ordinary working family rather than a royal princess? A gypsy child? An interesting character formed in my mind: a feisty, nature-loving wild child, happier running through the forest barefoot than living the stuffy life of a princess. In movements terms, and considering our timeline, as a young girl she could be an Isadora Duncan figure – a new kind of forward-looking, emancipated young woman.”

Dans la conception de Bourne, Aurore n'a donc rien à voir avec le personnage très académique de Noureev. Au contraire, celle-ci peut devenir l'enfant de gens ordinaires voire de gitans, ces individus qui entreraient plus facilement en transe que ceux de la noblesse d'après notre société occidentale, car ils ne sauraient pas aussi facilement se « maîtriser », se « tenir ». De plus, la référence à Isadora Duncan et à son travail renvoie également à des formes de transe. La chercheuse Katharina van Dyk écrit même une thèse portant en partie sur l'extase chez Isadora Duncan, Mary Wigman et Doris Hunphrey¹³¹⁰. Bourne s'éloigne donc bien de l'idée de la gentille princesse se tenant aux règles de la noblesse et se pliant à l'académisme et à la stylisation. En se référant à Isadora Duncan pour réaliser des chorégraphies pour Aurore-Vassallo, Bourne tente déjà de se libérer de l'académisme, même s'il ne désire pas en sortir complètement, qu'il y a une large part de stylisation dans ses chorégraphies et qu'il ne souhaite pas faire du « Isadora Duncan » pour sa princesse. Cependant, cette référence permet de comprendre que le chorégraphe accepte de sortir de certains cadres.

Si la représentation de la scène de la pique et ses aspects transiques diffèrent totalement dans la version et la relecture, cette malédiction possède à chaque fois des intérêts pour Aurore. Dans un cadre thérapeutique ou d'accompagnement, on parle souvent de « bénéfiques secondaires », c'est-à-dire qu'un individu se trouve dans une situation désagréable, mais qu'il y a, pour autant, quelques intérêts à cette situation¹³¹¹. Il en va de même dans la malédiction d'Aurore : cette scène peut se transformer en bénédiction. Ici, nous retrouvons la notion de *pharmakon* désignant à la fois le poison et le remède et qui était déjà présente dans le chapitre sur le tarentisme¹³¹².

En première partie, nous constatons que des transes et notamment le tarentisme autorisaient à s'échapper de la vie ordinaire, du quotidien et ses obligations. Cette échappatoire par la transe s'apparente à un bénéfice secondaire. Ainsi, les pauvresses de De Martino¹³¹³ peuvent, durant leurs transes, faire ce qu'elles souhaitent sous prétexte qu'une tarentule les agite contre leur volonté. Aurore est promise à un mariage arrangé et doit se résigner à sa condition de femme, bien qu'elle ne soit pas une pauvre des Pouilles. La transe et la réalisation de la malédiction deviennent donc des moyens de se dérober à ce destin. Réaliser la malédiction en se piquant le doigt revient à

¹³¹⁰ Cf. <https://www.theses.fr/s112744> [Consulté le 22/03/2023]

¹³¹¹ Avec notre formation en kinésiologie, nous apprenons que nous nous trouvons tous à des moments donnés de notre vie dans des situations désagréables, mais qu'inconsciemment, nous ne voulons pas en sortir, car cela nous apporte des bénéfices, par exemple : une personne malade, mais dont les proches s'occupent ; une personne célibataire qui renouvelle toujours le même schéma amoureux désastreux, parce qu'elle préfère inconsciemment être dans une situation désagréable, mais connue, que dans une situation inconnue dans laquelle elle a l'impression de ne rien maîtriser ; la fidélité à une croyance familiale « il faut travailler dur pour y arriver », « si tu y arrives facilement, ce n'est pas normal/mérité ».

¹³¹² Cf. « Le Tarentisme : enquête sur la transe des années soixante au cœur des Pouilles », in Chap.1 « Dimensions et traits transiques à travers des phénomènes en France et en Europe », Partie 1.

¹³¹³ DE MARTINO Ernesto, *op. cit.*

s'éclipser pendant cent ans et c'est se donner le droit de se marier avec l'homme que l'on désire. Notons que nous n'avons pas tranché sur le sommeil de cent ans : est-il le nouvel état d'Aurore suite à l'état de transe qu'elle vient de vivre dans la scène de la pique ou est-ce encore une transe qui dure cent ans ? Pour le schématiser, Aurore se situe-t-elle dans ce premier schéma ou le second ?

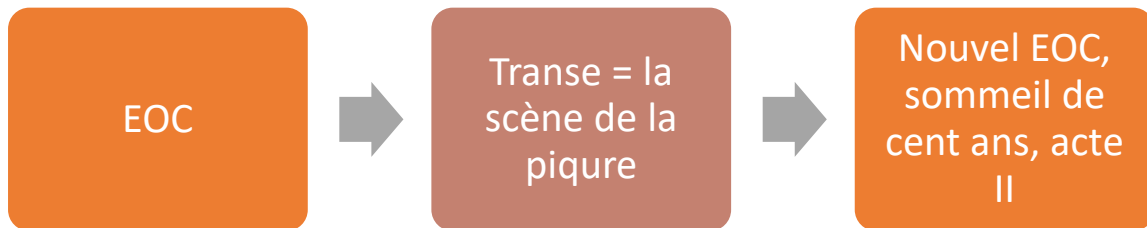


Schéma n°9 : Passage entre des états de conscience, cas#1 d'Aurore

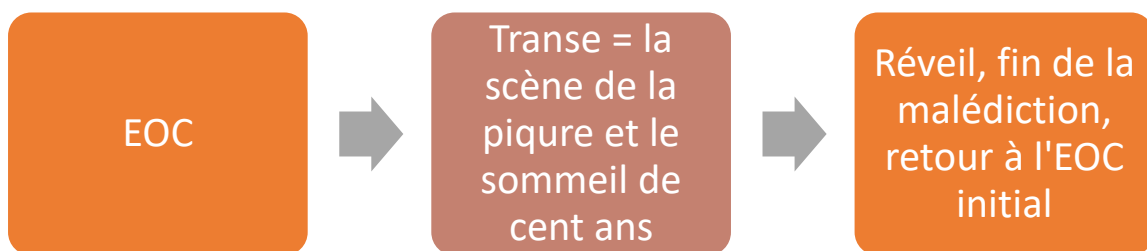


Schéma n°10 : Passage entre des états de conscience, cas#2 d'Aurore

Une troisième interprétation existe : la scène de la pique ne serait pas une représentation transique, mais un état de crise durant lequel elle lutte contre la malédiction.

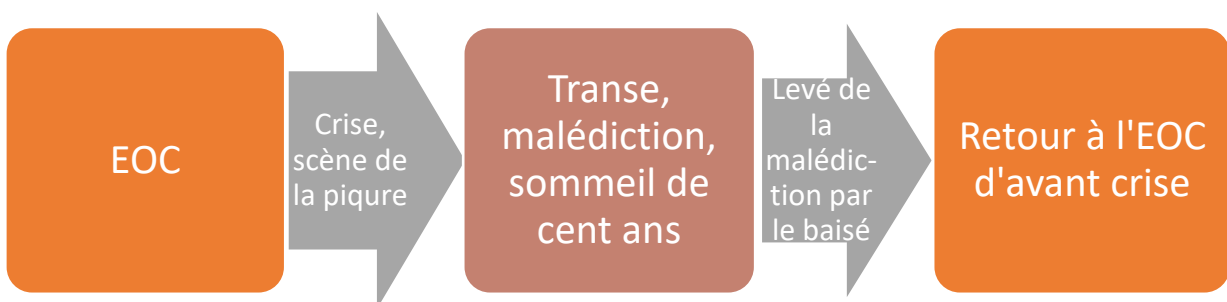


Schéma n°11 : Passage entre des états de conscience, le cas#3 d'Aurore

Dans tous les cas, cette scène permet un passage entre des états de conscience différents et des bénéfiques secondaires. Chez Noureev, Aurore-Dupont épouse le Prince Désiré, littéralement le prince qu'elle attendait et qu'elle désirait. L'arrivée voulue de cet homme est possible grâce à la fée Lilas, mais aussi à Carabosse qui par sa malédiction empêche son mariage avec l'un des

prétendants de l'acte I. En 1890, les qualités des princes (Charmant, Chéri, Fortuné, Fleur des Roi) semblent contrebalancées par un défaut, puisqu'à chaque fois Aurore les refuse et ne peut en choisir un comme l'explique Margaret Fleming-Markarian¹³¹⁴. Matthew Bourne, toujours dans le livret qui accompagne le dvd, explique qu'Aurore prend les roses de chacun de ses prétendants, mais qu'elle les jette à chaque fois par terre comme pour dire qu'elle n'est pas prête pour l'amour/la sexualité¹³¹⁵. En somme, elle rejette chacun d'entre eux. Il y a donc bien un rejet de ces quatre hommes et par son geste, Aurore refuse le mariage, mais, comme l'explique en même temps Bourne, cette représentation du refus d'Aurore a changé et s'est simplifiée¹³¹⁶. Dans la majorité des versions classiques, Aurore prend les roses et va les offrir à sa mère qui les sent¹³¹⁷, prouvant en même temps qu'elle est une femme et n'a ni peur de l'amour, ni de la sexualité. En même temps, le rejet apparaît beaucoup moins expressif : il y a une nette différence entre jeter la fleur offerte par terre et la donner à sa mère. Dans la version de Noureev, Aurore-Dupont effectue les deux actions, dans un premier temps elle reçoit les roses de ses prétendants et les donne à sa mère, puis quand chacun lui offre à nouveau une rose, elle finit par les lancer d'un geste assez sec et direct vers les pieds de ses parents. Ce geste symbolise son refus, bien que le visage d'Aurore soit souriant. En revanche, elle n'hésite pas une seule seconde à se saisir du bouquet que lui tend une dame encapuchonnée, elle danse avec, sent les fleurs, alors même que ses parents la supplient d'arrêter. Symboliquement, elle rejette donc ses prétendants au profit de ce que lui offre cette dame encapuchonnée : elle choisit la malédiction au mariage. Quels bénéfices secondaires en tire Aurore ? Le fait de ne pas se marier, de rêver pendant cent ans à la vie qu'elle désire. En choisissant le bouquet de Carabosse, elle choisit le célibat et une autre facette de la jeune femme se dévoile. Elle n'est plus l'adolescente charmante et naïve, obéissant gentiment à ses parents, la parfaite petite poupée dans sa boîte, mais une jeune fille voulant s'émanciper quitte à se rapprocher de la mauvaise fée et par conséquent de la figure de la sorcière. Ces femmes dont l'indépendance, l'absence d'homme pour les gouverner, le célibat, faisaient tant peur. Pendant cent ans, Aurore va rester seule. Avec la malédiction, elle s'apparenterait donc à la sorcière, nous rappelant ces tarentulées se comportant comme les tarentules les ayant mordues. Si Aurore n'a pas exactement le même comportement que celui de Carabosse, par cet acte de rébellion, elle sort de son rôle de gentille petite fille et de ce qu'on attend d'elle en tant que femme. Cela rejoint les propos d'Élisabeth Platel qui s'opposent à ceux d'Éléonore Guérineau et de Stéphanie Roublot, puisqu'elle décrit Aurore telle une jeune fille «

¹³¹⁴ FLEMING-MARKARIAN Margaret, *Symbolism in nineteenth-century ballet*, op. cit., p. 141-142.

¹³¹⁵ BOURNE Matthew, livret avec le coffret dvd *Sleeping beauty*, op. cit., p. 5.

¹³¹⁶ *Ibidem*.

¹³¹⁷ *Ibidem*.

tenant tête, vigoureuse, ayant un tempérament d'homme¹³¹⁸ », bien plus proche de la figure de la sorcière que diverses voix féministes¹³¹⁹ envisagent comme la représentation d'une femme forte, indépendante, n'ayant pas besoin d'hommes dans leur vie pour s'épanouir, ce qui déplaît à la société patriarcale. En faisant le choix de prendre le bouquet, Aurore, de façon discrète, mais affirmée, se rapproche de la sorcière et fait le choix d'une émancipation, de refuser la figure du mari pendant un temps, même si, une fois réveillée par le prince, elle suit le « droit chemin » en se mariant. L'histoire contera qu'elle est comme en « jachère » en attendant le prince Désiré et le mariage qui lui permettraient de s'épanouir, mais, en la lisant par le prisme de la transe, en sachant que celle-ci peut amener des bénéfices secondaires, le sommeil de cent ans n'apparaît plus tellement comme une malédiction, mais telle une échappatoire au mariage, un moment autorisant la latence.

Dans la version de Matthew Bourne, le lien entre Aurore et Carabosse semble encore plus étroit. Aurore n'est pas la fille biologique du roi et de la reine. Elle pourrait être, selon le chorégraphe, la fille de travailleurs ordinaires ou encore celle de gitans. Nous émettons une autre hypothèse : serait-elle la fille de Carabosse ? Alors que le personnage de la reine se tient toujours très droit, apparaît toujours dans la retenue, sa fille pleine de vie ne contient pas sa grande énergie. Sa corporéité est vive, tonique, bien plus du côté de l'explosion joyeuse. Aurore ne rentre pas dans les codes de la royauté. À ce corps vif osant s'exprimer pleinement, s'ajoute une indépendance d'esprit qui la rapprocherait – peut-être – de la sorcière et prouverait leur lien de parenté, du moins, Aurore serait sa création. Dès lors, il semble logique que la princesse choisisse la malédiction, les cent ans de sommeil à la vie de château, mariée à un homme qu'elle n'aime pas. De plus, cette malédiction permet à la princesse d'épouser Léo, le jardinier : le conte Lilas (fée-vampire remplaçant la fée Lilas des versions) le transforme en vampire afin qu'il puisse la réveiller. Aurore a tout à gagner de cette malédiction prenant des aspects transiques, même si elle ne le sait pas encore.

Expliquer certains ballets par le prisme de la transe décentre les regards sur quelques personnages. Aurore de Noureev apparaît un peu moins parfaite et docile, celle de Bourne pourrait être la fille de Carabosse ce qui expliquerait son caractère et ses corporéités bien plus et trop libres comparés à celles de la reine, sa mère officielle. La sorcière Carabosse joue un rôle plus ambigu,

¹³¹⁸ DOLLFUS Ariane, « La Belle de Noureev », in *La Belle au bois dormant ; ballet en trois actes et un prologue d'après le conte de Charles Perrault ; Piotr Illitch Tchaïkovski, musique ; Rudolf Noureev, chorégraphie et mise en scène*, Paris, Opéra de Paris, 2013, p. 65.

¹³¹⁹ Cf. par exemples :

CHOLLET Mona, *Sorcières : La Puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018.

EHRENREICH Barbara, ENGLISH Deirdre, *Sorcières, sage-femmes et infirmière : Pour une histoire des femmes soignantes*, Paris, Cambourakis, « Cambourakis Sorcières », 2021 [1973].

HAMON-LEHOURS Émilie (dir), *La Représentation de la sorcière et de la magicienne. Du XVII^e siècle à nos jours en Europe occidentale*, Paris, 2021.

elle n'est plus uniquement la méchante de l'histoire. Par sa malédiction, tout de même amoindrie par la fée Lilas, elle engendre une éclipse de cent ans autorisant Aurore à épouser l'homme qu'elle aime, qu'il soit prince ou jardinier. La malédiction, consistant peut-être à une forme de transe durant cent années, devient finalement une bénédiction, un temps de latence lui permettant d'épouser l'homme qu'elle aime. Si nous ne voyons pas toujours les références au tarentisme en regardant la scène de la pique de ces deux ballets, nous comprenons que celles-ci demeurent dans une certaine mesure présentes, du moins en théorie. En effet, Carabosse pourrait être assimilée à la tarentule qui par le biais d'un objet pointu et magique (ici, fuseau ou épine) pique Aurore ainsi que les tarentules mordent (bien souvent symboliquement) leur victime : ici, la princesse que le venin de Carabosse-Tarentule pousse dans un sommeil contre lequel elle lutte au début (scène de la pique). En étant piquée, si elle ne prend pas des caractéristiques physiques de la sorcière, elle en adopte quelques-unes morales. Ainsi, pendant un siècle, elle reste célibataire, elle n'est ni femme, ni mère, où elle ne remplit pas les rôles qu'on lui donnerait si elle était réveillée et dans un état ordinaire de conscience, ce que la transe-malédiction justifie. Également, ce qui peut apparaître comme une condamnation pour une femme selon un point de vue patriarcal, lui permet de vivre pleinement sa vie avec l'homme qu'elle aime une fois réveillée, ce qui n'aurait pas été possible autrement. La transe-malédiction devient donc en même temps le remède renvoyant bien à la notion de *pharmakon*.

II. La dimension de la folie, l'exemple de *Giselle*

La scène de la folie de *Giselle* revenait dans diverses discussions autour de notre recherche. À écouter nos interlocuteurs, s'il y avait représentation de transes dans les dits ballets classiques, cela était forcément dans cette scène, celle-ci était indubitablement reliée à la transe. Quels traits transiques en ressortent ? Peut-il y avoir représentation de la folie sans état de transe ? Ne peut-on pas dépasser la « folie » de *Giselle* et donner une autre interprétation à cette célèbre scène ? Afin de répondre à ces questionnements, nous traitons cette scène dans différentes versions, recréation (les mêmes que précédemment) et dans les relectures de Mats Ek et d'Akram Khan.

1. Du trait de la folie à celui de l'agonie

En mai 2021, nous interrogeons Éléonore Guérineau¹³²⁰ sur la scène de la folie qu'elle dansait à Garnier et à Zurich dans deux versions différentes de Patrice Bart¹³²¹. La version donnée à l'Opéra Garnier nous intéresse particulièrement, nous lui demandons de raconter cette scène, en donner son interprétation, et si les points caractéristiques que nous donnons de l'état de transe s'y trouvaient bien. À ce moment-là, nous n'avons pas exactement la même définition de la transe. Nous l'abordons comme un état d'absorption et d'abstraction assez profond pour provoquer une perception différente de l'espace-temps, plus de force, moins de douleur, une dissociation et des hallucinations ou accès à des informations. Nous ne prenons pas encore en compte les points du devenir-autre et de la limitation temporelle. Nous interrogeons donc Éléonore sur ces caractéristiques et leurs présence et représentation (ou non) dans cette scène. Ici, nous reprenons cet entretien avec Éléonore, nous l'analysons et le mettons en parallèle avec d'autres versions¹³²². Également, nous voyons si, les huit points définitoires sont présents au sein de cette scène.

Ce passage de *Giselle* apparaît comme un moment où la jeune paysanne s'abstrait de l'instant T pour *s'absorber* dans un *ailleurs*. Pour s'abstraire de ce monde où il y a trahison et malheur, Giselle se plonge dans des images d'un passé heureux et réconfortant¹³²³, cela dans les différentes versions étudiées. Dans la version dansée par Éléonore, l'analgésie et l'augmentation de la force se montrent comme deux caractéristiques complémentaires et visibles à plusieurs reprises dans la scène de la folie. Nous les retrouvons notamment au moment où Giselle pousse les personnes qui l'entourent. Éléonore témoigne :

D'ailleurs, quand nous parlons de la définition de la transe qui donne une plus grande force, lors de la scène de la folie, Giselle devient presque violente quand elle pousse les personnes qui l'entourent. Même nous, en tant qu'interprètes, nous donnons beaucoup d'énergie, car les personnes ne se bougent pas, c'est à nous de les bouger. C'est vraiment un point très important¹³²⁴.

Pour Éléonore, cette plus grande force apparaît avec une certaine violence : Giselle, si douce et sociable d'habitude, rejette tout le monde. Repousser ainsi les personnes qui l'entourent demande une certaine énergie (au personnage comme à l'interprète) que la transe aide à accéder.

¹³²⁰ ROUSSELOT Maëlle entretien de GUÉRINEAU Éléonore, le 07/05/2021, Paris.

¹³²¹ À Zurich, Éléonore a dansé une version de Patrice Bart différente de celle qui est donnée à l'Opéra de Paris et cosignée avec Eugène Poliakov. Quand Éléonore parle de la version de l'Opéra de Paris, elle mentionne uniquement Bart.

¹³²² Toujours les mêmes : celles de David Blair (1969), Peter Wright (2006), Patrice Bart et Eugène Poliakov avec Dorothee Gilbert et non Éléonore Guérineau (2020), la recreation de Ratmansky (2020).

¹³²³ Cela dans les différentes versions étudiées.

¹³²⁴ GUÉRINEAU Éléonore, entretien, 07/05/2021, *op. cit.*

Parallèlement à cette énergie et cette force qui augmentent, ce qui serait de l'ordre de la fatigue, de la douleur diminue. De plus, l'objectif de cette transe semble bien d'apaiser le sentiment d'abattement de Giselle découlant de la trahison d'Albrecht, donc de diminuer la douleur.

En 2021 nous considérons qu'un état de transe entraînait une perte de la notion d'espace-temps. Si, aujourd'hui, nous gardons uniquement la perte de la notion temporelle comme l'un des points caractéristiques de la transe, nous pensons toujours que le rapport à l'espace peut se modifier durant une transe, même si cela n'arrive pas à chaque fois. Dans la version de Bart-Poliakov, des *freeze*s rendent particulièrement visible la perte de la notion temporelle. Toutes les personnes s'immobilisent sur scène et seule Giselle bouge. Le premier *freeze* se produit au tout début de la scène de la folie. Bathilde n'est pas encore arrivée. Giselle contre Albrecht voit que celui-ci regarde Hilarion, tous sont immobiles. Rafaëlla Renzi¹³²⁵ nous explique que Giselle comprend par ce regard entre les deux hommes qu'Hilarion dit vrai, qu'Albrecht l'a trahie. Le temps s'arrête à la découverte de cette vérité. Pour autant, cela ne démontre pas encore un état de transe de l'héroïne. Ce premier *freeze* représente plutôt un état de choc de la part de la paysanne. En revanche, le deuxième symbolise davantage la venue de l'état transique chez l'héroïne et sa représentation. En effet, le temps s'arrête une deuxième fois autour de Giselle qui, parallèlement, revoit ses heures heureuses où Albrecht lui promettait de l'aimer pour toujours. Là, elle se situe bien dans une autre temporalité dans laquelle elle revit des événements passés, elle hallucine. Du côté de l'orchestre, celui-ci reprend le thème musical correspondant au moment précis durant lequel Albrecht lui avait promis de l'aimer pour toujours. Giselle fait de



Fig. 68, POMPENY Agathe, photographie de Dorothée Gilbert (Giselle), *Giselle*, la scène de la folie, Bart-Poliakov, 2022.

¹³²⁵ RENZI Rafaëlla, *op. cit.*

même en reprenant la gestuelle de ce passage¹³²⁶. Elle revit bien un moment passé, signifiant qu'elle ne se trouve pas dans la même temporalité et, en quelque sorte, dans le même espace que les autres personnages présents sur scène. Cela se déroule sur près de quatre fois huit temps durant lesquels elle plonge dans son souvenir tandis que le reste des personnages demeure comme statufié, marquant bien leur différence de temporalité. La version de Peter Wright (2006) évoque quelque chose d'analogue, les personnages sont quasiment immobiles, non pas congelés, mais stupéfiés. Ils bougent à peine, comme de peur de brusquer Giselle, de lui faire du mal, comme si elle était une somnambule que l'on n'osait pas réveiller.

Chez Bart-Poliakov, cette double temporalité se déroule tout au long de la scène de la folie à travers Giselle revivant des scènes du passé. Elle reprend des pas, des pantomimes, qu'elle effectuait durant le premier acte, mais cette fois-ci personne ne peut y répondre et tous ses gestes sont comme « chuchotés¹³²⁷ », pour reprendre Éléonore, ou encore effacés, c'est-à-dire qu'elle ne tend plus vraiment les pointes et les jambes, que son corps paraît moins maintenu, qu'elle s'arrête soudainement en plein milieu du geste se rappelant que tout ce qu'elle (se) raconte n'est finalement qu'une illusion parant la douleur de la trahison. En changeant de temporalité par la transe, Giselle tente de fuir la souffrance en retrouvant des moments de bonheur. Ici, s'entremêlent bien trois points de notre définition soit : la notion temporelle qui diffère, afin de retrouver un passé et des moments heureux permettant d'échapper à la douleur et par conséquent avoir plus de force, car ainsi, Giselle ne se trouve pas complètement abattue par la nouvelle.

Dans la *Giselle* de Bart dansée par Éléonore comme Dorothée Gilbert (2020 pour la version étudiée), mais aussi dans les autres versions et recréation de cette œuvre analysée, se retrouve aussi l'idée d'une modification de l'espace pour Giselle. Ainsi, Éléonore Guérineau la décrit comme une personne qui n'aurait plus d'oreille interne¹³²⁸. Giselle se cogne aux personnes l'entourant et elle les repousse aussi, même s'ils sont loin. Être touchée par ces personnes, être dans le même espace géographique c'est risquer de retrouver l'instant T, de quitter sa propre temporalité remplie d'hallucinations aux couleurs du passé heureux et plein d'espoir pour voir, à nouveau, la trahison et le désespoir qu'elle entraîne.

Avec ces changements d'espace-temps que la transe entraîne, nous constatons à chaque fois que Giselle hallucine, qu'elle revit son passé afin de fuir le présent. Observons de plus près ces hallucinations qui peuvent aussi, par moment, être considérées comme des accès à des informations. Chez Patrice Bart dans la version donnée à l'Opéra de Paris, lors des *freezes* Giselle

¹³²⁶ Cf. fig. 68.

<https://www.operadeparis.fr/saison-21-22/ballet/giselle-photographie-n°4/48>, [consulté le 25/08/2023].

¹³²⁷ GUÉRINEAU, 07/05/2021, *op. cit.*

¹³²⁸ *Ibidem.*

voit quelque chose que les autres ne voient pas. Lors du premier, elle découvre qu'Hilarion a raison même si Bathilde et les nobles ne sont pas encore arrivés pour confirmer pleinement la trahison d'Albrecht. Le deuxième est assez propre à chaque danseuse, puisque Giselle enlève les cheveux masquant ses yeux et elle regarde au loin. Éléonore Guérineau dit y voir « une lumière rassurante » comme « un appel au-delà » tout en rappelant que cela lui est « assez personnel »¹³²⁹ :

Comme si c'était une main tendue, qui lui indique [à Giselle] que « tout va bien se passer ». Quelque chose de rassurant l'appelle et c'est pour cela qu'elle enlève finalement ses cheveux de son visage, de ses yeux et elle va se diriger vers cet appel. Il y en a qui vont voir de la lumière, d'autres... enfin il y a des versions très différentes en fonction de la personne¹³³⁰.

Cette hallucination peut se percevoir comme l'accès à une information : n'est-ce pas déjà, inconsciemment, la mort qui appelle Giselle durant ce moment ? À cette première hallucination s'en ajoutent d'autres, puisque Giselle voit et entend des choses que nul autre ne perçoit : elle entend quelque chose, elle s'y dirige et c'est comme si c'était son oreille qui la guidait vers l'objet qu'elle entend et non pas la tête/le regard¹³³¹.

Durant ces hallucinations, quelque peu réconfortantes, dans lesquelles Giselle voit et entend des choses et peut-être accède à quelques informations, se trouvent toujours des éléments faisant tourner l'illusion au cauchemar : soit l'illusion s'arrête et le retour à la réalité devient tout d'un coup violent, soit, à l'intérieur de cette chimère, il y a quelque chose d'effrayant, faisant s'effondrer son aspect de doux rêve et la ramenant, à nouveau, à la réalité.

Au début, il y a la musique où l'on retrace la rencontre entre Albrecht et Giselle, avec la reprise de la scène de la marguerite. Là, elle est comme dans un souvenir, comme si on était dans son rêve. Elle prend la marguerite, elle la lève « et oui, c'est vrai qu'on était bien ». Ce qui se passe en ce moment-là dans ma tête c'est : « c'est vrai, on était bien, on était amoureux et puis il m'a dit qu'il m'aimait un peu, beaucoup, passionnément et puis... pas du tout ». Et le « pas du tout » c'est comme si c'était de la gangrène dans ce rêve qui était tout beau, tout rose. Cela noircit tout le souvenir, comme si « ah non, c'est insupportable » au point de se dire « oh non pas la fleur ! Pas la fleur ! Pas la fleur ! » Elle essaie de se raccrocher

¹³²⁹ *Ibidem.*

¹³³⁰ *Ibidem.*

¹³³¹ *Ibidem.*

à un bon souvenir pour ne pas perdre la tête, mais finalement elle refoule tous les bons souvenirs, car ils n'ont rien de bon¹³³².

Dans son hallucination, Giselle accède à une information qu'elle refusait de voir au début de l'acte I : Albrecht ne l'aime pas, ou du moins pas assez pour la choisir. L'heureux souvenir du départ dans lequel elle tente de fuir finit par lui rappeler la vérité et ses conséquences. Giselle trouve des indices de cet amour impossible à plusieurs reprises dans l'acte I, mais, à chaque fois, elle les écarte en refusant de les voir, de les prendre en considération. Ainsi, dès qu'elle fuit dans un souvenir du passé, quelque chose lui indique que le bonheur auquel elle croyait n'était qu'illusoire et que déjà elle avait les indices de sa superficialité. Quand elle ressent le mauvais présage de la marguerite, c'est le cauchemar qui remonte à la surface et la submerge. Il en ira de même après la reprise du pas d'amour où elle chute, puis se relève totalement effrayée. Éléonore raconte :

Quand elle remonte [après sa chute] il y l'idée de : « je me réveille dans mon cauchemar ». Et là, ce que nous avait dit Patrice [Bart] à l'époque, c'est comme si elle imaginait le pire cauchemar, par exemple des rats qui lui montent dessus, des insectes ou encore des chauves-souris. Il faut imaginer quelque chose de cauchemardesque. Quelque chose qui est fait de phobies. Quand elle se redresse, tout va bien au début, mais comme dans un cauchemar, ça va bien au début, puis ça part en vrille. Alors, elle repousse sa jupe comme s'il y avait quelque chose qui lui grimpeait dessus et à ce moment-là, vraiment, c'est la fuite. Elle cherche, elle cherche vraiment à fuir et c'est pour cela qu'elle repousse tout le monde autour d'elle, c'est comme si son cauchemar continuait, elle ne se rend pas compte que ce sont de vraies personnes autour d'elle, car elle est vraiment dans son cauchemar¹³³³.

Autrement dit, la Giselle de Patrice Bart est véritablement en pleine hallucination. L'héroïne retourne à chaque fois à son mal-être, comme si la transe ne pouvait pas pleinement calmer sa douleur, lui permettre de s'échapper des conséquences de cette trahison. Notons que, dans la version de David Blair (1969), il n'y a aucune indication d'une peur à cause de rats, d'insectes ou autres. En revanche, Giselle a un flash dans lequel elle se voit en willi, donc morte. Elle accède à une information et comprend, plus ou moins consciemment, qu'elle va mourir et se transformer en willi. Ces flashes peuvent tout autant être considérés comme des hallucinations ou l'accès à des informations. Il y a quelque chose d'analogue dans la recreation de Ratmansky (2020). Giselle (Olga Smirnova), apathique et soutenue par sa mère, reprend soudainement des forces, les yeux

¹³³² *Ibidem*

¹³³³ *Ibidem*

écarquillés, elle voit quelque chose, elle désigne la terre, le mouvement du doigt et précis, puis, elle passe une main devant son visage : elle va mourir, elle l'a vu. Le fait de désigner de la sorte le sol renvoie au fait d'être enterré, d'autant plus que son geste de la main sur le visage en pantomime symbolise la mort. Dans ces trois versions, Giselle n'a pas que de « simples » hallucinations, elle accède à chaque fois à des informations : à travers sa transe, elle (re)découvre les prémices de cette trahison et elle voit qu'elle n'y survivra pas. Dans le livret de 1841, elle le disait clairement à Bathilde : « je mourrais s'il ne m'aimait plus¹³³⁴ ! ». Sous-entendu, elle ne survivrait pas si Albrecht se fiançait à une autre femme. La transe de Giselle chez Bart, telle qu'expliquée par Éléonore, mais aussi telle que nous l'analysons dans la version de Blair et la relecture de Ratmansky, devient un présage de son futur décès, mais aussi un passage entre la vie et la mort et un devenir-mort. Actuellement, dans les huit points définitoires de la transe, nous relierons devenir-autre et dissociation en affirmant qu'une personne en transe vit l'un ou l'autre ou que ces deux éléments peuvent s'amalgamer. Ce n'était pas le cas en 2021 lors de cet entretien. En revanche, nous y parlions bien de dissociation que le Dr. Patrick Lemoine présente :

Un moyen de se mettre en mode *off*, c'est-à-dire de « couper communication », de « disjoncter » au sens électrique du terme quand le souvenir-vécu du traumatisme fait irruption, qu'il est tellement présent, tellement envahissant qu'il en devient insupportable. Pour survivre, le sujet a alors le choix entre les « trois F » définis par les Anglo-Saxons : *fight*, *flight* ou *freeze*. Littéralement, « combattre », « voler » (au sens de « fuir ») ou « se figer ».

Fight : il est peu observé. Il s'agit de combattre l'adversaire/agresseur. Il est cependant possible d'observer des comportements parfois assez agressifs, voire violents au cours des dissociations. Parmi mes guerrières des Dissociées anonymes, plusieurs se plaignent d'avoir agressé physiquement leur conjoint ou de s'être fait du mal à elles-mêmes.

Flight : il est assez fréquent. Il s'agit de fuir dans l'inconscience, dans une sorte de coma agité. Les convulsions sont alors très fréquentes. On peut aussi fuir dans un lieu caché. Le cerveau se met automatiquement en mode *off*. Il peut malheureusement arriver qu'au cours d'une dissociation des personnes menacent de sauter par la fenêtre ou même... qu'elles le fassent.

Freeze : il est peut-être le plus fréquent. La personne est figée, incapable de réagir, de bouger de manière autonome. Pour comprendre ce phénomène – où la proie fait le mort comme une coccinelle effrayée dans le creux de la main –, il suffit de repenser à ces cauchemars où l'on veut fuir un danger épouvantable et où l'on a les pieds scotchés au sol¹³³⁵.

¹³³⁴ GAUTIER Théophile, DE SAINT-GEORGES Jules Henri, *Giselle*, *op. cit.*

¹³³⁵ DR. LEMOINE Patrick, *op. cit.*, 236-237.

Dans la version de Bart donnée à l'Opéra de Paris, le récepteur constate qu'elle se « bat » contre les personnes qui l'entourent, en les repoussant. Concernant le « *flight* », il rappelle les propos d'Éléonore qui voit dans les sauts de sa Giselle une volonté de se suicider¹³³⁶ :

Dans cette vision d'horreur où elle repousse tout le monde, elle voit Albrecht et là elle se tourne, elle va sauter en direction d'Hilarion. Mais je crois que ce n'est pas envers Hilarion, c'est comme si, d'une certaine manière, elle voulait se suicider, et il la retient.

[...] le fait qu'elle saute vers la maison, c'est comme une tentative de suicide¹³³⁷.

Cette explication d'Éléonore évoque le « *flight* » de la dissociation définie par le Dr Lemoine. Plus généralement, la dissociation s'observe par le fait que Giselle



Fig. 69, POMPENY Agathe, photographie d'Alice Renavand (Giselle), *Giselle*, scène de la folie, Bart-Poliakov, 2022.

retourne vivre des événements de son passé et qu'elle ne se trouve plus dans la même temporalité que les autres personnages sur scène.

Également, depuis le début de cette thèse, le saut est régulièrement considéré comme un geste transique. Dans les sauts et les chutes de Giselle (toujours dans la version de Bart pour l'Opéra de Paris), il y a quelque chose de beaucoup moins stéréotypé que chez Aurore (Noureev) ou des personnages masculins. En effet, Giselle chute sans conscience et si, dans la version de Bart, les premières chutes sont encore « humaines » la dernière la rend irréaliste : elle glisse dans les bras d'Albrecht donnant l'idée qu'elle s'est déjà transformée en willi, la rapprochant d'un devenir-willi, devenir-mort non abordé en 2021 avec Éléonore. Ces chutes ne reprennent pas les codes académiques, permettant de représenter une transe. Cela se présente dans les différentes versions

¹³³⁶ Cf. fig. 69.

<https://www.operadeparis.fr/saison-21-22/ballet/giselle> photographie n°18/48 [consulté le 25/08/2023].

¹³³⁷ GUÉRINEAU, *op.cit.*, 07/05/2021.

étudiées, expliquant également, et en partie, que des personnes rattachent la scène de la folie à une représentation transique dans un ballet dit classique. Cette scène se libère de l'académisme et d'une stylisation stéréotypée, par exemple, Carla Fracci (version Blair) tombe comme si son corps se disloquait morceau par morceau, il y a quelque chose de très mécanique donnant l'idée que la mort commence déjà à raidir son corps. Quant à la version de Patrice Bart, Éléonore explique :

À la fin des coupés jetés qui sont rapides et de plus en plus grands, il [Patrice Bart] demande vraiment d'avoir quelque chose en-dedans et comme une poupée de chiffon. On la [Giselle] laisse s'écraser au sol. C'est très spécifique à Patrice [Bart]. Ce qui n'est pas le cas des autres versions, dans les autres versions c'est vraiment libre. Mais lui, il demandait ça¹³³⁸.

À travers la simple lecture de cet extrait, la chute dont parle Éléonore est perçue comme s'abstrayant de quelques codes académiques : le corps ne se tient plus, Giselle ressemble à une poupée de chiffon – ce qui rappelle d'autres corps transiques –, les pieds sont en-dedans, alors que l'en-dehors fait partie des caractéristiques principales de cette danse. En sortant de la stylisation et de l'académisation par l'en-dedans et le corps qui ne se tient plus, la représentation d'une transe devient tout d'un coup plus visible. Pourtant, même là, académisme et stylisation ne s'effacent pas complètement, puisqu'Éléonore s'empresse de préciser :

On ne chute pas non plus les papattes écartées. Parce que des fois on dit « on chute », mais ça doit quand même rester un peu pointé, un peu joli, esthétique. Il faut que cela reste malgré tout esthétique, mais que cela ne soit pas un pas de danse. On ne va pas nous demander de garder les pieds tendus par exemple à la fin¹³³⁹.

Il y a donc bien l'idée d'enlever l'académisme et la stylisation... et en même temps, il ne faudrait pas totalement les supprimer. Il n'empêche que, malgré leur présence, parler d'une transe représentée durant la scène de la folie paraît bien plus imaginable pour les récepteurs et plus visible, car les éléments effaçant habituellement les représentations transiques ont été gommés.

Ce manque d'académisme se retrouve aussi dans la recreation de Ratmansky où le corps de Giselle-Smirnova semble se désintégrer. Lors de la reprise de la scène d'amour, elle ne tend pas correctement ses pointes ni le genou de la jambe de terre, les bras ne sont pas tenus. En effet, elle bouge ses bras quand elle saute, telle une jeune danseuse qui n'a pas encore appris à les « tenir », à les laisser à leur place, tandis que le bas du corps se meut. Ses bras font de petits ronds, ils vont de

¹³³⁸ GUÉRINEAU Éléonore, *op. cit.*, 07/05/2021.

¹³³⁹ *Ibidem*.

bas en haut, ils n'ont rien d'académique, les articulations sont relâchées. Ce non-maintien du corps, s'éloignant des normes, apparaît comme un trait transique physique permettant de constater la représentation de trances dans cette scène. Cela s'éloigne d'Éléonore Guérineau qui enlevait toute la force de son corps, sauf au niveau des articulations comme soutenues par un fil¹³⁴⁰, lui permettant d'avoir la souplesse et l'évanescence d'un esprit tout en conservant une technique irréprochable. Là, les articulations de Giselle-Smirnova ne sont pas tenues, elles ne maintiennent pas son corps. Or, nous avons constaté que les Modernes ont comme préjugés sur la transe « un corps qui ne se tient pas », rendant cette corporéité « transique ». Ici, c'est ce qui se produit. Avec cette corporéité, il est possible de *faire* folie et transe puisque c'est ainsi qu'elle entre visuellement et imaginativement dans la niche écologique moderne. Rompant avec des éléments techniques, Giselle-Smirnova va jusqu'à regarder le sol pendant quelques brefs instants tandis qu'elle danse, alors même que, dès ses débuts, toute danseuse classique apprend à ne jamais regarder le plancher et ses pieds.

Antérieurement, Carla Fracci (Blair, 1969) effectue un travail analogue à celui de Smirnova. Lorsque Giselle-Fracci reprend la scène d'amour, le haut du corps n'est pas soutenu, seules les jambes effectuent correctement les mouvements jusqu'à ce qu'elles se raidissent de plus en plus et entraînent sa chute. Cet excès de raideur peut également être perçu comme trait transique.

De façon générale, dans les versions et la recreation, une déconstruction musicale a lieu. Adolphe Adam n'a pas fait le choix de mettre toute la scène en *mineur*. Au contraire, il alterne les tonalités *mineures* et *Majeures* et les interrompt de chromatismes empêchant, à plusieurs reprises, de trouver une tonalité claire et ajoutant un côté anormal et angoissant. Les rythmes, eux aussi, ne cessent de changer, lors de la reprise du pas d'amour, ils sont décousus et chaotiques, s'arrêtent brusquement, reprennent, accélèrent. La musique traduit parfaitement l'état d'esprit de Giselle et dans certains cas (chez Blair et Ratmansky) la déconstruction corporelle de la paysanne. Si la musique à elle seule ne permet pas de savoir qu'il y a une transe, en revanche elle s'accorde parfaitement avec l'état d'esprit et de corps de la paysanne en train de se décomposer et son état de conscience non ordinaire.

Si le devenir-autre ne fut pas abordé en 2021, dans cet échange avec Éléonore se trouve déjà l'idée que la scène de la folie, plus que folie, est une agonie durant laquelle Giselle accède à son futur statut de morte. Il faut donc, d'abord et paradoxalement, se détacher de l'idée de folie dans cette scène :

¹³⁴⁰ Cf. « La transe comme voyage dans un monde merveilleux : les traits du chamanisme et de la possession », in Chap. 6 « Les Actes blancs comme lieux et voyages transiques : les dimensions de l'imaginaire, de la folie, de la connaissance et de la transformation », Partie 2.

Je ne la pense pas naïve, je pense au contraire que c'est quelqu'un de très profond, mais qui refuse la réalité du quotidien et qui se complait dans son monde... je ne me résous pas à voir Giselle comme une hystérique¹³⁴¹ [Élisabeth Maurin].

[...]

L'absence de réponse d'Albrecht, une telle froideur, sont pour elle un deuxième choc : elle a comme une crise de nerfs, elle perd la respiration, chancelle, étend les bras et s'écroule... Elle ne sait plus où elle en est... pour moi, ce n'est pas de la folie, de ce type de folie qui aboutit à l'internement. [...] Giselle n'est pas une « folle à lier », une folle à interner... elle est tout simplement confrontée à une situation intolérable¹³⁴² [Yvette Chauviré].

Il est nécessaire d'aller au-delà de cette facilité consistant à penser qu'il y a représentation d'une transe, parce que Giselle serait folle. Avant tout, si Giselle est sous le choc¹³⁴³ (Jacqueline Verdeau-Paillès), et décroche avec la réalité, cela ne fait pourtant pas d'elle « une folle à lier ». C'est le choc de la trahison, de la froideur d'Albrecht qui la fait basculer dans une transe. Roman Mikhalev¹³⁴⁴ ajoute que, c'est vraiment cette trahison qui la conduit à la mort, si Albrecht avait été honnête, la situation aurait été tout autre. Donc si Giselle n'est pas folle, si la scène de la folie n'est pas réellement folie, qu'est-elle ? Elle est un moment où la paysanne s'abstrait d'un monde pour s'absorber dans un autre afin d'aller mieux... mais ce monde dans lequel les choses semblent être meilleures, c'est la mort. Éléonore Guérineau le dit : « mon moyen de survivre à tout ça, c'est mourir¹³⁴⁵ ». La scène de la folie cache une transe agonistique, dans laquelle Giselle n'est pas folle, mais en plein devenir-mort. Giselle passe d'un monde à l'autre. Cette scène représente le basculement entre le premier acte, réel, dans la vie, et le second acte, irréel et dans la mort. La transe reprend donc son sens médiéval en tant que passage entre la vie et la mort. Ici, elle est agonie, dernier souffle. Il demeure aussi l'idée que la transe reste limitée dans le temps, un état passager durant lequel on peut passer de notre état de conscience ordinaire à un nouvel état.

Par conséquent, il faudrait décentrer notre regard et considérer Giselle comme à l'agonie, plutôt que folle. Éléonore Guérineau rappelle qu'elle a un problème cardiaque et fait la transposition entre le souffle au cœur la faisant tomber malade jusqu'à en mourir, et une peine de cœur qui va le briser et dont elle meurt¹³⁴⁶. Cette théorie de la folie de Giselle devenant agonie se voit également dans les corps des danseuses. Dans la version de Patrice Bart, Éléonore affirme que

¹³⁴¹ MAURIN Élisabeth citée par VERDEAU-PAILLÈS Jacqueline, *Giselle et la folie*, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁴² CHAUVIRÉ Yvette cité par VERDEAU-PAILLÈS Jacqueline, *op. cit.*, p. 14.

¹³⁴³ VERDEAU-PAILLÈS Jacqueline, *ibidem*.

¹³⁴⁴ MIKHALEV Roman, *op. cit.*, 14/03/2022.

¹³⁴⁵ GUÉRINEAU Éléonore, *op. cit.*, 07/05/2021.

¹³⁴⁶ GUÉRINEAU Éléonore, *op. cit.*, 31/09/2020

les chutes sont de plus en plus irréelles. Giselle tombe par trois fois au sol et deux fois elle est retenue par une tierce personne. Ici, l'analyse se porte sur les trois chutes durant lesquelles elle tombe à terre. La première est encore dans le réel, la paysanne est toujours humaine. À la seconde, Giselle commence à se transformer, Éléonore parle de « poupée de chiffon » évoquant déjà le fait que la vie ne tient plus son corps, rappelant les corps des willis qui semblent se tenir qu'à l'aide de quelques fils, notamment dans l'interprétation d'Éléonore Guérineau. Cependant, il demeure une attache à la vie dans cette deuxième chute. Pour autant, nous sommes plus proche de la fin (mort) que du début (vie), puisqu'il ne lui reste plus que cinq fois huit temps à vivre. La troisième et dernière chute, « c'est comme si elle était déjà willi : Albrecht veut la prendre, mais elle passe au travers¹³⁴⁷ »¹³⁴⁸. Il y a donc tout un travail corporel dans la version de Bart où la danseuse passe de la vie à la mort, d'un corps encore présent à un corps absent comme s'il s'était déjà transformé en brume. Ce ne sont pas que les chutes qui permettent cette impression devenant de plus en plus prégnante au cours de cette scène. Ce travail corporel est le même lorsqu'elle s'apprête à tomber, mais qu'elle est retenue par un tiers. La première fois, elle s'agrippe à sa mère, le corps encore tendu et ferme, la seconde fois, elle saute et Hilarion la rattrape, elle est complètement inanimée, il doit la secouer pour lui redonner un peu de conscience et de tonus. Là aussi, le récepteur comprend que la mort de Giselle se rapproche, car son corps ne répond plus, ce que confirme sa chute suivante au sol... qui est aussi sa dernière.

¹³⁴⁷ GUÉRINEAU Éléonore, *op. cit.*, 07/05/2021

¹³⁴⁸ Cf. fig. 70.

<https://www.operadeparis.fr/saison-21-22/ballet/giselle> photographie n°5/48, [consulté le 25/08/2023].



Fig. 70, POMPENY Agathe, photographie de Dorothée Gilbert (Giselle) et Hugo Marchand (Albrecht), *Giselle*, scène de la folie, 2022.

- Pour la version de Bart avec Dorothée Gilbert (Giselle), se trouve donc la trame suivante :

1^{ère} chute, elle tourne et tombe à terre.

2^{ème} chute où elle est retenue par sa mère, avec l'idée de : « je tombe dans les bras de maman et je m'agrippe à elle ».

3^{ème} chute, elle danse et tout d'un coup elle s'arrête net et tombe sur le côté tel un poids mort.

4^{ème} où elle saute, comme pour se suicider d'après Éléonore, mais Hilarion la retient. Elle est apathique, il la secoue pour qu'elle revienne à elle (« elle est si inanimée, elle n'est plus présente et c'est pour cela qu'il la secoue¹³⁴⁹ »).

5^{ème} chute où elle passe à travers les bras d'Albrecht.

À la lumière des propos d'Éléonore, le passage entre la vie et la mort se constate bien à travers ces chutes.

- Pour la version de David Blair (1969) avec Carla Fracci (Giselle), la trame est la suivante :

1^{ère} chute, elle tourne et tombe à terre.

2^{ème} chute, a lieu après qu'elle rejoue la scène d'amour (coupé, jeté, coupé, jeté). Ses jambes deviennent de plus en plus raides jusqu'à chuter, donnant l'idée que la mort commence à prendre

¹³⁴⁹ GUÉRINEAU Éléonore, *op. cit.*, 07/05/2021

son corps. Ce que la vision, qu'elle a en se relevant, confirme : elle recule et a un flash, le regard est très lointain, les bras placés comme ceux des willis, elle se voit en willi. Il y a donc vraiment l'idée que la mort arrive.

3^{ème} chute, elle va vers Albrecht et lui tend la main, il s'apprête à la saisir, mais elle tombe déjà, il n'a pas le temps de la prendre qu'elle est déjà à terre.

Là encore se trouve l'idée d'un corps dont la mort se saisit tout au long de la scène.

- Trame des chutes dans la version de Peter Wright (2006) avec Alina Cojocaru

1^{ère} chute, elle tourne et tombe à terre.

2^{ème} chute, encore assez normale dans cette version. Après avoir croisé le regard de Bathilde, c'est comme si elle se prenait les pieds, tombait et repartait dans ses rêveries où cette trahison n'existe pas. Cette deuxième chute a lieu avant qu'elle reprenne la danse du pas d'amour, habituellement elle arrive après.

3^{ème} chute, la dernière durant laquelle elle glisse dans les bras d'Albrecht.

Si dans la dernière, il y a un rappel du futur corps de Giselle-willi filant des bras d'Albrecht, la progression de la vie vers la mort que l'on constaterait à travers les chutes y apparaît amoindrie.

- La recreation de Ratmansky, schéma des chutes d'Olga Smirnova (Giselle)

1^{ère} chute, elle tourne et tombe à terre.

2^{ème} chute, elle est retenue par sa mère, elle est complètement apathique, annonçant déjà que la mort l'envahit. Cela a lieu avant qu'elle ne replonge dans le souvenir du pas d'amour avec Albrecht.

3^{ème} chute, après être revenue de cette plongée dans ses souvenirs, elle retourne vers sa mère qui la retient pour qu'elle ne tombe pas au sol. Cependant, il y a vraiment cette idée d'une poupée de chiffon tant elle est inanimée. Un changement brutal de corporéité s'opère, puisqu'elle passe de l'apathie la plus totale avec cette idée d'un corps poupée de chiffon et sans vie, à quelque chose de très tendu, son corps est quasiment raide, elle pointe le sol de son doigt, passe son autre main devant son visage. Ces gestes indiquent qu'elle voit sa mort approcher, elle en prend clairement conscience.

4^{ème} chute, Albrecht s'agenouille, il la saisit par la taille, mais à peine a-t-il le temps de la toucher qu'elle s'effondre vers l'arrière, complètement insaisissable.

Il se trouve donc bien, à nouveau, dans la chorégraphie de Ratmansky et l'interprétation de Giselle-Smirnova, un corps changeant petit à petit d'état, se trouvant dans un devenir-mort et un

devenir-willi de plus en plus grand, jusqu'à ce que la transe se termine pour laisser place à un nouvel état : la mort.

Ces trames sur les chutes permettent de retrouver cette idée d'un corps toujours dans la réalité lors de sa première chute (« elle tourne et tombe à terre »), et devenant de plus en plus irréel, commençant par être saisies par la mort jusqu'à l'être entièrement à la fin. Seule la version de Peter Wright n'est pas aussi claire.

Cette analyse des chutes prouve aussi que, dans une majorité des scènes étudiées, Giselle se situe dans un devenir-mort, une transe agonistique, dépassant l'idée d'une transe reliée uniquement à la dimension de la folie. Ce devenir-mort se trouve dans les chutes de l'héroïne, mais aussi, par exemple dans la version de David Blair (1969) : Hilarion saisit un moment les avant-bras de Giselle, mais celle-ci recule lentement, ses bras glissent le long des paumes du garde-chasse pour s'en défaire. Ici, elle commence déjà à se faire morte, à devenir-willi, à devenir-un-corps-brume : Hilarion n'a plus de prise sur elle. Dans la même idée, dans les autres versions et la recreation, nous voyons, lorsque Giselle commence à rejouer la scène d'amour, Albrecht lui tendre le bras, mais elle ne le voit pas. En effet, elle regarde le Albrecht du passé et prend donc le bras de cet Albrecht qui n'existe plus. Ce geste prouve qu'elle est dissociée, qu'elle n'a aucunement conscience de son entourage tant elle est plongée dans son souvenir. En même temps, ce geste illustre l'impossibilité, déjà pour Albrecht, de la saisir et de danser avec comme avant, c'est-à-dire comme lorsqu'elle vivait pleinement.

La partition musicale aide également à interpréter ce passage comme une transe agonistique et donc un devenir-mort/willi de la part de Giselle. Les nombreux chromatismes présagent du basculement dans l'acte II dans lequel la paysanne évolue en tant que willi dans un monde de willis. Ainsi, les chromatismes dans cette scène ne servent pas uniquement à montrer l'anormalité de la situation et à apporter du stress, ils réfèrent aussi à l'acte II et à la future transformation de Giselle en willi. Il en va de même avec les trilles présageant de cette même métamorphose. Lors de nos entretiens avec Gabrielle Meiller, nous notons que les trilles dans la scène de folie représentaient tout autant la raison et la vie vacillantes de Giselle que les ailes allant bientôt frétiller (en se transformant en willi). La déconstruction musicale, le manque de clarté tonale, les chromatismes, les trilles, la 7^{ème} diminuée quand Hilarion sépare les deux amoureux au tout début de la scène ne représentent pas uniquement quelque chose d'anormal, et la « folie » de Giselle. Ils servent à comprendre qu'elle se transforme, qu'elle est en train de passer d'un état de vie à un état de mort. Bref, à nouveau, qu'elle se trouve dans un devenir-morte/willi. De plus, la déconstruction musicale participe à l'idée d'un corps qui se *décompose*, car à l'agonie. En finissant en *mi mineur* sans effectuer

de majorisation par une tierce picarde, le compositeur indique que Giselle ne va pas au paradis. Il informe donc sa damnation et sa transformation imminente en willi. La musique démontre : que quelque chose d'anormal arrive ; qu'il y a une déconstruction de l'esprit, mais aussi du corps, liée non pas seulement à la folie, mais à l'agonie ; que Giselle va se transformer en willi. La musique contribue également à la représentation transique de cette scène et à l'idée que la transe, plus que folie est un devenir-morte/willi pour l'héroïne.

Ainsi, musique, chorégraphie et interprétation réaffirment nos propos de 2021 tenus lors de notre intervention au colloque international *Pour une histoire décentrée de la danse* :

Plus que folie, cette scène est une volonté d'échapper à l'insupportable réalité, cependant celle-ci refait toujours surface. Dès lors, il ne reste plus qu'une option : la mort. La scène de la folie n'est donc pas que folie, elle est agonie. Elle représente pendant dix longues minutes la définition de la transe au Moyen Âge : le dernier souffle, un entre-deux où la personne n'est déjà plus totalement là, où elle se fait fantôme¹³⁵⁰.

Regarder cette scène par le prisme de la transe permet donc de décentrer notre regard sur la transe comme sur ce ballet. Contrairement à une première idée reçue, il n'y aurait pas transe, grâce à la folie, car nous réalisons que celle-ci n'est pas tant présente dans cette scène, comme le dit Yvette Chauviré, elle n'est pas « une folle à lier », mais c'est une personne choquée qui fait face à « une situation intolérable »¹³⁵¹. La transe émergerait à cause de l'agonie de Giselle, changeant tout autant le regard sur la transe se « dépathologisant » et reprenant l'une de ses premières définitions : le passage d'un monde à l'autre. Quant à Giselle, ce n'est plus le corps d'une folle représenté sur scène, mais le corps d'une personne qui passe de vie à trépas.

2. *Imbroglia* de folie et de transe : la scène de la folie et l'internement de la *Giselle* de Mats Ek

La relecture de Mats Ek de *Giselle* change pleinement le ballet. Giselle apparaît comme une paysanne « simplette », qui ne travaille pas contrairement aux autres paysans et paysannes avec qui elle vit. À la suite de la scène dite de la folie, Giselle est envoyée à l'hôpital psychiatrique où elle y est lobotomisée. Quand Hilarion lui propose de revenir dans le monde ordinaire, elle refuse, préférant rester avec d'autres femmes comme elle. Quant à Albrecht, il reçoit une véritable leçon

¹³⁵⁰ ROUSSELOT Maëlle, « Décentrer le ballet par le prisme de la transe : *Giselle* », *op. cit.*

¹³⁵¹ CHAUVIRÉ Yvette cité par VERDEAU-PAILLÈS Jacqueline, *op. cit.*, p. 14

de vie de cette Giselle internée. Pour étudier la *Giselle* de Mats Ek, nous utilisons une version filmée de 1987 avec Ana Laguna dans le rôle principal et Luc Bouy dans celui d'Albrecht. Dans cette relecture, il devrait avoir une multitude de traits transiques, car Giselle apparaît comme « folle » et séjourne dans un hôpital psychiatrique. Pourtant, si les traits transiques émergent de cette œuvre et submergent même le second acte, ils ne signifient pas que ces personnages vivent des trances en permanence. Il faut donc bien distinguer l'élément transe de celui de la folie, et ne pas tomber dans le piège de les mélanger au point de les interchanger. Nous y relevons cet *imbroglio* entre transe, traits transiques et folie, tout en tentant de le défaire légèrement afin que ces éléments reprennent leur place et ne soient pas complètement agglomérés.

Le cas de la *Giselle* de Mats Ek est donc particulier, puisque le second acte se déroule dans un hôpital psychiatrique. En plus de la scène de la folie comportant des traits transiques, tout l'acte II en contiendrait aussi. Pourtant, rappelons que si le Moderne a rattaché la transe à la folie, les faits demeurent plus complexes. Une personne désignée comme « folle » ne se trouve pas toujours en transe, cet état de conscience demeurant temporaire. Il ne faudrait donc pas tomber dans le piège de voir dans toutes les danses des patientes (les willis dans les versions classiques) des représentations de trances. En revanche, il se peut que certains moments de crises s'apparentent à cet état, mais elles ne persistent pas dans le temps. Ici donc, nous étudions la scène de la folie comme représentation d'un état de transe de la part de Giselle, puis des moments dans l'acte II durant lesquels les patientes seraient représentées dans ce même état.

Avant même de s'intéresser à la scène de la folie, il faut en dire plus sur ce personnage de Giselle :

Ce n'est pas une idiote, plutôt une marginale. Dans le ballet originel, elle est « marquée ». Fragile, naïve, elle danse quand les autres travaillent. Chez moi, c'est un être pur, inadapté aux conventions sociales et qui en fait ressortir l'hypocrisie. Son comportement impulsif, naturel, sert de révélateur. Elle est gênante et condamnée à l'enfermement¹³⁵².

Mats Ek fait de Giselle un être à part ne correspondant ni aux codes sociaux des paysans (classe sociale à laquelle elle est censée appartenir), ni à ceux de plus nobles, décrits ici comme de riches propriétaires dont Albrecht fait partie. Giselle apparaît comme une personne atypique qui, d'une certaine manière, porterait dans ses comportements des éléments transiques : elle est inadaptée, impulsive, naturelle. Elle ne porte pas en elle des valeurs comportementales de Moderne.

¹³⁵² EK Mats cité par CARRATIÉ Nathalie, « Mats Ek, un conteur d'aujourd'hui » in *Giselle vue par Mats Ek, Paris*, Opéra de Paris, 2003, p. 45.

Dans un article¹³⁵³, nous relevions que la scénographie l'associait à un animal : Hilarion l'attache à une corde, il la menace avec une fourche. Il se comporte donc comme si Giselle n'était pas humaine, marquant bien son anormalité. Cependant, elle demeure une sorte d'animal domestique et donc, maîtrisable. La scène de la folie change tout, car, aux yeux des paysans, elle devient incontrôlable, un animal sauvage : sa place n'est plus dans la société, il faut l'en exclure, soit en la tuant, soit en l'enfermant. Ils choisissent la deuxième option en l'envoyant dans un hôpital psychiatrique.

La scène de la folie deviendrait un basculement de Giselle qui passerait de « bête domestique » à « bête sauvage ». Précédemment, s'il y avait des aspects transiques à cause de la démonstration d'une Giselle anormale, atypique, un peu « bête » dans tous les sens du terme, pour autant, elle ne se situait pas dans un état de transe. En revanche, la scène de la folie lui ferait perdre cet état de conscience ordinaire, et il pourrait y avoir représentation d'un état transique durant lequel elle deviendrait-animal-sauvage, ce que les paysans jugent trop dangereux et peut-être sans retour. Pourtant et paradoxalement, à l'observation, les traits transiques de la scène de la folie apparaissent loin d'être aussi saisissants que dans les versions classiques. En effet, Giselle semble alterner des moments où elle se trouve « hors d'elle » et d'autres durant lesquels elle se calme, redansant notamment avec Albrecht. Cette fois-ci, quand elle danse, ce n'est pas avec un souvenir du passé. Albrecht est bien là, à ses côtés. Cet aspect enlève l'aspect transique de sa danse. De plus, si le manque d'académisme de certains passages dans les versions classiques est une façon de représenter la transe, cet argument ne vaut pas pour Mats Ek, puisqu'il adopte une chorégraphie contemporaine ne correspondant pas aux codes classiques. En revanche, les « hors de soi » de Giselle paraissent bien transiques. L'expression même « d'hors de soi » renvoie à un état de conscience non ordinaire : la personne ne se trouve plus en elle, elle est dissociée et effectue des actions ne lui ressemblant pas ordinairement. Cet hors de soi qu'une colère violente fait surgir donne aussi plus de force, diminue les faiblesses et les douleurs. On agit spontanément, sans trop savoir ce que l'on fait, sans se rappeler ce que l'on a fait dans certains cas. La colère biaise les prismes, on occulte des vérités pouvant parfois apaiser ou nuancer nos réactions émotionnelles. Ces fureurs se limitent dans le temps, mais n'en demeurent pas moins intenses, on y franchit régulièrement des limites. Est-ce que le temps se modifie ? Certainement. Déjà, dans notre mémoire, nous écrivions que cet « hors de soi » pouvait être considéré comme une forme de transe¹³⁵⁴. Durant ces moments, Giselle frappe, tape, repousse en terme labaniens¹³⁵⁵. Elle frappe Bathilde sans jamais la toucher, arrêtant ses gestes avant d'atteindre sa peau. Cependant, cela est une volonté chorégraphique, une façon de symboliser

¹³⁵³ ROUSSELOT Maëlle, « De la violence des corps-empêchés dans les *Giselle* de Mats Ek et Akram Khan » in *Corps meurtris, souffrants et sans vie dans la littérature et les arts contemporains*, Berne (Suisse), Peter Lang, pp. 359-372.

¹³⁵⁴ ROUSSELOT Maëlle, *La Part de transe dans les ballets classiques : Étude menée sur Giselle, La Mort du cygne et Le Sacre du printemps*, mémoire sous la direction d'Aurore Després, université de Franche-Comté, 2017, pp. 54-55.

¹³⁵⁵ LABAN Rudolf, *op. cit.*, p. 82.

le fait qu'elle bat Bathilde, sans pour autant que Giselle-Laguna ne touche violemment Bathilde-McIntosh. Ces gestes symbolisent que Giselle frappe de tout son être Bathilde. Déjà là, l'héroïne passe de la « bête » assez « domestiquée », « civilisée » pour vivre avec une société humaine à la « bête sauvage et violente » mettant en danger cette même société. Pour retranscrire son comportement nous la décrivons comme « hors d'elle », mais nous pourrions aussi dire qu'elle est enragée, telle une animale qui peut être domestique, la rage la contamine et elle ne sait plus ce qu'elle fait, elle est dangereuse pour quiconque croise son chemin. Cet hors de soi est un état transique si ce n'est de transe l'emmenant dans un devenir-autre. Cependant, Giselle se calme un bref instant en dansant avec Albrecht, mais son enragement revient. Elle s'en prend maintenant aux « œufs » des paysans. Sur scène, durant le premier acte (la scène habituellement nommée « des vendangeurs ») les paysans amènent de grands œufs couvés par les paysannes. Ils sont un symbole de fécondité et d'abondance, les fermières, armées de fourche, sont prêtes à les défendre¹³⁵⁶. Or, Giselle, en les voyant durant la scène de la folie, décide de les anéantir. Concrètement, elle détruit la récolte, l'abondance permettant aux paysans et paysannes de vivre. Elle attaque un symbole de fertilité. D'une certaine manière, elle avorte l'embryon de chacun de ces œufs. Par ce geste, Giselle exprime une volonté de destruction de cette société, puisque d'une façon symbolique elle saccage ce qui permet de faire vivre le monde de ces paysans (la récolte, la nourriture), et ce qui lui donne une continuité (la naissance, la fertilité, une nouvelle génération). À partir de ce moment-là, un fossé se creuse entre elle et eux. D'abord, alors qu'elle s'en approche, ils reculent. L'un d'eux positionne même un bras tendu devant une paysanne afin de la protéger tout en la faisant reculer. Puis, Giselle se radoucissant, tous tentent de l'encercler. À nouveau, elle s'emporte, son corps se tord, frappe, tourne et les repousse. Giselle apparaît comme une personne instable, qui peut détruire des éléments vitaux à leur société, puis se radoucir, puis les repousser à nouveau, ce qui la rend ingérable : il faut l'interner.

Si une transe peut être représentée à travers les moments où Giselle apparaît hors d'elle-même, elle paraît encore plus visible à la toute fin de cette scène : de dos, assise au sol les jambes écartées, les mains sur la tête, se balance de droite à gauche à la manière d'une stéréotypie¹³⁵⁷, puis s'allonge sur le dos tout en cambrant celui-ci, basculant la tête en arrière, les yeux pleinement écartés et immobilisée par les fourches des paysans. Ces balances frénétiques de gauche à droite, ces jambes

¹³⁵⁶ GILBERT Laure, « La Relecture de Mats Ek, notes comparatives » in *Giselle vue par Mats Ek, op. cit.*, p. 69.

¹³⁵⁷ Cf. fig. 71.

<http://internationalversionballetymas.blogspot.com/2011/04/giselle-de-mats-ek-ballet-de-lopera-de.html> [consulté le 25/08/2023].

écartées, cette posture très cambrée rappelant presque la posture du pont, les yeux révulsés évoquent des traits transiques notamment relevés dans les crises de la grande hystérie de Charcot¹³⁵⁸ et, qui, dans notre mémoire, nous rappelaient les représentations des possédées démoniaques¹³⁵⁹. Ici, Giselle correspond aux clichés de la folle/de l'hystérique en crise/transe et pouvant avoir des aspects de possédées démoniaques.



Fig. 71, MAURIN Jean-Pierre, photographie de *Giselle*, Mats Ek, 2011 (date supposée).

Les traits transiques des internées ne reflètent pas un état de transe de celles-ci ni un état de conscience non ordinaire, ces traits font partie de leur façon d'être¹³⁶⁰. Nous ne pouvons pas affirmer que Giselle et les patientes de la relecture de Mats Ek se trouvent dans cet état sous prétexte de leur folie, comme nous ne pouvons pas proclamer que les willis et Giselle dans les versions classiques se trouvent en transe durant tout l'acte II, parce qu'elles sont mortes. Toute la difficulté est de constater ce qui serait de l'ordre d'une représentation d'un état transique, sans nécessairement et automatiquement le relever à cause de la folie des patientes. Là, s'il y a transe, celle-ci arrive dans des moments particuliers, des moments de crises plongeant les patientes dans un état autre que celui qu'elles possèdent à l'ordinaire. Nous traitons donc quelques passages durant lesquels il est bien question d'une représentation d'un état de transe (crise) ou transique pour les patientes et non une représentation de leur état ordinaire de conscience.

¹³⁵⁸ Cf. « La Grande hystérie de Charcot », in Chap. 1 « Dimensions et traits transiques à travers des phénomènes en France et en Europe », Partie 1.

¹³⁵⁹ ROUSSELOT Maëlle, *La Part de transe*, *op. cit.*, p. 56.

¹³⁶⁰ Dans la folie, il y a des traits transiques. Cependant, ce n'est pas parce qu'une personne est considérée comme « folle » et que, à cause de cette maladie, elle possède des traits transiques dans son comportement, qu'elle est en transe. Il ne viendrait pas à l'esprit d'affirmer qu'une personne atteinte de la maladie de Parkinson est en transe, parce que nous trouvons chez elle le trait transique du tremblement. D'où, l'importance, de bien faire la distinction entre présence de traits transiques dans le comportement d'une personne, mais qui est sa façon d'être ordinaire, et un état transique ou de transe.

Lorsqu'Hilarion arrive, il provoque une sorte de panique chez les malades plongeant dans un état paraissant transique et contenant de nombreuses stéréotypies¹³⁶¹. Ces patientes plongent-elles dans cet état pour se protéger d'Hilarion, ou à l'inverse, son arrivée ne ranime-t-elle pas des

désirs sexuels interdits par l'institution ? Leur position, les jambes écartées, le buste qui se cambre à la manière d'une stéréotypie d'avant en arrière pendant huit fois huit temps, le suggère¹³⁶². Ce geste rappelle des traits transiques vus



Fig. 72, CAVALCA Michel, photographie de *Giselle*, acte II, Mats Ek, date inconnue.

en hôpital psychiatrique¹³⁶³ ou des imaginaires selon lesquels les hystériques auraient un problème d'utérus, où l'on rattache cette maladie à un problème de sexualité, notamment à un trop grand désir sexuel. Rappelons également que la folie comme la sexualité sont des dimensions transiques. Cet état des patientes ne durant qu'un temps et reprenant des traits transiques, nous pouvons le considérer comme une crise, un état transique.

Il y a des crises tout au long de l'acte II. Ce ne sont pas toujours les mêmes personnages qui en vivent, elles ne se manifestent pas en permanence de la même façon, et, dans tous les cas, les patientes apparaissent souvent « ailleurs », même si cela est devenu leur état de conscience ordinaire. Ces crises se manifestent de différentes manières, mais elles reprennent bien souvent des « codes » des crises/transes hystériques dont nous relevons les traits dans le premier chapitre. Ainsi, dans leurs gestes, nous retrouvons des références aux phases épileptique et clownesque de Charcot¹³⁶⁴. Par exemple, certaines en crise/transe se roulent au sol, et s'arrêtent, tendues à

¹³⁶¹ Lors de notre pratique de la TCAI, nous remarquons qu'en transe, nous effectuons parfois le même mouvement d'une façon répétée et qui ressemble à une stéréotypie. Durant la formation, l'une des participantes se demandait même si ces stéréotypies n'étaient pas un moyen de fuir une situation ou encore de transformer une situation, une émotion comme nous le faisons parfois en transe.

¹³⁶² Cf. fig. 72.

<https://www.francescam.com/giselle-mats-ek.html> [consulté le 25/08/2023].

¹³⁶³ Étudiante en master, nous travaillons régulièrement au sein d'un hôpital psychiatrique, nous avons été placées dans différentes unités.

¹³⁶⁴ Cf. « La grande hystérie de Charcot », in Chap. 1 « Dimensions et traits transiques à travers de phénomènes en France et en Europe », Partie 1.

l'extrême, secouées par un tremblement ressemblant à des spasmes. Un autre exemple, l'une d'entre elles à la fin de la première variation de Giselle, entre sur scène sur une musique pleine de chromatismes¹³⁶⁵ annonçant, déjà, une anomalie. Elle court, les yeux révulsés, le corps tendu et ne prête pas attention à Giselle et Hilarion présents. À plusieurs reprises, elle regarde derrière son épaule, comme si elle était poursuivie et qu'elle devait courir pour fuir tout en se tendant comme prête à affronter l'objet de sa peur. Or, il n'y a rien qui la suit. Elle se trouve donc bien dans une hallucination, dans un autre espace-temps, dans un état dissociatif limité dans le temps, ces gestes indiquent un état non ordinaire de conscience qui se transforme à l'arrivée de Myrtha. Celle-ci la saisit et d'une certaine manière la calme. Elle arrête les gestes secs et vifs et de courir. En revanche, elle se tétanise. L'infirmière Myrtha la couche, mais cette patiente reste tendue, dans un état presque cataleptique, incapable de bouger, les yeux toujours grands ouverts comme perdus dans une vision qui l'horrifie. Les traits et l'état transiques demeurent toujours présents et pour cause, il faut l'intervention de Giselle pour que la patiente revienne à la « normale ». C'est-à-dire qu'elle rentre dans le groupe des willis-patientes marchant ensemble, à un rythme lent, sans objectif apparent et avec un regard lointain. Ce qui ne manque pas, à nouveau, de rappeler un état transique à cause de leur regard perdu, de cette marche automatique, sans objectif ou du moins ayant un objectif inconnu aux personnes décréées « normales ».

Qu'en est-il de Giselle ? Quand elle apparaît (après qu'on lui ait enlevé le drap qui la recouvrait) elle semble complètement absente. Hilarion lui tend une fleur, mais elle passe à côté de lui, parce qu'elle ne l'a pas vu, elle est absorbée par sa tête bandée. Ce geste d'ignorance marque un trait transique. Pour autant, symbolise-t-il que Giselle vit une transe ? Rien n'est moins sûr, elle vient de se faire lobotomiser. Nous comprenons donc ce regard absent comme signe qu'elle se situe dans un ailleurs, non pas dû à un état de transe ou transique, mais dû à sa lobotomie qui la plonge dans un nouvel état de conscience dans lequel elle n'est plus toujours « connectée » à l'ici. C'est là, encore, la difficulté de ce ballet : les traits transiques le submergent et en même temps conclure que les patientes sont en transe serait à nouveau réduire la transe à la folie et inversement, et, dans ce cas, réduirait la transe aux conséquences d'une lobotomie.

Si des traits transiques submergent cette œuvre, notamment au second acte, et nous pourrions passer de nombreuses lignes à les énumérer, nous tenons pourtant à ne pas amalgamer les traits transiques liés à la représentation de formes de folie et les traits transiques reliés à un état de transe.

¹³⁶⁵ Dans les versions classiques, il est nommé « introduction » ou *allegro*. Comme ce premier nom l'indique il se situe durant l'introduction de l'acte II. Chez Mats Ek il est suivi de « l'entrée d'Albrecht » alors que dans les versions classiques il est suivi par « l'entrée de Myrtha » ou/et *andante*.

3. La *Giselle* d'Akram Khan : la folie de se rebeller

La *Giselle* d'Akram Khan diffère des versions classiques et de la relecture de Mats Ek. Dans un article publié en 2022, nous la présentons ainsi :

Créé en septembre 2016 avec l'English National Ballet, Akram Khan mélange plusieurs styles de danse dont le classique et le kathak indien, afin que ceux-ci se mêlent comme en un langage universel. *Giselle* fait référence aux réfugiés et aux migrants que l'on empêche de passer par l'entremise de la mise en scène d'un mur, mais aussi à la lutte des classes et au désastre de la mondialisation dont l'effondrement du bâtiment du Rana Plaza dans la capitale du Bangladesh est un des symboles. Il s'agit de corps battants, mais tout autant disloqués et contraints. Giselle n'est plus une paysanne, mais une réfugiée. Elle travaillait avec d'autres migrants dans une usine de couture qui vient de fermer. Elle fait partie de cette communauté de réfugiés qu'elle guide par son optimisme et sa force de caractère. Elle est aussi amoureuse d'un homme dont elle est tombée enceinte, elle a bon espoir que son enfant connaisse un monde meilleur. Mais lorsqu'elle découvre qu'en réalité Albrecht fait partie de la caste des riches propriétaires d'usines de couture, son monde s'écroule et elle bascule dans une expression que les autres membres ne veulent entendre. Giselle incite à renverser l'ordre établi, exige de pouvoir passer la frontière barrée par un mur, mais les autres ont peur de cette rébellion : elle doit se calmer, rester silencieuse face à ceux qui ont le pouvoir. Cette violence monte *crescendo*, chez Khan : les membres veulent au début la rassurer, lui faire refouler ses émotions, l'empêcher d'être dans la violence et l'exacerbation des sentiments. Ce qui n'est pas possible pour Giselle, et qui engendre alors une double colère : celle contre Albrecht qui l'a trahie et celle contre la communauté à laquelle elle appartient qui ne prend pas en compte sa parole. Ces manifestations de Giselle ne peuvent être tolérées, on la contraint alors à se taire¹³⁶⁶.

Dans cette relecture d'Akram Khan (selon la version filmée de 2018¹³⁶⁷), Giselle n'est pas folle. Il n'y a pas de scène de la folie à proprement parlé, celle-ci est remplacée par une scène nommée « mort de Giselle¹³⁶⁸ » qui représente un véritable acte de rébellion, comportant les huit points de notre définition hypothétique de l'état de transe : durant cette scène, Giselle est absorbée par la trahison et l'injustice qu'elle vient de subir, vit une dissociation, accède à des informations, a

¹³⁶⁶ ROUSSELOT Maëlle, « De la violence des corps-empêchés dans les *Giselle* de Mats Ek et Akram Khan », *op. cit.*, p. 366.

¹³⁶⁷ Avec Tamara Rojo (*Giselle*), James Streeter (*Albrecht*), Jeffrey Cirio (*Hilarion*)
KHAN Akram, *Giselle*, English National Ballet, Opus Arte, DVD 2018.

¹³⁶⁸ « Death of Giselle » dans la présentation du ballet in KHAN Akram, *Giselle*, dvd, *op. cit.*

plus de force, moins de douleur, devient (légèrement) autre, se trouve dans une temporalité différente, tout en sachant que cet état sera limité dans le temps, qu'elle franchit des limites en se rebellant, bref il y a bien tous les points caractéristiques d'un état de transe selon notre définition.

Par la description que nous en faisons dans cet article de 2022 (écrit en 2020), nous relevons déjà l'aspect rebelle de Giselle qui par conséquent a tendance à franchir des limites. Le chorégraphe Akram Khan et la dramaturge Ruth Little en font un personnage fort, porteur d'espoir et qui, grâce à ces qualités, devient une *leadense* de cette communauté de migrants¹³⁶⁹. Elle tente d'être un contre-pouvoir face à de riches propriétaires qui exploitent les réfugiés. Par ce contre-pouvoir, elle amène espoir à ces derniers et tentent en même temps de les défendre. Or, lors de la scène de la mort de Giselle, cet aspect révolutionnaire devient trop important et apparaît comme une sorte de « folie » de sa part. Il faut donc la tuer.



FIG. 73 LIOTARDO Laurent, *Giselle* d'Akram Khan avec Tamara Rojo (en haut), début de la scène de la folie/mort de Giselle, date inconnue.

Mais avant même de vouloir se rebeller et en découvrant la trahison, Giselle est atterrée. Elle a un corps mou, abattu, au sol, qui n'arrive plus à se tenir. La trahison d'Albrecht la choque tellement, qu'elle se trouve déjà dans un ENOC de l'ordre de la sidération. Au début, les membres de sa communauté la cajolent, l'entourent afin de la protéger, de l'apaiser¹³⁷⁰.

Giselle, même si elle lutte contre eux au début, retrouve de ses forces, sort de son état de sidération, non pas pour rejoindre les autres, mais pour exprimer toute sa colère. Nous constatons, déjà précédemment, que la colère, notamment quand elle rentre dans une intensité de l'ordre de le hors de soi, mais aussi de la furie, est une expression transique. Chez Giselle, celle-ci a pour objectif de changer les choses, de ne plus rester dans les mêmes schémas qu'avant et ainsi mettre à mal la société imposée par les riches propriétaires, ce qui l'éloigne des Giselle « classiques » agonisant d'un

¹³⁶⁹ KHAN Akram et LITTLE Ruth, « The Charaters of Akram Khan's Giselle », *Giselle*, dvd, *op. cit.*

¹³⁷⁰ Cf. fig. 73.

<https://www.resmusica.com/2019/07/02/giselle-vu-par-akram-khan-a-luxembourg/> [consulté le 25/08/2023].

chagrin d'amour. Là, cette scène devient un acte révolutionnaire portant en lui des traits transiques et pour cause, de la colère qui l'absorbe découle les huit points (hypothétiques) définatoires de l'état de transe.



FIG. 74 LIOTARDO Laurent, photographie de Tamara Rojo (Giselle), *Giselle*, Akram Khan, date inconnue.

Les Occidentaux se représentent et imaginent régulièrement des corps en transe ne se tenant pas (droits). Giselle (ici interprétée par Tamara Rojo) reprend cette caractéristique. Durant le

premier acte, le chorégraphe la représente avec d'autres réfugiées-interprètes en train de travailler. Dès lors, leurs corps se transforment en des sortes de machines. Elles perdent leur humanité, elles n'ont qu'un objectif : produire. Giselle-Rojo reprend ce corps durant la scène de sa mort, évoquant d'autres moments dont elle reprend des pas, des phrases chorégraphiques de scènes vécues précédemment¹³⁷¹. La reprise de ces postures donne au corps des aspects de machines ne « tenant » pas correctement, comme dans ces versions où les pas et phrases chorégraphiques sont comme « marmonnées¹³⁷² », c'est-à-dire que le corps de Giselle-Rojo s'écroule au sol, il ne peut plus exécuter la posture¹³⁷³. Face à ce corps qui s'écroule, nous retrouvons bien la caractéristique et la représentation transique d'un corps qui ne se tient pas, mais aussi la référence au passé, comme si Giselle se retrouvait dans un temps autre pour oublier la trahison d'Albrecht, laissant à penser qu'elle n'a jamais eu lieu. Il y a une sorte d'échappée dans ce moment, mais qui, comme dans les

¹³⁷¹ Cf. fig. 74.

<https://www.lapresse.ca/arts/spectacles/2020-03-11/le-english-national-ballet-pour-une-premiere-fois-au-canada-avec-giselle> [consulté le 25/08/2023].

¹³⁷² GUÉRINEAU Éléonore, 07/05/2021, *op. cit.*

¹³⁷³ Cf. fig. 75.

<https://www.nytimes.com/2016/09/29/arts/dance/review-giselle-a-winning-gamble-for-english-national-ballet.html> [consulté le 25/08/2023].

versions, ne peut avoir pleinement lieu puisque dans les deux cas le corps ne tient pas et le présent revient toujours. Ce corps rappelle que rien ne sera plus comme avant, qu'il ne peut se remettre dans les mêmes positions,



Fig. 75, LIOTARDO Laurent, photographie de Tamara Rojo (Giselle), *Giselle*, Akram Khan, date inconnue.

effectuer les mêmes gestes, reprendre les mêmes attitudes, car quelque chose a été détruit. Il a beau essayé de refaire les mouvements, de se replonger dans ces moments d'automatisme où finalement on ne pense plus à rien, où on s'autohypnose pour échapper à la réalité, rien n'y fait. Giselle revient toujours au présent, n'arrive pas à échapper à cet espace-temps et à la réalité insupportable.

Pour autant, les riches propriétaires se moquent bien que son corps ne se tienne plus, que Giselle ne puisse plus travailler et les servir : il y a plein de réfugiés ou autres « bannis¹³⁷⁴ » qui peuvent servir de mains-d'œuvre. Cependant, l'héroïne décide de ne pas être qu'une pièce interchangeable du système, elle décide de le saboter, de changer les règles, cela demande de franchir des limites. Autour d'elle, les autres réfugiées-danseuses reprennent ces postures de machines, elles les tiennent contrairement à elle. Elle décide de les renverser, de les pousser, de les faire chuter, ce ne sont pas tant ces réfugiées qu'elle renverse, pousse, veut faire chuter... c'est le pouvoir mis en place. Dès lors, Giselle devient dangereuse. Elle n'hésite pas non plus à maudire Albrecht, Bathilde et tous les autres propriétaires. En même temps, elle dirige sa colère contre elle-même, elle se frappe. L'idée d'une plus grande force et d'un amoindrissement de la douleur tant d'un point de vue physique que psychologique apparaît.

¹³⁷⁴ Pour reprendre le terme utilisé par Amélie Bertrand, « *Giselle* Akram Khan – English National Ballet », *Danse avec ta plume*, 18/10/2022.

<https://www.dansesaveclapume.com/en-scene/1114432-giselle-dakram-khan-english-national-ballet-tamara-rojo-isaac-hernandez-ken-saruhashi-et-stina-quagebeur/> [consulté le 05/04/2023].

Aussi, Giselle-Rojo vit des dissociations, notamment quand elle retourne à son corps-machine. De même quand elle valse seule en revivant le souvenir d'une danse avec Albrecht. Elle accède aussi à des informations, car, à plusieurs reprises, alors qu'elle se dissocie en effectuant des gestes du passé rappelant son travail de couturière, le fil et l'aiguille imaginaires qu'elle tient passent devant son cou comme s'ils l'égorgeaient. Or, si Giselle ne meurt pas égorgée, mais étouffée, il s'agit bien d'une mort déclenchée au niveau de son cou. Ce mouvement est d'autant moins neutre

qu'elle effectue également des ports de bras frénétiques jusqu'à avoir celui des willis classiques, c'est-à-dire, le port de bras avec les poignets croisés devant son torse¹³⁷⁵.



Fig. 76, LIOTARDO Laurent, photographie de Tamara Rojo (Giselle), *Giselle*, Akram Khan, date inconnue.

Giselle montre qu'elle sait –

même inconsciemment – qu'elle va mourir, être tuée et se transformer en willi soit un fantôme, non pas mort avant son mariage, mais exploité de son vivant par de riches propriétaires dans cette relecture. Par cette information à laquelle Giselle accède, elle est aussi en train de devenir-autre, de devenir-willi, puisqu'elle commence à adopter certaines de leurs attitudes. Quant au mouvement de valse qu'elle effectue, il indique également qu'elle se trouve dans une autre temporalité : celle d'un passé durant lequel elle dansait avec Albrecht. Durant cette valse, Giselle bouscule un nanti (peut-être le père de Bathilde) : il s'agit du geste de trop. En le bousculant, même involontairement, elle indique qu'elle peut bousculer son système, l'atteindre. Cette valse renvoie aussi à une dissociation, à une temporalité autre, à la peur qu'elle engendre chez ces riches propriétaires. De plus, la valse en elle-même n'est pas une danse « neutre », elle porte une dimension

¹³⁷⁵ Cf. fig. 76.

<https://www.dance-enthusiast.com/features/dance-news/view/DANCE-NEWS-English-National-Ballet-Akram-Khan-Giselle-BAM> [consulté le 25/08/2023].

révolutionnaire¹³⁷⁶. Tant que le corps de Giselle était à terre, il n'exprimait qu'un désespoir silencieux ne pouvant atteindre l'ordre établi. En revanche, quand elle se rebelle et *renverse* les corps-machines des migrantes, *bouscule* le père de Bathilde, elle va trop loin. Par son corps qui *déraille*, qui ne tient plus, en ne pouvant plus effectuer ces gestes coutumiers et couturiers, en ne voulant plus être un corps machine, et qui *bouscule* et *renverse*, Giselle s'exprime très clairement : cette société n'est plus possible, il lui faut autre chose. Bien évidemment, les propriétaires désapprouvent, ce corps à terre qui ne dérangeait pas trouble bien trop l'ordre maintenant qu'il veut se faire entendre. Il faut donc qu'il retourne à terre ou plutôt sous terre. Il faut le tuer pour qu'il devienne parfaitement silencieux. Si la scène est cachée, l'acte II la rejoue et dévoile : Hilarion l'a étranglée. Ce sont les cordes vocales que l'on comprime pour empêcher qu'elles ne produisent le moindre son, ce sont les voies respiratoires qu'on anéantit afin que ce corps soit complétement inexpressif. Ce n'est pas de folie et de chagrin que meurt Giselle, elle meurt assassinée parce qu'elle a eu la folie de se rebeller, de vouloir être reconnue comme un être humain qui a des droits.

Ici, la folie de Giselle semble bien plus un acte de rébellion contre un pouvoir qui abuse d'elle et qui finit par la tuer, de crainte qu'elle ne devienne trop dangereuse, alors que dans la relecture de Mats Ek nous tenions à distinguer la « folie » de Giselle et ses états de transe, que dans les versions « classiques » la folie nous apparaissait plutôt comme un passage de la vie vers la mort, la folie. Plus que folie, la transe de Giselle dans cette relecture s'affiche donc comme un contre-pouvoir.

III. De la banalité de la transe : réinscrire la transe dans le quotidien

Les représentations transiques prennent également place dans des exemples moins évidents et peut-être moins rattachés spontanément à cet état. Les précédents cas étudiés sont pensables, bien que difficilement observables à cause des facteurs les recouvrant et faisant disparaître. Il est aisé de les rattacher à la folie, à la mort et à la possession à cause des imaginaires occidentaux sur ces états. Aussi, des ouvrages comme ceux de Catherine Clément¹³⁷⁷, de Nancy Midol¹³⁷⁸ ou encore tous ceux d'anthropologues comme Michel Leiris¹³⁷⁹, Gilbert Rouget¹³⁸⁰, Bertrand Hell¹³⁸¹...

¹³⁷⁶ Cf. « La Dansomanie de la valse », in Chap. 1 « Dimensions et traits transiques à travers des phénomènes en France et en Europe », Partie 1.

¹³⁷⁷ CLÉMENT Catherine, *op. cit.*

¹³⁷⁸ MIDOL Nancy, *op. cit.*

¹³⁷⁹ LEIRIS Michel, *op. cit.*

¹³⁸⁰ ROUGET Gilbert, *op. cit.*

¹³⁸¹ HELL Bertrand, *op. cit.*

présentent ce phénomène dans un espace généralement hors quotidien. La transe aurait lieu lors de rituels, dans des espaces médicalisés, lors d'expériences, de fête, en montant sur scène, etc. Penser la transe comme un état de conscience non ordinaire dans une quotidienneté des plus ordinaires devient plus difficile, et rares sont les auteurs – à notre connaissance – à mentionner ce type de transe. Corine Sombrun en parle un peu, mais c'est surtout Adam Crabtree qui théorise le tout¹³⁸². C'est en reprenant cet auteur que nous observons la façon dont des représentations transiques, voire de transes, peuvent apparaître dans une certaine ordinarité. Pour cela, nous nous intéressons à l'état amoureux (transe relationnelle¹³⁸³), puis à l'hypnose et au somnambulisme qui se rapprochent de ce qu'Adam Crabtree qualifie de transe d'intériorisation¹³⁸⁴. Cependant, la définition de la transe par le psychothérapeute est large, rendant tout « transe », il affirme que nous passons d'une transe à l'autre tout au long de la journée¹³⁸⁵. Notre recherche ne soutient pas cette hypothèse, mais « les transes du quotidien » de Crabtree peuvent être considérées comme des états transiques, parfois même des états de transe selon notre hypothétique définition. Nous changeons donc de prisme en sortant de la possession, de l'obsession, etc., pour observer des transes (selon la définition de Crabtree) ou des états transiques plus quotidiens dans quelques versions et relectures de *Giselle*, *La Belle au bois dormant* et du *Lac des cygnes*.

1. Être amoureux : la transe relationnelle d'Adam Crabtree

Précédemment, nous constatons qu'Adam Crabtree et Catherine Clément considèrent l'état amoureux et le coup de foudre comme des formes de transes¹³⁸⁶. De même, Éléonore Guérineau envisage l'état amoureux comme transique, elle en donne l'exemple avec la scène finale de la lettre d'*Onéguine* de John Cranko :

C'est l'histoire d'un amour. Je résume très rapidement. Elle (Tatiana) tombe amoureuse d'un homme qui fait semblant de ne pas s'intéresser à elle et en plus l'a fait miroiter. Elle lui écrit une lettre, il la déchire devant elle en lui disant qu'il ne l'aime pas. En réalité il est amoureux, mais il n'a pas envie de se laisser séduire par une si jeune fille. Finalement, elle part, parce qu'il tue son meilleur ami, c'est une histoire de meurtre, et à la

¹³⁸² Cf. « Adam Crabtree et les transes du quotidien », chap. 2 « Les Transes du point de vue de leurs études scientifiques et de leurs expériences », partie 1.

CRABTREE Adam, *op.cit.*

¹³⁸³ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 37 et 63.

¹³⁸⁴ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 38 et 102.

¹³⁸⁵ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 55.

¹³⁸⁶ Cf. « Repenser la transe au cœur de l'Occident », in Chap. 2 « Les Transes du point de vue de leurs études scientifiques et de leurs expériences », partie 1.

fin ils se retrouvent, mais elle a refait sa vie. Il lui déclare sa flamme avec une lettre comme elle l'avait fait au début. Et là, c'est presque une transe amoureuse, c'est-à-dire qu'il ne sait plus comment se faire pardonner et il est presque hystérique. [...] C'est un pas de deux qui est tellement physique qu'on a l'impression qu'ils sont en train de se battre, alors qu'ils ne se battent pas, c'est juste qu'il veut lui montrer son amour à tout prix.

Si Éléonore Guérineau présente cet état amoureux et passionné comme une forme de transe, elle le pathologise aussi en en faisant quelque chose d'extraordinaire et en qualifiant cet homme « d'hystérique ». Ici, l'état amoureux s'apparenterait à une transe, mais il n'en reste pas moins attaché à une forme de folie n'ayant rien de quotidienne. C'est aussi ce qu'écrit Catherine Clément à propos du coup de foudre¹³⁸⁷. Pourtant, telle qu'expliquée par Adam Crabtree, la transe relationnelle (rattachée à l'état amoureux) n'a rien d'anormal, même si, dans certains rares cas, elle peut bousculer vers le pathologique en menant à l'obsession. Ces états observés dans les ballets ci-dessous se situent dans une certaine ordinarité tant et si bien qu'ils peuvent paraître difficilement visibles pour un regard occidental et moderne considérant l'état transique comme anormal et, par conséquent, ne pouvant se produire dans une ordinarité. Ici, une double difficulté se pose : les ballets recouvrent déjà des états de transes et transiques sortant normalement de l'ordinaire rendant parfois leurs représentations quasiment invisibles ou du moins impensées et impensables, à quoi s'ajoute l'ordinarité de cette transe empêchant d'autant plus sa visibilité et sa représentabilité. Néanmoins, nous tentons ici de faire émerger quelques gestes, comportements transiques résultant de la représentation de l'état amoureux de quelques ballets : *La Belle au bois dormant*, *Giselle*, *Le Lac des cygnes*.

1.1 *Les Belle au bois dormant de Noureev et Bourne*

Précédemment, nous observions la plus grande expressivité d'Aurore de Bourne expliquant très clairement que la princesse n'est certainement pas issue de la noblesse. Quant à nous, nous concevons même la possibilité d'une filiation entre Aurore et Carabosse. Ce manque de « noblesse » d'Aurore explique qu'elle s'exprime plus librement que le reste de l'aristocratie à laquelle elle appartient. Cela se remarque par son corps se mouvant plus facilement, courant, moins contraint, par des gestes parfois plus brutaux et amples. Il apparaît donc assez naturellement de penser que des traits représentatifs d'un état amoureux relié à un état transique se manifesteraient plus aisément chez elle. Afin de le montrer, nous prenons deux extraits du ballet de Bourne, l'un se produit au

¹³⁸⁷ CLÉMENT Catherine, *op.cit.*, p. 19.

second acte, l'autre à la toute fin lorsque Léo (le jardinier) retrouve et réveille enfin Aurore. Parallèlement, nous traitons le pas de deux final de la version de Noureev qui diffère de la relecture de Bourne, Aurore ne tombe amoureuse qu'à partir du troisième acte et se comporte bien comme une jeune noble.

- Acte II, solo d'Aurore

Avant qu'Aurore ne se mette à danser seule, d'autres danses ont lieu et même si elles



Fig. 77, PERSSON Johan, photographie de *La Belle au bois dormant*, acte II, Matthew Bourne.

demeurent codifiées et respectent un certain protocole, elles n'en sont pas moins inspirées des danses folles des années 1910 venant d'Amérique, notamment celle du Castle Walk du couple Vernon et Irene Castle¹³⁸⁸. Cependant, il y a peu d'aspects transiques dans ces danses. Pour Matthew Bourne la valse reste reine¹³⁸⁹, et il s'agit bien, pour nous, d'une valse codifiée de laquelle des traits transiques furent

extraits. Si les danses de couple du second acte tendent vers ces nouvelles danses folles d'Amérique, cela ne demeure qu'une inspiration, une légère contagion inspirée par ces danses que les aristocrates se réapproprient¹³⁹⁰. De plus, Bourne ne représente pas ses personnages aristocratiques dans un Castle Walk ou une autre danse des années dix. En revanche, le solo d'Aurore apparaît bien moins codifié. Le style change complètement et plusieurs traits transiques apparaissent. Elle danse après avoir vu Léo, comme folle d'enthousiasme et d'amour. Quant aux gestes, ils sont libres, fluides, elle se cambre à plusieurs reprises, sa nuque est par moment complètement relâchée, elle va jusqu'à danser au sol, sur son dos. Le corps apparaît souple, à l'inverse de celui de sa mère bien souvent rigide et extrêmement tenu. Son accoutrement n'est pas convenable, elle a retiré ses chaussures, et quand elle s'allonge sur le dos les personnes l'entourant voient ses dessous. Cette danse est improvisée, spontanée, mais aussi étrange et manquant de convenances, ce qui réaffirme son aspect

¹³⁸⁸ NEW ADVENTURES, « Matthew Bourne's *Sleeping Beauty, a gothic romance*; Learning resource », 2022, p. 12. PDF à retrouver sur : <https://new-adventures.net/behind-the-scenes/behind-the-scenes-of-sleeping-beauty> [06/04/2023]

¹³⁸⁹ *Ibidem*.

¹³⁹⁰ Cf. fig. 77.

<https://new-adventures.net/sleeping-beauty#photos-and-videos> [consulté le 28/08/2023].

transique résultant d'un état amoureux. En effet, c'est bien parce qu'elle a vu Léo qu'elle se met à virevolter. Il y a donc bien une corrélation entre la vue de son amoureux, ce qu'elle ressent et ses gestes. Sans pour autant affirmer que Bourne représente Aurore en transe, il y a bien quelque chose de cet ordre.



Fig. 78 PERSSON Johan, photographie de *La Belle au bois dormant*, dernier acte, Matthew Bourne.

- Le réveil définitif d'Aurore par Léo¹³⁹¹

Ce passage se déroule sur moins d'une minute. Il marque le moment où Léo et Aurore se retrouvent pleinement et qu'ils s'enlacent pour la première fois depuis cent ans. Cette scène marque un bonheur intense proche d'une certaine forme d'extase dans laquelle émergent quelques traits transiques : les yeux qui se ferment notamment quand l'un et l'autre se touchent leur joue, puis lorsqu'ils s'enlacent ; les gestes d'une lenteur extrême, comme si les deux personnages se trouvaient en apesanteur, rajoutant l'idée d'une lévitation rappelant des fresques pompéiennes où les bacchantes, dans une forme de transe extatique et dionysiaque, lèvent, flottent¹³⁹². À eux seuls, ces quelques éléments servent à amener une dimension transique à cette danse. Ils reflètent la joie extrême, peut-être même une extase, que ressentent les personnages grâce à leurs

retrouvailles.

- *La Belle au bois dormant* de Nouriev, adage du pas de deux final (acte III)

Chez Nouriev, comme dans tous pas de deux sur un adage, il y a de nombreux équilibres qui apportent douceur et planitude montrant l'effet de l'amour : les deux personnages « planent », autrement dit, se trouvent dans un état non ordinaire de conscience. Cependant, comme dans tous

¹³⁹¹ Dans la version de Matthew Bourne, Léo réveille une première fois Aurore. Mais celui-ci est piégé par Caradoc qui emporte Aurore avec lui, lui faisant croire qu'il l'a réveillée grâce à véritable baisé d'amour. Aurore est alors décrite comme sous le joug de force obscure. Quand le conte Lila tue Caradoc, Léo s'empare d'Aurore pour la protéger. À nouveau, il l'embrasse et celle-ci se réveille complètement, délivrée de toute force maléfique.

¹³⁹² Cf. fig. 78.

<https://new-adventures.net/sleeping-beauty#photos-and-videos> [consulté le 28/08/2023].

ballets de Noureev, la virtuosité est aussi très importante. Elle pourrait être un gage de transe,



Fig. 79 MATHÉ SÉBASTIEN, photographie de *La Belle au bois dormant*, dernier acte, Noureev.

puisqu'une personne dans cet état produit des gestes extraordinaires, surhumains, quelques fois considérés comme anormaux. Pourtant, cette virtuosité est aussi la signature chorégraphique de Noureev et témoigne d'une forme académique poussée à son extrême allant, au contraire, effacer tout aspect transique. Ainsi,

même amoureuse, Aurore conserve un corps droit ne sortant jamais du cadre. Sa danse avec le prince ne permet pas de voir l'aspect transique de l'état amoureux. Tout au plus un relâchement au début du pas de deux pourrait laisser l'envisager, mais rien de plus. Toute sa danse est carrée, constituée de lignes droites, extrêmement virtuose, impressionnante de technique, mais un peu froide. Qu'en est-il de l'élan amoureux ? De ce bouillonnement hormonal ? Certes, ils regardent dans la même direction ou se regardent, mais le lien provoqué par la transe relationnelle reste invisible, caché par la technique. Tout au mieux les bras de la Belle affichent une corporéité « planante », ils semblent flotter par moment, ce qui illustrerait une espèce d'ivresse de la part de la princesse et par conséquent, un aspect transique. En effet, l'« ivresse » peut se concevoir comme un trait transique qui serait ici la conséquence de l'amour envahissant Aurore. Cependant, cela reste très léger et elle exécute régulièrement des pauses avec des lignes de bras bien droites renvoyant à un style très académique duquel rien ne déborde. L'aspect planant dû à l'ivresse lui-même lié à l'état amoureux disparaît alors. Également, sa manière précipitée de se diriger vers Désiré (en petits pas sur pointes), la promenade de pirouettes et leur aspect légèrement frénétique pourraient évoquer d'autres traits transiques : Aurore ne pourrait se retenir, elle serait poussée par une force contre laquelle elle ne pourrait résister et irait donc, un peu contre sa volonté, vers son prince. L'état amoureux la pousse, lui fait franchir la limite de la retenue, mais, là encore, l'académisme, les gestes précis, « propres » dirait-on en danse classique, effacent ces gestes transiques et par la même une représentation de cet état causé par l'amour.

1.2 *La variation de Giselle, acte I, versions de Blair, Wright, Bart-Poliakov et relecture de Ratmansky*

Dans la précédente partie, nous observions que les traits transiques débordaient de l'amour que Giselle entretient pour la danse et pour Albrecht. Nous traitions aussi son lien à Bacchus et notamment son couronnement de reine des vendanges à l'acte I. Ce moment apparaît comme une sorte d'apothéose de joie de la paysanne : elle est amoureuse, elle danse et en plus elle est couronnée « reine des vendanges ». Nous décidons donc d'observer cette scène nommée « variation de Giselle » dans des versions et relecture du XX^e et XXI^e siècles (toujours les mêmes) afin d'y chercher les traits transiques reliés à l'état de joie et d'amour dans lequel se trouve Giselle.

Les versions de Peter Wright et de Bart-Poliakov sont certainement les moins intéressantes en termes d'émergences de ces traits. En effet, dans la version de Wright, la scène a été déplacée. Giselle ne danse pas après avoir été couronnée reine des vendanges, mais devant la cour. Bien qu'elle soit amoureuse d'Albrecht, ce dernier n'est pas présent et sa danse ne lui est donc pas complètement dédiée, perdant l'idée d'une apothéose dansante signifiant tant son amour pour la danse que pour le jeune homme. Quant à la version de Bart-Poliakov, la diagonale de ronds de jambe de Giselle-Gilbert pourrait avoir quelque chose de transique, car il est peu courant de sauter sur sa pointe, mais, paradoxalement, si cette diagonale de ronds de jambe sort de l'académisme habituel, elle demeure très technique et académique. C'est un moment virtuose attendu par le public. De plus, le visage un peu crispé de Dorothee Gilbert, malgré son sourire et les regards amoureux vers Albrecht, empêche de constater une apothéose du bonheur, de l'amour. Cette légère crispation montre la complexité du pas tout en prouvant que la joie intense ne la porte pas totalement.

La version de David Blair (1969) avec Carla Fracci est plus intéressante. Déjà, sa danse nous paraît plus vive. Aussi, avant la diagonale de ronds de jambe, elle pirouette et quand elle s'arrête elle place ses bras à l'horizontale, mais avec les mains à la verticale. L'alignement bras-mains se brise, la sortant de l'académisme. Ici, les mains à la verticale traduisent une certaine joie, l'idée d'un manque d'équilibre peut-être après ces tours, mais aussi celle d'une danse plus spontanée, comme improvisée. Tout d'un coup, ce léger détail amène vers une représentation plus transique, sortant de l'académisme : portée par son amour de la danse et d'Albrecht, elle oublie de positionner « correctement » ses mains, elle improvise sa danse, elle ne se conforme plus exactement à certaines règles. Dans sa diagonale de ronds de jambe, alors que les précédentes Giselle observées tenaient leur robe, Giselle-Fracci laisse ses bras presque le long de son corps, à peine tenus, à quarante-cinq degrés à peu près. Elle ne les place pas à la seconde ou en première. Ici encore, elle s'éloigne de l'académisme. À ce moment-là, une représentation transique peut très légèrement émerger : ces

gestes indiquent qu'elle est folle d'amour et de joie, qu'elle se moque donc des conventions, grâce à l'état amoureux dans lequel elle se trouve. Néanmoins, cela reste très léger.

En effet, presque toujours dans la deuxième partie du XX^e siècle et au XXI^e siècle, les représentations transiques demeurent effacées, y compris dans les moments où elles pourraient y être facilement représentées. Là, nous étudions du « quotidien », quelque chose de l'ordre d'une transe si banale qu'on ne la voit même plus, qu'on ne considère même pas ces états comme des trances. Dès lors, entre un effacement presque systématique des représentations transiques et des scènes qui représentent des états transiques si ordinaires qu'on ne les remarque à peine, qu'ils soient quasiment invisibles et inexistantes, il devient difficile de les faire émerger.

Il en va de même dans la relecture de Ratmansky (2020) où, là, c'est l'impression de rapidité des pas, le fait qu'ils soient plus petits, plus « battus », plus « coupés »... donnant un aspect frénétique à la danse de Giselle-Smirnova duquel nous relevons un trait transique. La relecture se fonde sur des sources du XIX^e siècle et donne ainsi un aspect plus fiévreux à sa danse, à cette époque les danseuses et danseurs dansaient plus rapidement, effectuaient des pas moins amples, mais plus petits leur donnant un aspect plus frénétique comme déjà vu, notamment avec les récits de Théophile Gautier¹³⁹³. Il en va de même dans les ballets de Petipa, ce dernier reprit plusieurs fois *Giselle* pour le ballet impérial. Sur scène, les déplacements y étaient très rapides, moins grands, moins en dehors aussi, les corps des interprètes étaient plus ramassés et plus flexibles¹³⁹⁴ (Doug Fullington), ce qui aiderait l'émergence de représentations plus transiques notamment pour le cas de Giselle durant l'acte I. De plus, comme le relève Jade Larine, cet aspect frénétique de la danse de l'héroïne se trouve partout dans l'acte I, justement grâce à la relecture de Ratmansky¹³⁹⁵. Il n'est donc pas propre à cette scène, mais, à chaque fois, il traduit l'esprit enjoué d'une Giselle amoureuse et folle de danse.

1.3 *Le pas de deux du deuxième acte du Lac des Cygnes de Nouréev, Dowell et Scarlett*

¹³⁹³ Cf. Chap. 1 « Les Émergence de trances chez les Romantiques : les dimensions du hors contrôle, du primitivisme, du festif, de l'imaginaire, de la folie et de la mort », Partie 2.

¹³⁹⁴ FULLINGTON Doug, « Les Notations Stépanov dans la Harvard Collection », *La Révolution Stépanov !, op. cit.*, p. 9.

¹³⁹⁵ « Une danse vibrante, une pantomime vivante, des tempi enlevés, un bas de jambe frénétique. » LARINE Jade « [Retransmission cinéma] La Giselle revitalisée d'Alexei Ratmansky – Ballet du Bolchoï », *Danse avec ta plume*, 29/01/2020.

<https://www.dansesaveclapume.com/hors-scene/1103224-retransmission-cinema-la-giselle-revitalisee-dalexci-ratmansky-ballet-du-bolchoi/> [consulté le 11/04.2023].

Le pas de deux du *Lac des cygnes* représente le moment où Odette et Siegfried tombent amoureux. Dans l'article « Corps de cygne¹³⁹⁶ » de Wilfride Piollet, celle-ci affirme qu'Odile¹³⁹⁷ (le cygne noir présent à l'acte III) effectue des arabesques aux lignes tranchantes contrairement à Odette qui abandonne le haut du corps au prince, symbolisant son amour pour lui, le fait qu'elle se donne à lui et notamment, qu'elle lui offre son cœur. Nous nous attardons tout particulièrement sur ce lâcher-prise du buste en traitant quelques versions du *Lac*.

Dans la version de Noureev (2007), Odette conserve bien souvent un visage impassible, sans quasiment aucune émotion la traversant, il en va de même pour le reste de son corps et notamment pour son buste qui ne s'abandonne que très peu au prince, qui toujours se tient et maintient des lignes bien droites. Cette impassibilité



Fig. 80 LOUBOFF Sveltiana, photographie Matthias Heymann (Siegfried) et Myriam Ould-Braham (Odette), *Le Lac des cygnes*, fin du pas de deux de l'acte II, Noureev, 2016 (date supposée).

au niveau du visage et ce buste ne s'abandonnant pas empêchent d'illustrer un état amoureux de la part du cygne et donc représentent encore moins un état transique. Quant au prince, il est difficile d'affirmer qu'il se trouve lui-même dans un de ces états lors du pas de deux, puisqu'ici, il sert plus de porteur et « d'accompagnateur » d'Odette que de danseur. De même, lors de la pose finale de ce deuxième acte¹³⁹⁸, dans les deux autres versions (Dowell et Scarlett) Odette s'abandonne complètement sur le côté et dans les bras du prince. Il n'en est strictement rien ici où, au contraire, les lignes d'une arabesque sont complètement tenues. Il n'y a donc que quelques instants durant lesquels Odette s'abandonne au prince, où elle va notamment relâcher la nuque et le buste, mais

¹³⁹⁶ PIOLLET Wilfride et GLON Marine, « Corps de Cygnes », *Repères, cahier de danse*, n°24, éd. La Briqueterie, Vitry-sur-Seine (France), 2009.

https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2009-2-page-3.htm#xd_co_f=MDlhYzQzNmEtZTc1Ny00YWY0LTlhMGItZjYxOGI5NDg4YTA5~ [consulté le 14/04/2022]

¹³⁹⁷ Wilfride Piollet travaille sur des photographies et ne se soucie pas de l'origine de la version, puisqu'elle compare les corps en attitude d'Odette et Odile dans une version de Bourmeister pour l'une et de Peter Wright pour l'autre. Nous pouvons donc reprendre ses propos sur les corps des danseuses interprétant Odette-Odile pour les appliquer à d'autres versions.

¹³⁹⁸ Cf. fig. 80.

<https://www.maculture.fr/cygnés-noureev> [consulté le 28/08/2023].

ces instants si furtifs ne suffisent pas à instaurer une représentation d'un état transique dans lequel Odette, en train de tomber amoureuse, pourrait se situer.

Dans les versions de Dowell (2006) et Scarlett (2018), Odette, à chaque fois interprétée par Marianela Nunez, donne à voir un corps plus souple, notamment au niveau du buste et de la nuque. La figure finale n'a rien à voir avec celle de Noureev, puisque la femme-cygne se laisse aller sur le côté, prête à chuter si le prince ne la rattrape pas. Une différence nette s'instaure avec cette pause finale : d'un côté les lignes tranchantes d'une arabesque, un buste à l'horizontale, mais toujours droit ; de l'autre une princesse-cygne qui chute, rattrapée par le prince et dont la souplesse du buste se pliant à la forme des bras de Siegfried traduit un abandon à celui-ci et donc réfère mieux l'état amoureux dans lequel Odette se trouve, et la confiance qu'elle lui accorde. Cet abandon ne symboliserait-il pas, également, qu'il a sa vie entre les mains, car lui seul maintenant peut lever la malédiction ?

Cette différence de corporéité avec un corps beaucoup plus raide et des gestes aux lignes plus tranchantes chez Noureev se présente tout au long de l'adage¹³⁹⁹. Ainsi nous remarquons entre autres différences :

- Dans la version de Scarlett, Odette effectue une attitude avec le prince derrière elle. Cela renvoie au geste de l'enlacement : elle éteint le prince avec sa jambe. Alors qu'au même moment chez Noureev, Odette effectue une arabesque. La notion d'enlacement se perd au profit d'un geste plus droit et froid, abandonnant en même temps l'aspect relationnel.
- Après cette attitude (toujours chez Scarlett), Odette « tombe » en arrière, mais elle est retenue par le prince, le buste est complètement abandonné, cambré, Siegfried la redresse, mais elle reste tout autant cambrée et elle ne se redresse totalement qu'en faisant une arabesque. Odette de Noureev « tombe » aussi en arrière tout en étant retenue par le prince, mais elle va se redresser tout aussi tôt. Par ce bref cambré, Odette prouve qu'elle s'abandonne moins au prince. De plus, par le cambré du dos dans la version de Scarlett, l'héroïne touche bien plus le prince, l'enlace quasiment de son dos¹⁴⁰⁰. À l'inverse, le fait que chez Noureev le cygne ne le touche à peine prouve son insaisissabilité et irréalité et fait disparaître en même temps un état amoureux du cygne duquel découlerait un état transique et des corporéités représentant ces états.

¹³⁹⁹ Cf. en contre-exemple la fig. 81.

<https://balletthebestphotographs.wordpress.com/2022/04/06/marianela-nunez-and-reece-clark/> [consulté 28/08/2023].

¹⁴⁰⁰ Cf. fig. 82

<https://balletthebestphotographs.wordpress.com/2022/03/11/anna-rose-osullivan-and-marcelino-sambe-3/> [consulté le 28/08/2023].

Chez Dowell et Scarlett, Odette effectue des pirouettes à la fin desquelles elle relâche la tête en arrière. Noureev et l'interprète Agnès Letestu n'incorporent pas cet élément. Cette dernière demeure droite. Le fait que Marianela Nunez rejette sa tête en arrière à la fin de ses pirouettes renvoie bien à un abandon du corps et évoque aussi Pavlova qui, dans *La Mort du cygne*, relâchait la nuque et faisant rouler sa tête en arrière et sur le côté. Même s'il est moins marqué chez Nunez, il demeure présent, d'autant plus que, normalement, une pirouette demande un équilibre permis par un axe du corps bien droit et un regard fixant un point. En désaxant la tête, elle quitte la technique et apporte une idée de volupté, de relâché face à l'amour qu'elle ressent. Si ce mouvement a lieu à la fin de la pirouette pour des raisons techniques et notamment d'équilibre, il n'en demeure pas



Fig. 81, USPENSKI Andrej, photographie de Marinella Nunez (Odette) et Clarke Reece (Siegfried), *Le Lac des cygnes*, Liam Scarlett, date inconnue.

moins hautement symbolique et traduit tout l'amour et la confiance d'Odette envers le prince.

Ces divers délassements du haut du corps de la part de Marianela Nunez dans les versions de Scarlett comme de Dowell témoignent d'un abandon au prince : Odette amoureuse ne tient plus son corps, elle le confie à Siegfried devant la délivrer de sa malédiction. Ils permettent également de faire émerger la part de transe de ce pas de deux semblant aux antipodes des imaginaires occidentaux sur cet état de

conscience. Cependant, comme régulièrement, il ne faudrait pas croire qu'elle apparaît facilement. Toujours, elle se cache dans des détails que l'académisme recouvre. Il ne reste alors que quelques indices qui permettent d'envisager la possibilité de son existence à ces endroits (une relecture de ces ballets serait intéressante pour les rendre plus visible), mais à eux seuls, ils ne permettent pas d'observer pleinement et facilement une représentation de ces états.



Fig. 82, USPENSLI Andrej, photographie d'Anne-Rose O'Sullivan (Odette) et Marcelino Sambé (Siegfried), *Lac des cygnes*, Liam Scarlett, date inconnue.

2. Somnambulisme et hypnose ou transe d'intériorisation selon Adam Crabtree

Si d'une manière générale nous considérons plutôt le somnambulisme et l'hypnose comme des états non ordinaires de conscience se rapprochant de l'état de transe sans pour autant en être, ceux-ci se confondent parfois. À la lecture de *Danser sa vie avec l'outil hypnotique* de Catherine Contour, la chorégraphe n'hésitait pas à parler de transe hypnotique pour qualifier l'état dans lequel ses danseurs et danseuses plongent pour danser sur scène¹⁴⁰¹. De même, avec Mesmer et Puységur une confusion entre transe, hypnose, somnambulisme a lieu¹⁴⁰². Aussi, Adam Crabtree décrit l'hypnose comme une transe d'intériorisation comme la méditation et le rêve¹⁴⁰³, en revanche il n'écrit pas sur le somnambulisme. Si déjà hypnose, rêve, méditation peuvent être considérés comme des types de transe par Crabtree, nous comprenons qu'il peut aller de même pour le somnambulisme. De plus, nous avons déjà trouvé l'expression de « transe somnambulique » notamment dans l'article de Jean-Pierre Peter¹⁴⁰⁴, ainsi, cet ENOC se rajouterait à la liste des trances d'intériorisation. Dans l'étude qui suit, quand nous écrivons « transe d'intériorisation/somnambulique/hypnotique » nous référons donc bien à ces auteurs qui voient dans ces états une transe, nous ne renvoyons pas aux huit points donnés dans notre proposition de définition. Ici, nous traitons des trances d'intériorisation de deux œuvres : *Giselle* d'Akram Khan dont les personnages semblent hypnotisés par leurs tâches alors que l'on assassine Giselle à côté d'eux et *Aurore endormie* dans *La Belle au bois dormant* de Matthew Bourne.

2.1 *Giselle d'Akram Khan*

Tandis que Giselle transe et se fait assassiner à la fin du premier acte, le reste de la communauté demeure présent sur scène. Or, si dans les autres versions, récréation et relecture étudiées cette communauté réagit, ici, il en va autrement. Au début, elle entoure physiquement et probablement émotionnellement Giselle, mais une fois qu'elle s'en sépare, elle semble comme hypnotisée et ne plus voir la jeune femme. Cette dernière, hors d'elle, pousse les migrantes qui prennent leurs postures de travail, se transforment en des corps-machines aliénés, comme sans vie... et elles ne se trouvent plus dans un état ordinaire de conscience. Giselle les pousse, mais elles

¹⁴⁰¹ CONTOUR Catherine, *op. cit.*

¹⁴⁰² Cf. « Les trances magnétiques de Mesmer à Puységur », in Chap.1 « Dimensions et traits transiques à travers de phénomènes en France et en Europe », Partie 1.

¹⁴⁰³ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁰⁴ PETER Jean-Pierre, « De Mesmer à Puységur. Magnétisme animal et transe somnambulique, à l'origine des thérapies psychiques », *op. cit.*

se redressent, complètement indifférentes à ce qu'elles vivent, comme justement hypnotisées par leur travail, rendues absentes de toute vie, comme si, à force d'être déshumanisées et de n'être « utiles » pour les nantis qu'en travaillant, elles s'étaient transformées en machines et avaient perdu toute once de conscience. Cet état d'inconscience diffère profondément des autres scènes, où, même en travaillant, elles paraissent présentes. Dans cette scène, elles sont déconnectées, dissociées, cela se constate à travers leurs corps devenant des machines aux mouvements mécaniques, à l'impassibilité de leurs visages, à leurs regards absents, au fait qu'elles ne voient jamais Giselle ni une de leur camarade se faisant renverser par la rebelle, elles demeurent concentrées sur leur tâche, sur leurs mouvements et quand Giselle les pousse, elles se relèvent et reprennent leur travail comme si de rien n'était. La transe émerge de cet état hypnotique et pourrait être nommée « transe d'intériorisation » ou même « transe fonctionnelle » par Crabtree¹⁴⁰⁵.

Cet état hypnotique et transique ressemble à un moyen d'échapper à la mort de Giselle, de ne voir ni sa détresse, ni son assassinat et de ne pas être assimilé à cette rébellion et donc survivre en faisant ce qu'elles doivent faire : obéir, travailler. Ainsi, elles se retrouveraient dans cet état pour fuir la réalité. De plus, à la fin, elles n'adoptent plus vraiment ce corps-machine, mais se balancent de droite à gauche face au public, le haut du corps ne se tient plus très bien, les yeux fermés, comme si elles dormaient debout. Ici, nous sommes bien dans des attitudes et des corporéités transiques. Aussi, en suivant notre définition de la transe nous retrouvons l'idée d'une absorption/abstraction, les hallucinations (car elles ne prennent pas conscience de ce qui se passe autour d'elles), l'absence de douleur et la plus grande force (elles se relèvent comme si de rien n'était quand Giselle les bouscule et n'ont aucune émotion durant son assassinat), cet état demeure limité dans le temps, en refusant d'aider le personnage éponyme, elles franchissent les limites de l'insensibilité, de l'humanité, elles deviennent des machines dénuées de toute émotion. Le temps leur paraît-il plus long ou plus court ? De cela nous n'en savons rien.

Il en va de même pour les hommes. Ceux-ci ne prennent pas les mêmes allures de corps-machines que les femmes, mais ils courent en ligne droite, toujours dans la même position et regardant le même point fixe. Ils ignorent complètement Giselle essayant de les bousculer, mais rien n'y fait : concentrés et comme hypnotisés par leurs courses, eux aussi ne la voient plus et son assassinat les indiffère. À partir du moment où Giselle se fait attraper, ils s'arrêtent de courir. Réagissent-ils pour autant ? Non. Ils restent debout, droits, à regarder loin devant eux (Giselle encerclée se trouve devant certains) ignorant complètement les personnes qui les entourent, seul ce qu'ils regardent au loin leur importe, les laissant toujours dans un état d'absorption-abstraction aux allures tout autant transique que pour les femmes.

¹⁴⁰⁵ CRABTREE Adam, *op. cit.*, p. 37, 38, 101-134,

Tous et toutes reprennent leurs esprits une fois Giselle décédée, les regards changent, devenant plus présents, conscients, l'absence et le lointain en sont partis. De plus, ils se préoccupent enfin de Giselle, reculant, comme si cette vision d'horreur était trop difficile à voir, car cette fois-ci, ils prennent conscience de ce qui s'est produit, prouvant en même temps qu'ils se trouvaient, précédemment, dans un état transique ou de transe selon Crabtree.

2.2 *Aurore de Matthew Bourne*

Dans *La Belle au bois dormant* de Bourne, Aurore, une fois maudite, dort pendant cent années. Pourtant, Matthew Bourne décide de chambouler le sommeil calme et inactif d'Aurore, celle-ci devient somnambule. D'après le chorégraphe, durant l'acte III, la princesse entre dans le pays des somnambules (« land of sleepwalkers¹⁴⁰⁶ »), tous seraient en transe :

Le sommeil est un élément intrinsèque à l'histoire. Dans la production de Matthew, la majorité du troisième acte prend place dans les bois qui entourent le palais, là où Aurore et des somnambules aux yeux bandés se déplacent en transe dans un sommeil de cent ans¹⁴⁰⁷.

Très clairement ici, le chorégraphe décide de montrer/représenter un type de transe sur scène qui serait présente à travers le somnambulisme, le sommeil de cent ans. Si le somnambulisme d'un siècle est pour le moins extraordinaire, il n'en demeure pas moins que cet état, dans une échelle temporaire bien plus courte, reste ordinaire. Dans une vidéo explicative durant laquelle quelques danseurs et danseuses de la compagnie transmettent une scène de l'acte III, Kerry Beggin explique que les somnambules se trouvent dans une espèce d'entre deux « ils ne sont pas complètement éveillés, ils ne sont pas complètement endormis. Ils rêvent dans un autre monde¹⁴⁰⁸ ». Ils se situent bien dans un ailleurs se plaçant entre l'éveil et le sommeil. De plus, dans le livret du DVD, la

¹⁴⁰⁶ BOURNE Matthew, livret avec le coffret dvd *Sleeping beauty, op.cit.*, p. 6.

¹⁴⁰⁷ « Sleep is an intrinsic element of the story. In Matthew's production, much of Act Three takes place within the wooded grounds of the Palace where Aurora and blindfolded Sleepwalkers move in trance like states in a 100 year slumber. » BOURNE/NEW ADVENTURES, « Matthew Bourne's Sleeping Beauty, a gothic romance; Learning resource », 2022, p. 9., notre traduction.

PDF à retrouver sur : <https://new-adventures.net/behind-the-scenes/behind-the-scenes-of-sleeping-beauty> [consulté le 13/04/2023]

¹⁴⁰⁸ BEGGIN Kerry, *Sleeping Beauty Exercise & Workshop | Act 3 - Sleepwalkers Adapted Phrase and Creative Task*, YouTube, 26/01/2023, 1min12.

« There not fully awake, not fully asleep, dreaming in another world », notre traduction. <https://www.youtube.com/watch?v=wmRfYwvWF8M> [consulté le 19/04/2023]



Fig. 83, PERSONN Johan, photographie de *La Belle au bois dormant*, scène des somnambules, Matthew Bourne date inconnue.

compagnie précise bien que « *La Belle au bois dormant* raconte aussi le fait de grandir et renaître – ce que des écrivains contemporains appelleraient une histoire de « rite de passage »¹⁴⁰⁹ ». Symboliquement, tout l'acte et les scènes de somnambulisme représentent bien

cet entre-deux durant lequel on (Aurore) change d'état, grandi à travers son sommeil afin de se réveiller adulte. Par ces scènes, il y a donc bien l'idée de passages : entre l'éveil et le rêve, mais d'une façon plus symbolique vers l'âge adulte. L'acte III apparaît donc comme un moment charnière, c'est-à-dire un point de jonction, de *transition* dans la vie d'Aurore. Un moment qui s'apparente à un « rite de passage » pour reprendre les propos de la compagnie. Or, celui-ci est régulièrement relié à l'état de transe et peut se faire par ce même état¹⁴¹⁰. Déjà, rien que par ces points, nous pouvons considérer les scènes de somnambulisme représentées et pensées par la compagnie New Adventures comme transiques, c'est-à-dire comme comportant des traits, des caractéristiques liés à la transe. Quant à la compagnie, elle considère ces scènes comme la représentation d'un état de transe des somnambules. Avec elle, somnambulisme et transe deviennent des quasi-synonymes : le somnambulisme devient un type de transe.

Il faut tout de même avouer que, si la transe est pensée durant cet acte, elle reste par moment difficilement constatable. Les somnambules chutent à plusieurs reprises, cela fait partie des caractéristiques corporelles notamment indiquées par Kerry Beggin. Pour autant, la manière de chuter n'est pas vraiment celle d'un poids mort, d'un corps qui ne peut plus se retenir. Elle se fait plutôt en douceur, avec des balancements, comme si ces corps étaient portés par le vent et que tout

¹⁴⁰⁹ BOURNE Matthew/NEW ADVENTURES, livret avec le dvd *Sleeping beauty*, *op.cit.*, p. 5

¹⁴¹⁰ Nous pensons notamment à nos lectures de George Lapassade (*La Transe*), de Catherine Clément (*L'appel de la transe*), David Le Breton (« La recherche de la syncope chez les jeunes générations » dans *Anthologie du corps en trances* dirigé par Sébastien Baud), les cours de Christine Douxami donnés dans le cadre du master Théâtre et culture du monde.

d'un coup, celui-ci baissant et ne les portant plus, ils tombaient à terre. Cette douceur, ces balancements... temporisent l'aspect transique de la chute et l'idée allant avec d'un corps ne se tenant plus (et qui donc tombe). Les corps s'abandonnent de trop pour rester redressés, ils vont à terre, mais ils se tiennent encore suffisamment pour ne pas complètement s'effondrer, ce qui diminue d'une certaine manière la représentation transique ou du moins la perception transique pour un public occidental la voyant davantage grâce à des corps s'abandonnant, se décomposant et chutant franchement plutôt que dans des corps se tenant peu, car lévitant et tombant après en douceur. Cette douceur, mais aussi les aspects flottant, éthéré des corps sont davantage rattachés aux actes blancs, à la danse dite classique perçue comme « a-transique ». Pourtant, nous allons l'observer, c'est aussi de là qu'émerge la représentation du somnambulisme et, de manière plus générale, d'une forme de transe.

Aussi, pour représenter ce somnambulisme, la chorégraphie représente les danseurs et danseuses (notamment au tout début) avec les yeux bandés et leurs bras se situant devant, leurs mains prêtes à toucher un obstacle qu'ils ne peuvent voir ou alors cherchant quelque chose¹⁴¹¹. Aurore danse les yeux bandés, ce qui ne manque pas de symboliser qu'elle somnambule également. Ses mouvements se veulent fluides. Deux hommes l'accompagnent pour lui éviter de se faire mal. Dans la majorité des transes ritualisées, les personnes sont encadrées afin qu'elles ne se blessent pas. Il se produit la même chose ici : Aurore n'a pas conscience de ce qui l'entoure et son état non ordinaire l'empêche aussi de se tenir correctement, elle pourrait tomber, ces deux hommes lui évitent toute blessure, l'aident. Au niveau de sa corporéité, Aurore est toute flottante, fluide, légère. La majorité du temps, elle touche à peine le sol. Ces corporéités montrent qu'elle se situe dans un ailleurs, qu'elle n'a plus vraiment pieds sur terre, qu'elle n'y est plus vraiment ancrée... et elle rappelle ces créatures féminines des actes blancs dans les versions classiques qui lèvent, volent, glissent sur le sol, parce qu'elles se trouvent justement dans un ailleurs. Cependant, celui-ci est parfois définitif, elles n'en reviennent pas. Le cas d'Aurore diffère, car même en se trouvant dans un ailleurs durant cent années, elle finit par en sortir, le public le sait. Ainsi, cet état de conscience et de corps dans lequel elle se trouve demeure provisoire (même s'il dure cent ans). En plus de ce corps qui lévite, flotte, Aurore a un corps qui ne se tient pas ou peu. Régulièrement son buste penche vers l'avant, vers l'arrière, sur les côtés, elle manque aussi de tomber... elle doit être portée, sinon elle chuterait, ce qui rajoute une dimension transique à l'interprétation et renvoie bien à l'état somnambulique d'Aurore. En même temps, son corps se maintient suffisamment pour se mouvoir et se redresser par moment. Nous nous retrouvons dans un entre-deux : son corps n'est pas

¹⁴¹¹ Cf. fig. 83.

<https://new-adventures.net/sleeping-beauty#photos-and-videos> [consulté le 28/08/2023].

vraiment un corps s'abandonnant complètement (sommeil), ni un corps qui se soutient suffisamment tout seul pour se mouvoir sans se blesser, sans chuter (éveil). Nous sommes donc bien dans cette idée d'un passage entre deux états (entre l'éveil et le sommeil et inversement) que le corps de la danseuse représente à l'aide de sa corporéité.

Selon les scènes, Aurore penche plus d'un côté ou de l'autre. Ainsi, quand on lui retire son bandeau, son regard demeure absent et lointain, mais ce corps devient plus tonique, plus ferme, traduisant une présence plus importante. De plus, malgré son regard absent, elle tourne régulièrement ses yeux en direction de Léo et se sent attirée par lui. L'éclipse de sa conscience ordinaire se traduit par ce regard, mais en même temps le retour vers son EOC s'observe grâce à son corps plus tenu et ses mouvements en direction de jardinier, comme si une part de son inconscient sentait sa présence.

L'affiche promotionnelle du ballet¹⁴¹² paraît bien représenter cet état de transe somnambulique d'Aurore. Il s'y retrouve la fameuse arabesque des actes blancs, mais la princesse ne porte pas de pointes même si ses pieds sont tendus, la jambe de terre ne semble pas tout à fait tendue, le buste et la nuque basculent vers l'arrière, les bras sont grands ouverts dans une position évoquant la seconde sans pour autant en être une « académique » (les bras sont trop tendus, les mains trop hautes par rapports aux épaules), les yeux sont fermés... bref, cette position n'est pas si académique malgré l'arabesque. Ici, l'effacement d'une représentation transique par l'académisme demeure moindre. Au contraire, cette arabesque rappelle plutôt les lithographies romantiques où figurent des danseuses blanches (principalement Marie Taglioni) se baladant dans la nature, flottant au-dessus du sol ou ne le touchant que de la pointe de leur pied nu, dans une position presque extatique. De ces lithographies nous dégagions des traits transiques, nous expliquions en quoi elles renvoyaient à une forme de transe, en quoi l'arabesque se rattachait encore à cet état, notamment en la reliant à Dionysos. En observant cette affiche, nous avons l'impression de retrouver cela : cette arabesque qui, plutôt que de renvoyer à l'académisme, renverrait à une forme de transe extatique, celle que nous retrouvions chez les romantiques et plus avant sur les fresques pompéiennes¹⁴¹³. Certes, Aurore se trouve figurée dans un pas bien connu du public de ballet occidental, elle a la pointe tendue, ces deux points correspondent bien à des codes académiques tout en évoquant ces danseuses romantiques représentées dans un état de transe ou du moins transique.

¹⁴¹² Cf. fig. 84.

<https://new-adventures.net/sleeping-beauty#photos-and-videos> [consulté le 28/08/2023].

¹⁴¹³ Cf. « L'Arabesque : effacement et résurrection de transe bacchique dans le ballet romantique », chap. 1 « Les Émergences de transe chez les romantiques : les dimensions du hors contrôle, de la sexualité, du primitivisme, du festif, de l'imaginaire, de la folie et de la mort », partie 2.

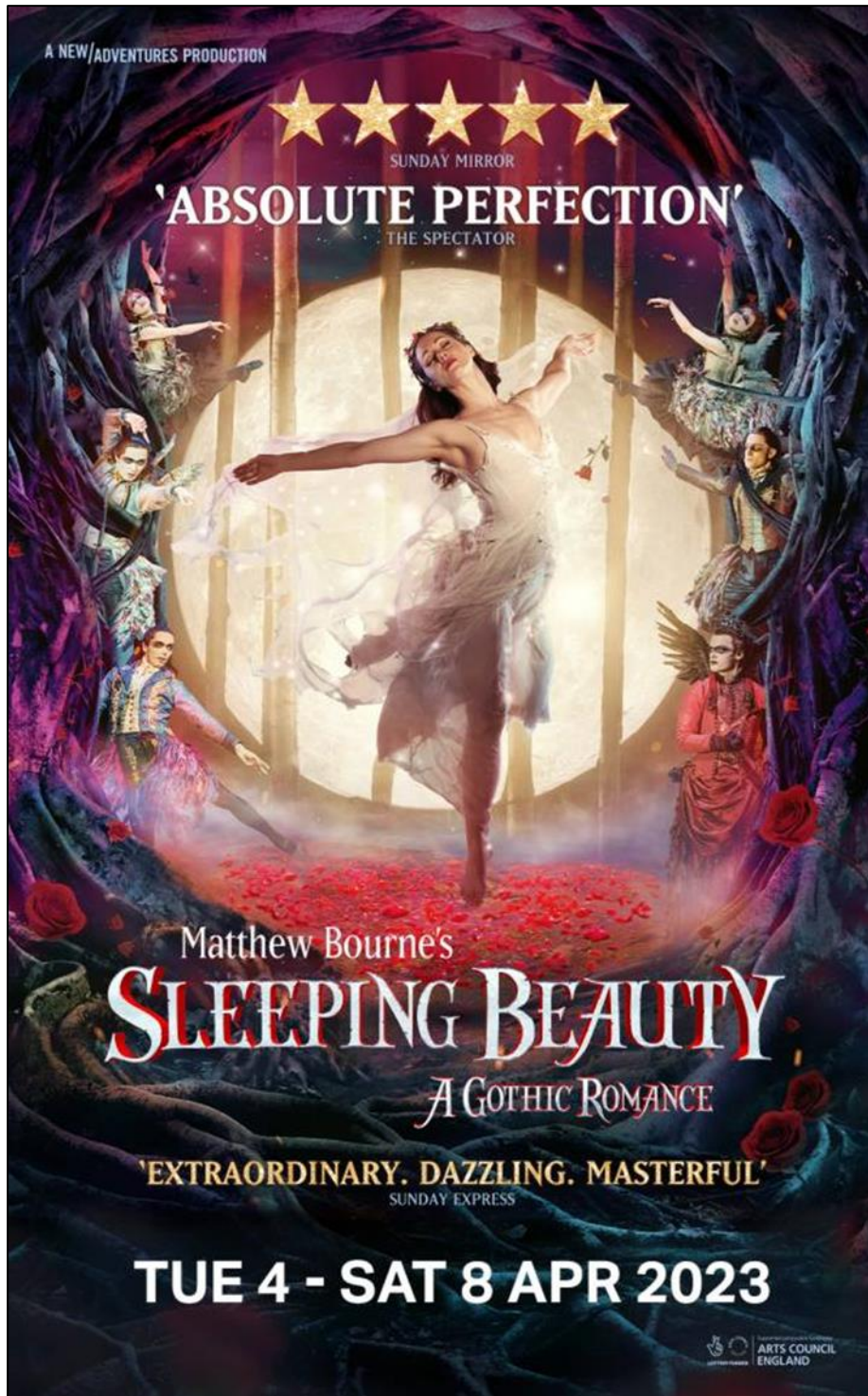


Fig. 84, Inconnu, *La Belle au bois dormant* de Matthew Bourne, affiche promotionnelle, saison 2022-2023.

Ici, il y a comme une boucle de bouclée : pour la première fois, un chorégraphe emploie bien le terme « transe » pour décrire une scène d'un ballet. Il nous a fallu attendre la fin de cette recherche pour trouver ce terme comme descriptif d'un passage d'un ballet utilisé par un chorégraphe. La boucle est comme ainsi dire bouclée, puisque l'affiche pour la tournée 2022-2023 de *La Belle au bois dormant* de Bourne semble se référer bien plus aux ballets romantiques et à leurs explosions d'aspects transiques que les ballets académiques qui y renvoient également,

comme si finalement, ce qu'il y avait de transique dans les danses romantiques finissait par revenir à travers cette œuvre et sa promotion en 2022-2023. La boucle est aussi bouclée, car la compagnie de Bourne affirme notre hypothèse de départ : la transe peut se trouver dans des ballets, elle peut

y être pensée et pensable, mais pour cela, il serait temps d'en donner de nouvelles relectures rendant leur place aux aspects transiques qui ont tant à dire. Dire également que, la transe n'est finalement et pas nécessairement furie, hors de soi, perte totale de contrôle, folie, démoniaque... la transe, y compris dans ses représentations, peut être quelque chose de doux, de léger, d'aérien et de finalement banal : un sommeil de cent ans pour *La Belle*, ce qui dans la « réalité », chez le commun des mortels, donne l'adolescence durant laquelle on dort beaucoup pour mieux se transformer en adulte.

Synthèse#3. De *l'ici* qui efface la transe

Dans les deux précédents chapitres, nous avons constaté tout autant la présence de trances que son effacement par l'académisation et la stylisation. Si, en théorie, les histoires de ces ballets racontent des moments transiques, la mise en scène de ceux-ci demeure minime. Ainsi, nous avons régulièrement remarqué la coupure de certains de ces passages : le voyage des héros masculins dans des mondes blancs et la transformation d'Odette de princesse en cygne. À quoi s'ajoutent des chutes et, plus généralement, des gestes stylisés ou encore académisés effaçant des dimensions transiques comme celle de la mort et empêchant les gestes de sortir de certaines règles, d'un contrôle du corps, alors même que le personnage ne maîtrise quasiment rien. Néanmoins, nous avons tout de même réussi à extraire quelques dimensions transiques de ces ballets par divers moyens : les analyses des œuvres concernées grâce à leur forme filmée, des témoignages de plusieurs danseurs, mais principalement celui d'Éléonore Guérineau nous aidant à mieux comprendre les gestes et intentions des interprètes, des écrits de chercheurs en danse, quelques analyses musicales effectuées à l'oreille (nous n'avons pas ou peu utilisé de partitions) avec l'aide Gabrielle Meiller.

Dans le premier chapitre, nous nous sommes attardée sur les personnages masculins qui décident d'aller dans des mondes « blancs » pour trouver un idéal féminin ayant un autre mode d'existence que le leur. Dès lors, avec ces rencontres, nous avons trouvé plusieurs dimensions transiques : la transformation, chez ces hommes possédés par les willis et qui deviennent-autres, ce qui n'est pas sans lien avec la dimension de la mort, car, généralement, ces transformations les poussent à l'agonie. Nous retrouvons aussi la notion de folie, ces personnages entreraient dans ces mondes, car perdant pied avec la réalité, entraînés parfois par leur trop grande imagination. Ils plongent dans des rêves et imagination dans lesquels ils rencontrent des créatures idéales, qui, en tant qu'idéal, ne peuvent être que fantasmées. Pour autant, nous avons aussi remarqué que ces voyages pouvaient être le fruit d'un statut particulier de ces personnages : ils sont des héros et, en tant que tels, ont le pouvoir d'aller là où les simples humains sont interdits. Tout d'un coup, ils ne sont plus fous, mais extraordinaires, héroïques. Ils accèdent à un savoir particulier, ils entrent en contact et marchandent avec les esprits. Ici, la dimension de la connaissance apparaît. Cependant, elle demeure présente même après avoir dépassé la dichotomie fou/héros. En effet, peu importe que ces créatures soient réelles ou fantasmées, l'important est qu'elles apportent un apaisement.

Dans certains cas, elles aident à guérir, à avancer, soit des traits transiques présents dans la dimension de la connaissance¹⁴¹⁴.

Notons tout de même que ce premier chapitre concerne uniquement les états transiques de personnages masculins, ce qui arrive – peut-être – moins régulièrement dans un art ayant tendance à mettre davantage en valeur les personnages féminins. De plus, notre introduction fait bien part d'une prédisposition du Moderne à placer, de façon bien souvent grossière et stéréotypée, le féminin du côté de la transe et de *l'ailleurs*, alors que le masculin serait dans *l'ici* et la rationalité. Ce premier chapitre prend donc à contre-pied ce préjugé où l'homme, occidental, blanc, noble, n'entrerait pas en transe. De plus, quand nous avons écrit sur la dimension de la folie de ces hommes qui prennent leurs rêves pour des réalités, nous n'allons pas dans le sens escompté : quand nous parlons de transe dans les ballets classiques, certes celle-ci est rattachée par nos interlocuteurs à la dimension de la folie, mais ils pensent spontanément à la scène de la folie de Giselle, et non pas à Albrecht fou de chagrin qui se rend dans le monde des willis (ce qui est pure déraison, peu importe que ces créatures soient réelles ou non). Par conséquent, notre hypothèse de présences transiques dans les ballets classiques décentre déjà les regards et en plus, nous n'allons pas la chercher directement aux endroits où on l'attend.

Néanmoins, le second chapitre s'arrête bien sur la dimension de la folie et notamment la fameuse scène du même nom de *Giselle*, mais une nouvelle fois, nous avons opéré un décentrement. Il ne s'agit plus de considérer cette scène uniquement sous l'angle de la déraison, mais aussi sous celui de l'agonie : plus qu'un devenir-folle, cette scène présente la transformation de la paysanne en fantôme (du moins dans les versions et la recreation étudiées). Également, la relecture d'Akram Khan présente bien cette scène comme la mort de Giselle, mais aussi comme un acte de rébellion entraînant sa perte et relevant de la dimension du contre-pouvoir. Quant à celle de Mats Ek, certes, la paysanne est présentée comme folle, internée, pourtant, nous apprenons à faire la différence entre les traits transiques présents dans la façon d'être des patientes et ceux résultant bien d'un état transique. En plus de la dimension de la folie, de l'agonie et du contre-pouvoir du second chapitre, nous avons traité celle de la transformation, avec l'idée que les divers sortilèges que subissent les héroïnes de ballets les font devenir-autre, ce qui n'est pas sans conséquence : Giselle entraîne Albrecht dans sa danse, Odette devient cygne soumise à Rothbart, Aurore s'endort et reste célibataire pendant cent ans. Cependant, les traits transiques qui émergeraient de ces dimensions ne sont pas nécessairement représentés ou mis en lumière. Puis, comme pour montrer que la transe n'est pas toujours dans la démesure, nous la cherchions dans des éléments plus simples de la vie : l'amour, l'hypnose, le somnambulisme. Certes, les cas étudiés peuvent parfois sembler

¹⁴¹⁴ Cf. « Tableau n°4 : Synthèse des traits et dimensions transiques ».

extraordinaire : on ne dort, ni ne somnambule pendant cent ans, mais il s'agit bien ici d'un conte ; également, sortant d'un contexte plus quotidien, l'assassinat de Giselle se déroule tandis que les membres de cette communauté sont comme hypnotisés, si le contexte n'a rien d'ordinaire, cet état l'est. Ces trances sont bien plus quotidiennes que des devenir-morts/willis/cygnes, des moments de folie, des confusions entre rêve et réalité, des voyages dans d'autres mondes habituellement interdits aux humains. Elles permettent, à nouveau, de décentrer le regard sur la transe ou des états transiques : ils peuvent se trouver dans les choses simples de la vie comme tomber amoureux, faire la fête, rêvasser, connaître une sorte d'hypnose à regarder un spectacle ou encore conduire sur un chemin que l'on connaît par cœur et ne même pas se rendre d'avoir fait cette route... Ces états transiques des plus ordinaires existent, d'une certaine manière, ils sont aussi présents dans les ballets, mais leur représentation comme leur visibilité en sont d'autant plus amoindries que s'y ajoutent des stylisations et des académisations effaçant des traits transiques. Cependant, malgré une certaine ordinarité, nous retrouvons dans l'état somnambulique d'Aurore (Matthew Bourne) une référence à l'arabesque et aux ballets romantiques submergés par les traits transiques¹⁴¹⁵.

¹⁴¹⁵ Cf. Chap. 1 « Les Émergences de transe chez les romantiques : les dimensions du hors contrôle, de la sexualité, du primitivisme, du festif, de l'imaginaire, de la folie et de la mort », Partie 2.

Conclusion

Tout au long de cette thèse, nous avons recherché des traces de trances dans des œuvres où elles seraient, de prime abord, absentes. Cela a soulevé de nombreux questionnements : est-il possible d'en détecter quelques traces au sein des ballets du XIX^e siècle à aujourd'hui, alors même que ces deux pratiques apparaissent comme opposés pour les Occidentaux ? Comment définir la transe, ce phénomène aux multiples facettes ? Comment la repérer au sein de ces ballets ? Comment la présence de trances décentre-t-elle nos projections sur ces ballets ? Qu'est-ce que ses représentations de trances ou au contraire leurs invisibilités, disent de nous, Occidentaux ? Pour y répondre, nous avons dû définir l'état de transe ou plutôt, accepter de ne pas en avoir une définition trop précise. Ainsi, durant la première partie, nous avons relevé dans des phénomènes historiques, de la littérature anthropologique, ethnologique, psychologique, autobiographique, des traits caractéristiques permettant de mieux cerner cet état de manière plus complexe. Le corpus ouvert a montré la diversité des cas, des études sur la transe et notre méthodologie a engendré une multitude de traits que nous avons regroupée en quinze dimensions transiques : la création, la connaissance, le démoniaque, les drogues, la fête, la folie, le hors contrôle, l'imagination, la maladie, la mort, le contre-pouvoir, le primitivisme, la sexualité, la théâtralisation, la transformation. Ces quinze dimensions, loin d'être enclavées, communiquent ensemble et, superposées par endroits, des traits se trouvant dans l'une peuvent également se présenter dans l'autre. Nous avons tenté également de donner notre définition de la transe en tant qu'état non ordinaire de conscience caractérisé par huit points : une perte de la notion d'espace-temps et plus particulièrement du temps ; une diminution de la douleur ; une augmentation de la force ; l'accès à des informations parfois considérées aussi comme des hallucinations ; une dissociation ; un temps limité (la transe comme un passage, mais pas comme un état définitif) ; une dissociation/un devenir-autre ; l'idée de franchir et/ou de jouer avec les limites. Une fois ce travail de (re)définition de la transe effectué, nous avons cherché traits et dimensions transiques dans des scènes de plusieurs ballets. Nous avons opéré de même manière avec les huit points de notre définition. Cependant, si nous avons fondé quelques-unes de nos analyses sur cette définition (par exemple, le voyage d'Albrecht et Hilarion dans la version de 1841, la folie de Giselle dans quelques versions et la relecture de Khan), nous avons majoritairement utilisé les dimensions et traits pour partir à la recherche de traces de trances. En effet, étant donné que nous avons analysé principalement des *représentations* de personnages en transe, il était difficile de trouver les huit points de notre définition portant sur la transe vécue : est-ce que le chorégraphe, l'interprète montraient une augmentation de la force du personnage, ce dernier vivait-il une perte de la notion de temps, etc. ? Ces questionnements demeuraient régulièrement sans réponse. Pour

autant, si ces points n'étaient pas toujours clairement détectables empêchant d'affirmer pleinement la présence de transes vécues, les traits et dimensions transiques nous ont permis de comprendre qu'il y avait bien quelque chose de l'ordre de la transe dans les représentations scéniques, cela en étudiant la manière dont ils étaient présentés dans des textes ou diverses iconographies. Dans la majorité des œuvres étudiées, nous avons relevé des états transiques, c'est-à-dire des états non ordinaires de conscience s'apparentant à un état de transe, grâce à diverses analyses de textes, d'iconographies, de captations. En tout, au travers de notre recherche, nous avons dégagé que dix dimensions transiques sont particulièrement à l'œuvre dans les ballets étudiés : la connaissance, le contre-pouvoir, la fête, la folie, le hors-contrôle, l'imaginaire, la mort, le primitivisme, la transformation et la sexualité. Ainsi, cinq autres dimensions, extraites en première partie, ne sont pas explicitement présentes dans ces ballets : la création, le démoniaque, les drogues, la théâtralisation, la maladie. Pour autant, la perméabilité existant entre les dimensions induit bien la présence de maladie dans la « folie » et la « mort », celle de démoniaque dans le « hors-contrôle », dans les diverses possessions subies par les personnages, quant à celle de la « drogue », aucun ballet et scène étudiés ne la présente réellement, mais le ballet romantique *La Péri* comme *La Bayadère* de Marius Petipa (repris dans diverses versions aux XX^e et XXI^e siècles) montrent un personnage masculin prenant des opiacés afin d'aller dans un monde extraordinaire (l'acte blanc) dans lequel il trouve l'amour idéal. La dimension de la drogue aurait très bien pu être constatée avec un corpus différent.

De ce travail de recherche de transes dans les ballets du XIX^e siècle à aujourd'hui résulte deux constats majeurs : les dimensions et états transiques affluent littéralement dans la période romantique et encore à la Belle époque, ce que nous n'envisagions pas au début de notre étude ; à l'inverse, il y a peu de représentations de ces états et dimensions transiques dans les ballets de la fin du XX^e siècle à 2020, alors même que, nous ne pensions pas cet enfouissement de la transe aussi ténu, au départ de notre recherche. Ce contraste entre émergences de transes au XIX^e-début du XX^e siècle et leur effacement dans les versions chorégraphiques de la fin du XX^e siècle-début du XXI^e siècle peut être tenu comme une découverte et comme un résultat de cette recherche.

Plus précisément, nous avons relevé, au moyen des traits et dimensions transiques, des représentations et des perceptions de transes ou d'état s'en approchant dans une pluralité de ballets du XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. Cette opération fut plus ou moins simple selon les époques. Dans la seconde partie s'arrêtant sur les ballets romantiques et ceux de la Belle époque (principalement chez les Ballets russes), les discours et les iconographies comportaient une pluralité de traits transiques. Les transes semblaient les submerger, d'autant plus lorsqu'elles étaient rattachées à un *ailleurs* « exotique », non occidental. Pourtant, au premier abord, même dans les ballets romantiques et les

Ballets russes, il ne semblait pas aussi évident de trouver des traits transiques, rien ne nous laissait penser qu'ils allaient tout submerger. En regard des iconographies de Carlotta Grisi dans le rôle de *Giselle*, Fanny Elssler dans la *cachucha*, rien ne laisse vraiment penser à la transe. Cependant, n'est-ce pas dû au fait que nous les observions avec un regard du XXI^e siècle ? N'y aurait-il pas ici un certain prisme du regard qui adviendrait comme une limite au résultat de cette recherche ? En effet et par exemple, certaines illustrations peuvent paraître dénuées du trait de la sexualité, pour nous, Occidentaux du XXI^e siècle habitué à l'hypersexualisation des corps, à leur exposition sans vêtements ou presque et la pornographie affluant sur internet. Pourtant, une posture, un geste, une torsion, la découverte de certaines parties du corps apparaîtraient comme bien plus sexualisés pour un public romantique ou de la Belle époque pas habitué à un bombardement d'images avec des corps dévêtus, en sous-vêtements ou, dans tous les cas, beaucoup moins recouverts. Ainsi, si nous ne recontextualisons pas, Giselle par sa robe un peu longue, sa soi-disant naïveté, son tutu blanc au second acte, est perçue comme vierge et innocente pour un regard du XXI^e siècle, ce qui ne semblait pas être le cas chez les romantiques. Il en va de même avec l'exotisme de la Belle époque n'ayant pas seulement pour valeur d'asseoir la domination des Occidentaux sur les « barbares » comme on peut le critiquer aujourd'hui, mais également d'exalter en son sein des dimensions transiques agissantes et libératoires. En voyant les corps de ces danseurs et danseuses russes, le public désirait retrouver le sien et les plaisirs l'accompagnant. Un travail de recontextualisation était donc impérieux afin de pouvoir dégager les traits et dimensions transiques de ces œuvres sans effectuer d'anachronismes. Une fois celui-ci effectué, ils ont finalement afflué et notre regard du XXI^e siècle pouvait en sortir en quelque sorte débiaisé.

Il en allait différemment dans la dernière partie étudiant des œuvres de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècles. Là, théoriquement, les états de transes et transiques pouvaient être présents, c'est-à-dire que l'histoire même de ces ballets contenait des moments de transes. Par cette présence théorique, nous pensions en trouver très facilement : cela ne fut pas le cas. La représentation de ces passages était réduite, effacée par des stylisations, par leur aspect surjoué et une académisation rendant les mouvements trop « propres » et inadaptés à un moment de transe. Ainsi, nous avons éprouvé des difficultés à constater les aspects transiques de ces ballets. Il en va de même pour le public qui, en plus, regarde régulièrement ces ballets comme s'ils étaient issus du XIX^e siècle. Isabelle Launay et Frédéric Pouillaude écrivent sur la question du répertoire, ils expliquent le poids de la « tradition » ou de ce qui est plutôt pensé comme tel¹⁴¹⁶. À travers divers commentaires sur les réseaux sociaux et notamment sur un groupe Facebook privé sur l'Opéra de Paris, nous nous

¹⁴¹⁶ LAUNAY Isabelle, *op. cit.*
POUILLAUDE Frédéric, *op. cit.*

rendons compte à quel point une partie du public de Garnier et Bastille considère ces ballets comme des reliques du XIX^e siècle. Quand nous écrivons « reliques », nous prenons bien en compte la dimension religieuse : à leurs yeux ces ballets – majoritairement de ou plutôt d’après Petipa – étaient intouchables, cela serait un sacrilège de les changer, d’en modifier le moindre geste, alors que cela a été fait une multitude de fois et qu’il ne reste plus grand-chose des ballets du XIX^e siècle. Ainsi, l’héroïne féminine est souvent perçue comme blanche, pure, vierge et les images des danseuses blanches du XIX^e siècle toujours inaccessibles, de blanc vêtues, à l’air lointain, qu’aucun homme ne peut toucher, renforcent et servent cet imaginaire, alors même que celui-ci est majoritairement fantasmé : Marie Taglioni incarnait une abbesse morte damnée qui, en quelque sorte, pactise avec le diable (*Robert le diable*) ; les willis sont des créatures maudites pour avoir trop dansé et pour avoir été des filles légères ; les autres, comme les sylphides, demeurent des créatures païennes ; le tsar et sa famille détestèrent l’interprétation de Fanny Elssler dans *Le Dieu et la Bayadère* qu’ils trouvent trop licencieuse, etc. Toutes ces créatures blanches représentées sur scène dans les ballets romantiques ne correspondent pas à une unique représentation d’une danseuse blanche, vierge et chaste comme une majorité du public occidental les voit actuellement et comme elles sont souvent représentées aujourd’hui. Il importe donc de regarder ces ballets comme des œuvres de la fin du XX^e et du XXI^e siècles et non pas comme le résultat d’une transmission linéaire et sans changement depuis le XIX^e siècle, d’autant plus que, les ballets romantiques comme de la Belle époque contiennent des parts de trances bien plus importantes, mais que le public ne voit pas, car il les regarde avec ses yeux du XXI^e siècle. Notons tout de même le paradoxe : le public observerait ces œuvres plus « récentes » comme si elles appartenaient au XIX^e siècle ou, tout au mieux, à la Belle époque, mais il regarderait les œuvres de ces autres périodes avec ses yeux du XXI^e siècle.

Cette évolution de la place de la transe dans les ballets au fil des siècles questionne. Alors que nous sommes dans une époque moins contrainte par des règles morales, sexistes, qui donnerait plus de liberté au corps, à ses expressions, ses gestes, etc., pourquoi les représentations transiques diminuent-elles ? Le ballet au XIX^e siècle, en France, est généralement pensé comme un divertissement tout au mieux un art mineur¹⁴¹⁷, les choses évoluent avec les Ballets russes, puis au XX^e siècle, le ballet dit classique et notamment ses actes blancs devient un art respecté, représentatif du Moderne, cette évolution entraîne-t-elle une perte des aspects transiques ? Autrement dit, si nous effectuons un parallèle avec Roland Huesca affirmant que le Tout-Paris s’identifiait à ce qui se passait sur les scènes, notamment avec les Ballets russes, et qu’ainsi la beauté présentée sur scène

¹⁴¹⁷ JARRASSE Bénédicte, *Les Deux corps de la danse*, « 1. Du statut complexe du ballet au XIX^e siècle. Une forme mineure et secondaire », *op. cit.*, p. 84-87.

reflétait leur propre image¹⁴¹⁸, se produit-il la même chose avec le public du XX^e, puis du XXI^e siècle se voulant raisonnable, contrôlant corps et émotions ? Est-ce parce que le public occidental, moderne, s'identifie à ce qui se déroule sur scène que la transe, qu'il rejette, ne peut être présentée ? En effet, au XIX^e siècle, le ballet est considéré comme un art mineur et, parallèlement, les romantiques voulaient une plus grande expression des émotions, justifiant les nombreuses représentations et perceptions transiques. Avec les Ballets russes, les interprètes sont des étrangers, autorisant plus facilement ces représentations, d'autant plus qu'elles sont principalement présentes dans les ballets « exotiques ». Également, les œuvres présentées correspondent aux goûts du public. Là encore, représentations et perceptions transiques sont justifiées, acceptées et presque encouragées. Cela n'est pas le cas avec *Le Sacre du printemps* de Nijinski qui franchit des limites. Avec les Ballets russes, le statut de la danse change : « le ballet de l'Opéra est considéré comme un divertissement un peu poussiéreux, plus ou moins méprisé par une élite sociale¹⁴¹⁹ » qui l'oppose à la compagnie de Diaghilev¹⁴²⁰. Cependant, en 1927 Jacques Rouché, directeur de l'Opéra, interdit l'accès au foyer de la danse enlevant cette image de la danseuse-prostituée¹⁴²¹, d'un manque de « sérieux » de cet art, puis, avec Serge Lifar, le ballet regagne petit à petit ses lettres de noblesse. Il devient un art représentatif de la culture occidentale, des Modernes. Il n'est plus un simple divertissement, une forme artistique que l'on regarde avec dédain. Parallèlement, les représentations de transes s'évanouissent. La valorisation du ballet dans les institutions occidentales est-elle liée à la diminution des traits et dimensions transiques dans ce même art ? Les résultats de notre recherche nous mènent à cette hypothèse, mais celle-ci mériterait d'être plus amplement approfondie.

Le fait de montrer ou au contraire de voiler les transes n'est pas sans signification. Les romantiques les affichent davantage, car ils veulent de l'expression, des émotions, ils réfutent la froide raison d'un monde « bourgeois ». Des années plus tard, Fokine expose quelque chose de similaire en donnant plus d'expressivité à ses danses, en permettant aux interprètes d'utiliser tout leur corps, d'aller au sol. Également, le goût pour l'Espagne et l'Orient, des ailleurs plus facilement rattachés à des états de transes (les personnes y vivant n'étant pas complètement « modernes »), permettait de la relever facilement. Il en allait de même avec l'emballement pour Dionysos au XIX^e siècle. Cependant, déjà, les actes blancs posaient un peu plus de difficulté, notamment chez Fokine : les récepteurs contemporains les reliaient à des formes académiques, un peu vieillottes, manquant

¹⁴¹⁸ HUESCA Roland, *op. cit.*, p. 9-13.

¹⁴¹⁹ MARQUIÉ Hélène, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴²⁰ *Ibidem*.

¹⁴²¹ VALENTIN Virginie, *op. cit.*, p. 65.

d'expressivité, comme si, finalement, ils étaient déjà un peu plus liés au monde des Modernes. Il en allait différemment avec *La Mort du cygne* de Fokine avec Pavlova, qui, au contraire, se délestait d'une part d'académisme pour être plus expressive et représentait l'agonie de cet animal, ce qui, dans des versions plus récentes s'inscrivant dans la « lignée » de Fokine, est complètement annulé : il n'y a plus de traits transiques. À la fin du XX^e siècle jusqu'à nos jours, représentations et perceptions transiques disparaissent, comme si transes et ballets ne pouvaient être associés, qu'il s'agissait d'un impensable, et, peut-être aussi, que le Moderne de cette période ne veut pas être représenté comme en état de transe, d'autant plus que, maintenant, cet art serait l'un des représentants de sa culture, de sa manière d'être et de vivre.

Cependant, parce que cette thèse prend place dans la période contemporaine valorisant l'acceptation de la « diversité », les aspirations libératoires, notamment du corps, mais aussi parce que la « transe » semble y être un peu « à la mode »¹⁴²² depuis quelques années, parce que cette thèse s'entend aussi dans un certain « pouvoir d'agir », cette conclusion s'appréhende, également, comme un déplacement des regards pour susciter des versions transiques des ballets à l'heure contemporaine. Dans l'objectif de tenter de sortir de cette sorte de transe refroidie ou gelée depuis la fin du XX^e, nous proposons quelques directions à de possibles relectures. En effet, par cette recherche, il nous paraît de plus en plus important de relire ces ballets, de rendre plus visibles leurs traits transiques afin d'avoir de nouvelles histoires, de décentrer les regards des spectateurs. De la sorte Giselle n'est plus une jeune fille naïve et un brin prude, mais devient une jeune femme de caractère, sachant répondre à Hilarion quand celui-ci l'embête, qui par sa danse révèle tout l'aspect sensuel et charnel de son personnage en pleine adolescence découvrant l'amour, mais aussi la sexualité. Les willis se transforment en des êtres véritablement vengeurs, dont l'aspect physique agréable n'est qu'une ruse pour attirer les hommes, elles demeurent des mortes-vivantes, des damnées au grand pouvoir séducteur. Les hommes qui les rencontrent n'ont vraiment pas d'autres choix que de danser, ils deviennent des marionnettes dans leurs mains, mais un autre, Albrecht, décide volontairement de se rendre dans le monde de ces damnées, il entreprend un voyage lui faisant perdre pied avec la réalité et la raison, mais il s'en moque, car il est prêt à tout perdre, même la vie, pour revoir quelques instants une morte. Aurore fuit un mariage arrangé, décide d'attendre cent ans pour trouver l'amour, elle risque alors de devenir une sorte de vieille fille endormie non pas entourée de chats, mais de divers serviteurs et courtisans, de la sorte, elle se rapproche bien plus de Carabosse, une femme indépendante, forte, maîtresse de sa vie, et ainsi de la figure de la

¹⁴²² Durant nos recherches, nous avons pu constater à quel point sont nombreuses les personnes intéressées par le sujet de la transe. Nombreuses aussi sont celles qui se disent « chamanes », bénéficiant de « l'étincelle chamannique » et l'engouement pour le tourisme chamannique tout comme pour la formation à la TCAI va dans ce sens.

sorcière. Désiré, lui aussi, entame un voyage pour la voir et la délivrer, cette expérience peut être perçue comme initiatique et ne pourrait avoir lieu sans son auxiliaire, la fée Lilas. Siegfried fuit ses devoirs dans un autre monde ou alors, il incarne si bien le prince de conte de fées qu'il peut accéder à ces mondes, il est celui détenant le pouvoir, ayant assez de force pour délivrer Odette de son maléfice, mais également, il a la capacité de voir sa condition de femme derrière son apparence de cygne. Ces divers voyages peuvent tout autant avoir des aspects chamaniques, que de folie et de fuite de la réalité et des devoirs, mais dans la majorité des cas, ils servent à suspendre le chagrin pour un temps.

En 2020, quand nous parlions de relecture à Éléonore Guérineau lors de notre première rencontre¹⁴²³, nous étions emprisonnées dans certains clichés et nous n'envisagions même pas ces relectures comme possibles avec de la danse classique. En effet, toutes les relectures étudiées et donnant bien souvent un nouveau regard s'éloignent quelque peu des pointes et des tutus et de la technique dite classique. Cependant, actuellement, notre regard diffère : pour redonner une nouvelle image à cette danse et à ces ballets, ne faudrait-il pas les reprendre tout en gardant ce style ? Tout au long de cette étude, nous avons constaté l'importance que prend la transe, la façon dont elle rayonne dans les ballets, et la manière dont elle est recouverte, cachant plein d'éléments sur ces personnages qui pourraient être tant approfondis. N'est-il pas temps, justement, de la découvrir pleinement et de l'autoriser à s'exprimer ? de laisser ces hommes chuter au sol par un épuisement se traduisant déjà par des pieds et des pointes non tendus ? de laisser ces personnages-ballerines montrer leur vrai caractère, leur sensualité, leur découverte de l'amour et de leur sexualité ? leur côté léger, mais aussi vindicatif et furieux ? de montrer à quel point Giselle n'est pas folle, mais agonise, car la société dans laquelle elle vit ne lui laisse pas d'autres choix que la mort, le couvent ou un mariage avec Hilarion pour avoir « fauté » avec Albrecht ? N'est-il pas possible de reprendre ces ballets et de leur redonner une meilleure expression émotionnelle quitte à parfois transgresser la technique et l'académisme comme le fit Fokine ? Il nous semble qu'il est temps d'apporter un regard nouveau, que le monde du ballet en a terriblement besoin. Éléonore Guérineau va jusqu'à confier que si cela n'a pas lieu, cela pourrait sonner la mort du ballet classique¹⁴²⁴. Nous le remarquons aussi lorsque nous donnons des cours à l'Université de Franche-Comté : les élèves en arts du spectacle sont bien moins fascinés par les ballets romantiques et la façon dont ils sont « remontés » aujourd'hui que par la transe. Pour eux, les ballets et tout ce qui leur est relié, tout ce qui se déroule à Bastille ou à Garnier reste pour un public bourgeois, coupé des réalités du monde. Ils regardent ces œuvres comme quelque chose de purement technique,

¹⁴²³ GUÉRINEAU Éléonore, 30/09/2020, *op. cit.*

¹⁴²⁴ *Ibidem.*

quasiment inexpressif, d'assez mièvre. Peu importe qu'ils aient raison ou tort, ce qui importe c'est qu'il reflète bien une façon de penser et de voir le monde de la danse classique, et qu'ils se trouvent dans un milieu artistique, c'est-à-dire que de potentiels futurs artistes regardent l'univers du ballet comme quelque chose de vieux jeu, d'inexpressif, ne racontant rien de notre société. Il serait donc temps de changer de regard sur ces ballets en les relisant. Notre recherche donne de nouveaux points de vue et, par conséquent, de nouvelles relectures. Elle ne déforme pas non plus les ballets comme les aficionados de Garnier, de Bastille et de la tradition pourraient nous le reprocher. Au contraire, elle rapproche plus ces œuvres de leurs « fondements romantiques », d'une expression des émotions, de rêveries effrénées, de jeunes femmes trahies, maudites, d'idéaux féminins inaccessibles, d'une vie qui ne peut avoir pleinement lieu sur terre, etc. Si cette thèse montre la présence de transes dans les ballets dits classiques, elle est aussi et finalement un manifeste pour la relecture de ces ballets, car nous-même nous le savons, nous aimons ces ballets, parce que nous les observons sous le prisme de facettes transiques. Nous voyons ce qui pourrait être encore plus exposé, mais qui est recouvert pour faire « joli », « académique », « propre », ce qui par moments nous exaspère (à quand une « vraie » mise à mort d'Hilarion dans *Giselle* ?). Nous sommes sûre que ces ballets et cette danse parleraient bien plus largement s'ils étaient relus, que nos élèves en arts en auraient un tout autre point de vue. Nous ne disons nullement qu'il faut supprimer les versions de Noureev, Bourmeister, Bart, Blair, Wright... Non, comme tout au long de cette thèse nous souhaitons ajouter du « et » et non pas soustraire par du « ou ». Nous sommes bien dans une volonté d'enrichir et respectons ces versions et leurs chorégraphes. Contrairement à ce que nous pouvons voir passer sur les réseaux sociaux et notamment sur des groupes privés sur l'Opéra de Paris où une partie du public défend bec et ongles le fait de ne rien changer au nom de la tradition, nous sommes partisans de renouveau. La danse est un art du mouvement, si elle ne veut pas se scléroser ces ballets doivent eux-mêmes se mouvoir. Il est illusoire de croire que tout restera « comme avant », que ces ballets ne bougeront pas et qu'ils n'ont jamais changé, qu'ils représentent cent cinquante années de tradition. Pour éviter cela, il faut relire, redanser, remouvoir ces œuvres sous différents prismes. La célèbre phrase de Pina Bausch « dansez, sinon nous sommes perdus ! » doit s'appliquer à ces ballets : il faut qu'ils dansent, qu'ils se meuvent, qu'ils restent dans le mouvement, qu'ils se racontent et nous racontent, qu'ils réinventent leurs et nos regards, qu'ils disent de façon nouvelle les choses qui ne changent pas, c'est-à-dire l'amour, la sexualité, la mort, la trahison, l'amitié, le pardon... il faut qu'ils se meuvent, qu'ils nous traversent, qu'ils nous donnent envie de monter sur scène et de danser, qu'ils fassent battre nos cœurs, envoient des explosions d'hormones, nous donnent envie d'aimer, de pardonner, de vivre, de transer, d'être prêt à aller dans

des mondes incroyables pour retrouver de l'émerveillement dans nos vies. Sans ce mouvement, sans que le ballet ne danse lui-même, il est perdu et peut-être, nous le sommes aussi.

Cette thèse n'est donc pas juste une expérimentation, une envie de découvrir de la transe dans du ballet, de mélanger deux éléments apparaissant comme non miscibles et qui se révèlent être l'inverse. Cette recherche est aussi un appel à relire et à (faire) revivre ces ballets sous le prisme de la transe et d'autres encore. Elle fait émerger de la transe, lui rend un visage, lui accorde un regard et le droit de vivre dans ces ballets, dans le monde moderne, plus encore, à l'heure contemporaine, elle souhaite enrichir ces œuvres pour demain.

Bibliographie

Cette bibliographie comporte des références parfois absentes de la thèse, néanmoins, nous les faisons apparaître, car elles ont nourri et participé à la construction de notre pensée.

Certains articles cités, et participant activement à la création de cette recherche, appartiennent au même ouvrage. Afin d'éviter de nombreuses répétitions en citant à chaque fois le même ouvrage de référence auxquels ils appartiennent, nous nommons l'ouvrage de référence et faisons suivre les noms des auteurs et de leurs articles.

I. Bibliographie générale

1. Dictionnaires

CNRTL, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, URL : <https://www.cnrtl.fr/>

Larousse, *Dictionnaires et encyclopédies gratuits en lignes*, URL : <https://www.larousse.fr/>

LE MOAL Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse-Bordas, « Les grands dictionnaires culturels », 1999.

Le ROBERT, *Dico en ligne Le Robert*, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/>

2. Philosophie

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination et la matière*, Paris, José Corti, 1987.

BERGSON Henri, *L'Énergie spirituelle*, Paris, Payot & Rivages, « Petite biblio Payot, classiques », 2012.

CERTEAU Michel [de], *La Possession de Loudun*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2005.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *Mille Plateaux ; Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Édition de Minuit, « Critique », 2001.

DESPRET Vinciane, *Au bonheur des morts, récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, « Les empêchés de tourner en rond », 2015.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Tell », 2008.

FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique suivi des Hétérotopies*, Lignes, 2009.

FOUCAULT Michel, *Œuvres – Histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 2015.

LATOUR Bruno, *Enquête sur les modes d'existence : Une Anthropologie des modernes*, Paris, La découverte, 2012.

LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes – Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1997.

LATOUR Bruno, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, suivi de *Iconoclash*, Paris, La Découverte, « Les Empêchés de tourner en rond », 2009.

NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres I : La Vision dionysiaque du monde*, Paris, Gallimard, 2000.

3. Histoire

BRUIT ZAIDMAN Louise, HUET Valérie et al., *Le Corps des jeunes filles de l'antiquité à nos jours*, Paris, Perrin, « Pour l'Histoire », 2001.

CORBIN Alain (dir.), *Histoire du corps, 2 – De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 2015.

CUCHET Guillaume, *Les Voix d'outre-tombe ; Tables tournantes, spiritisme et société du XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 2012.

DAGEN Philippe, *Primitivismes – Une Invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la salpêtrière*, Paris, Macula, « Scènes », 1982.

EHRENREICH Barbara, ENGLISH Deirdre, *Sorcières, sage-femmes et infirmière : Pour une histoire des femmes soignantes*, Paris, Cambourakis, « Cambourakis Sorcières », 2021.

MOSSE George, *L'Image de l'homme ; L'invention de la virilité moderne*, Paris, Abbeville, « Tempo », 1997.

SAÏD Edward, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, « Point Essais », 2004.

SAGAERT Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015.

VIGARELLO Georges, *Le Corps Redressé*, Paris, Armand Colin, « Dynamiques », 2001.

YON Jean-Claude (dir.), *Histoire Culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Collin, Mnémosya », 2021.

4. Anthropologie, ethnologie, sociologie

CHARUTY Giordana, *Folie, Mariage et Mort ; Pratiques chrétiennes de la folie en Europe occidentale*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1997.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2015.

FAVRET-SAADA Jeanne, *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1977.

GRAU André, WIERRE-GORE Goergiana (dir.), *Anthropologie de la danse : Genèse et construction d'une discipline*, Pantin (France), Centre National de la Danse, 2006.

LE BRETON David, *Anthropologie du corps et de la modernité*, Paris, Presses Universitaire de France, 2013.

LE BRETON David, *La sociologie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 2016.

5. Autres

ANCELIN SCHÜTZENBERGER Anne, *Aïe, mes aïeux ! Liens transgénérationnels, secrets de famille, syndrome d'anniversaire, transmission de traumatisme et pratique géosociogramme*, Paris, Desclée de Brouwer : La Méridienne, 2009.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et la peste in Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985.

CHOLLET Mona, *Sorcières : La Puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018.

DE LA ROSA Paco ; « Le Duende, une primitive et profonde catharsis », *La Pensée du midi*, n°22, Paris, Actes Sud, 2007.

GAUVILLE Hervé et SUQUET Annie entretien de WOLLIASTON Elsa, « L'Énergie sorcière », in *Repères, Cahier de danse* n°30, Cairn, 2012.

HEINE Heinrich, « Traditions populaires », « Les Dieux en exil », in *De l'Allemagne*, Paris, Gallimard, 1998.

KARDEC, *Le Livre des esprits*, PDF.

LAURENS Camille, *Les Fiancées du Diable ; Enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, Toucan, 2011.

LORCA Federico Garcia, *Le Jeu et la théorie du duende*, PDF, préface, adaptation et traduction de RANX Tristan, 2016.

MICHELET Jules, *La Sorcière*, Paris, La Bibliothèque mondiale, « Les Cahiers de la bibliothèques mondiales », 1954.

PERIANEZ Mélissa, « Les Attributs bacchiques de la bohémienne, d'Esméralda aux premières peintures de voyage en

Espagne », in *Sociétés et Représentations*, n°44, de la Sorbonne, Cairn, 2017.

POURTAU Lionel, « Le risque comme adjuvant, l'exemple des raves parties », *Sociétés*, n°77, Louvain-la-neuve (Belgique), De Boeck Supérieur, 2002.

SORENTE Isabelle, *Le Complexe de la sorcière*, Paris, Gallimard, « Folio », 2021.

II. Bibliographie thématique

1. Danse

1.1 Penser la danse

ABASSADE Madeleine, *Danser l'imprévu : Une Lecture politique et sensible des Cahiers de Vaslav Nijinski*, Dijon, Les presses du réel, « Gestes », 2022.

BLASIS Charles, *Traité de l'Art de la Danse*, Rome (Italie), Gremese, « Petite Bibliothèque des Arts », 2007, Rome (Italie).

DELOUCHE Dominique, *La Danse, le désordre et l'harmonie*, Paris, Orizons, « Débats », 2020.

DESPRÉS Aurore, *Archéologie sensible des gestes, palimpseste de la danse de l'élue dans le Sacre du printemps au XXI^e siècle*, HDR, 2019.

DESPRÉS Aurore (dir.), *Gestes en éclats – Art, danse et performance*, Dijon, Les presses du réel, « Nouvelles scènes », 2016.

GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse*, Arles, Actes Sud, « L'art de la danse », 1995.

GINOT Isabelle, GUISSUAND Philippe, *Analyser les œuvres en danse : Partition pour le regard*, Pantin (France), Centre National de la Danse, « Recherches », 2021.

GLON Marie, « Espaces de tutu ; témoignage de Wilfride Piollet », in *Repères, cahier de danse*, n°27, 2011.

GOTMAN Kéline, *Choreomania, Dance and Disorder*, Oxford (Royaume-Uni), Oxford

University Press, « Oxford Studies in Dance Theory », 2018.

KEALINOHOMOKU Joann, « Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique », in *Nouvelle de danse – Danse nomade*, n°34-35, Bruxelles (Belgique), Contredanse, 1998.

LABAN Rudolf, *La danse moderne et éducative*, Bruxelles et Pantin, Complexe et Centre National de la Danse, « Territoires de la danse » et « Nouvelle librairie de la danse », 2003.

LAPLACE-CLAVERIE Hélène, « La sorcière et ses avatars dans le répertoire romantique et post-romantique », in *Repères, Cahier de danse* n°30, Cairn, 2012.

LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires – Les danses d'après I*, Pantin (France), Centre National de la Danse, Recherches, 2017.

LEGENDRE Pierre, *La passion d'être un autre – Étude pour la danse*, Paris, Seuil, « Le champ freudien ».

MARQUIÉ Hélène, *Non, la danse n'est pas qu'un truc de filles !*, Toulouse, Éditions de l'attribut, « Culture danse/Les enjeux », 2016.

MORRIS Geraldine, « Is it a Petipa Dance we are watching ? », in *Dance Research*, n°37 vol. 2, Edinburgh (Grande-Bretagne) Edinburgh University Press, 2019.

NORDERA Marina, « Rien n'irrite plus un homme qu'une femme qui danse », in *Repères, cahier de danse* n°30, Cairn, 2012.

PAPPACENA Flavia, *Le Langage de la danse classique*, Rome (Italie), Gremese, 2012.

PIOLLET Wilfride, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, Paris, Sens&Tonka, 2005.

POUILLAUDE Frédéric, *Le Désaveuement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, « essais d'art et de philosophie », 2009.

RIEGLER Anne-Sophie, *Les Enjeux d'une esthétique du flamenco. Etude analytique et critique du duende*, sous la direction de Francis WOLFF et Jean-François CARCELEN, École Normale Supérieure, Paris, 2018.

SCHECHNER Richard, *Performance : Expérimentation du Théâtre aux USA*, Montreuil (France), Théâtrales, « Sur le théâtre », 2008.

THESMAR Ghislaine, « Transmettre les motivations d'un personnage », in *Repères, cahier de danse* n°19, Cairn, 2007.

VALENTIN Virginie, *L'Art chorégraphie occidentale, une fabrique du féminin : Essai d'anthropologie esthétique*, Paris, L'Harmattan, « Univers de la danse », 2013.

VALÉRY Paul, *Philosophie de la danse*, « Philosophie de la danse », in *Œuvres I*, Paris, Nouvelle Revue Française, Gallimard, « Les Classiques des sciences sociales », PDF, 1957.

1.2 Histoire et esthétique

BERNARD Robert, BRIANCHON Maurice, LEVINSON André et al., *L'Art du Ballet, des origines à nos jours*, Paris, Tambourinaire, 1952.

BOURCIER Paul, *Histoire de la danse ; En Occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*, Paris Seuil, « Solfèges », 1994.

BOURCIER Paul, *Histoire de la danse ; En Occident du romantique au contemporains*, Paris, Seuil, « Solfèges », 1994.

BINNEY Edwin, *Les Ballets de Théophile Gautier*, Paris, Librairie Nizet, 1965.

BERTRAND Amélie, « *La Bayadère* par le Ballet de l'Opéra de Paris – Récit d'une soirée de non-nomination », *Danse avec ta plume*, 22/04/2022, URL : <https://www.dansesaveclapume.com/en-coulisse/1112397-recit-dune-soiree-de-non-nomination/>

BRANDSTETTER Gabriele, NESME Axele, « Le Saut de Nijinsky. La danse en littérature,

représentation de l'irreprésentable », in *Littérature*, n°112, Persée, 1998.

BURATTI-VASAN Sandra, VITACCA Sara (dir.), *Bacchanales modernes ! Le nu, l'ivresse et la danse dans l'art français du XIX^e siècle*, Milan (Italie), Silvana, 2016 ; BURATTI-HASAN Sandra « « Dans la haute fureur des rythmes déchaînés » : les bacchanales modernes d'Isadora Duncan. », JACQ-MIOCHE Sylvie « Bacchanales chorégraphiées : le corps en scène dans le ballet romantique ».

DE MÉNIL Félicien, *Histoire de la danse à travers les âges*, Paris, Alcide Picard & Kaan, 2004.

CAPELLE Laura (dir.), *Nouvelle Histoire de la danse en occident ; de la préhistoire à nos jours*, Paris, Seuil, 2020 ; ASCHENGREEN Erik, « August Bournonville, un romantisme danois » ; BELGRANO Adrien, « De l'ordre cosmique au rituel diabolique : l'église et la danse au moyen âge » ; CLAIRE Elizabeth, « Corps en Révolution » ; CHEVRIER-BOSSEAU Adeline « À l'aube de la modernité Loïe Fuller, Isadora Duncan » ; DELAVAUD-ROUX Marie-Hélène, « En Grèce, une culture citoyenne de la danse » ; GARFINKEL Yosef « Préhistoire : les apports de l'archéologie et de l'anthropologie » ; FRATAGNOLI Fédérica et FAGÈS Sylviana. « L'Occident décentré. Circulations de gestes et créations hybrides. » ; JACQ-MIOCHE Sylvie « L'avènement du ballet romantique » ; MACAULAY Alastair, « Retrouver le classicisme de Petipa » ; MARQUIÉ Hélène, Effervescence et expérimentations, une nouvelle vitalité en France à la fin du XIX^e siècle » ; NORDERA Marina « La naissance du ballet, un phénomène culturel européen. » ; POUDRU Florence « Le néoclassicisme en France, de l'évocation au corps à corps » ; KONAEV Sergey « Marius Petipa, une carrière qui façonne le ballet impérial russe » ; WOODCOCK Sarah, « Les Ballets russes, un creuset artistique ».

CLAIRE Elizabeth, « Inscrire le corps révolutionnaire dans la pathologie morale –

La Valse, le vertige et l'imagination des femmes », in *Orages*, FRANTZ Pierre et LOTTERIE Florence (dir.), n°12, 2013.

CLAIRE Elizabeth, « Risquer corps et âme pour une valse », in *Repères, Cahier de danse*, n°29, Cairn, 2012.

DÉCORET-AHIHA Anne, *Les Danses exotiques en France – 1880-1940*, Pantin (France), Centre National de la Danse, « Recherches », 2004.

DUCREY Guy, *Corps et Graphies – Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernité », 1996.

FÉDOROVSKI Vladimir, *L'Histoire secrète des ballets russes : De Diaghilev à Picasso, de Cocteau à Stravinsky et Noureev*, Monaco, Rocher, 2002.

HAWTHORN Ainsley, « La Popularisation de la « danse du ventre » » ; Origine et diffusion d'un nom vulgaire », in *Recherches en danse : Danse(s) et populaire(s)*, n°9, Paris, Association des Chercheurs en Danse, 2020.

GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002.

GUEST Ivor, *The Romantic ballet in Paris*, Londres (Royaume-Uni), Dance Book, 2008.

HESS Rémi, *La Valse – Un Romantisme révolutionnaire*, Paris, Métailié, 2003.

HESS Rémi, *Le Tango*, Paris, Presse Universitaire de France, « Que sais-je ? », 1996.

HESS Remi, « Valse et transe », in *Dansons Magazine*, 1995.

HUESCA ROLAND, *Triumphes et scandales : La Belle époque des Ballets Russes*, Paris, Herman, « Savoir sur l'art », 2001.

JACQ-MIOCHE Sylvie, « L'Esthétique de l'immatériel dans le ballet parisien du XIX^e siècle », in *Le Spectaculaire dans les arts de la scène : du Romantisme à la Belle époque*, ALLEGRI Luigi, BANOUN Bernard, BARA Olivier et al.

(dir.), Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, « Arts du Spectacle », 2006.

JACOTOT Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres – Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2013.

JARRASSE Bénédicte « La Danseuse française dans les représentations du ballet romantique : modèle ou contre-modèle ? », in *La Danse théâtrale en Europe ; Identités, altérités, frontières*, Paris, Hermann, 2019.

JARRASSE Bénédicte, *Les Deux corps de la danse : Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Pantin, Centre National de la Danse, « Histoires », 2017.

KONAÏEV Serguï, « Le Señor Petipa voyage sous un nom supposé... », in *De la France à la Russie Marius Petipa – contexte, trajectoire, héritage*, MÉLANI Pascale (dir.), Toulouse (France) Pascale Mélanie 2016.

LAUNAY Isabelle et PAGÈS Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire en danse – mobiles n°2*, Paris, L'Harmattan, « Arts 8 », 2010 : LOT Cyril « *La Mort du cygne* de Michael Fokine, enjeux et devenir d'un ballet « presque improvisé » ; NORMAND Olivier, « Le saut de Nijinski (n'est pas celui qu'on croit) ».

LECOMTE Nathalie, *Entre Cours et jardins d'illusion : Le Ballet en Europe (1515- 1715)*, Pantin (France), Centre National de la Danse, « Histoires », 2014.

LEVINSON André, *1929 : Danse d'aujourd'hui*, Paris, Actes Sud, 1990.

LEVINSON André, « Les Appels de l'Orient : Réflexion sur une danseuse javanaise », in *Commedia*, Paris, 1925.

LEVINSON André, *Les Visages de la danse*, Paris, Bernard Grasset, 1933.

LEVINSON André, « Théophile Gautier et le ballet romantique », in *La Revue musicale : Le Ballet au XIX^e siècle*, PRUNIÈRES Henri (dir.), Paris, Nouvelle Revue Française, 1921.

LIFAR Serge, *La Danse : la Danse Académique et l'art chorégraphique*, Paris, Gonthier, « Médiations », 1965.

LIFAR Serge, *La Musique par la danse*, Paris, Robert Lafont, 1955.

LIFAR Serge, *Le Livre de la danse*, Paris, Journal Musical Français, 1954.

LIFAR Serge, *Traité de danse académique*, Paris, Bordas, 1952.

MARQUIÉ Hélène, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIX^e siècle – Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation des danseur*, Université de Nice Sophia Antipolis, HDR, 2014.

SMIRNOVA Natalia, *La Compagnie des Ballets russes*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 2009.

SMITH Marian, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton (États-Unis) Princeton University Press, 2000.

SOCIÉTÉ AUGUSTE VESTRIS (dir.), *La Révolution Stépanov !*, Paris, Société Auguste Vestris, 2015 : BART Patrice « À la recherche des origines des grands ballets du répertoire » ; FULLINGTON Doug, « Les Notations Stépanov dans la Harvard Collection », « Année 1890 : Trame d'origine et intentions dans *La Belle au bois dormant* » ; HARSS Marine « Questions-réponses avec Doug Fullington » ; RATMANSKY Alexei « Sagesse et simplicité : *La Belle au bois dormant* selon Stépanov ».

SOTROPA Adriana et VITACCA Sarah (dir.), *Bacchanales ! Ivresse des arts au XIX^e siècle*, Bordeaux (France), Presses Universitaires de Bordeaux, 2018 : JARRASSE Bénédicte, « Bacchantes romantiques : réminiscence dionysiaque dans le ballet et ses représentations au XIX^e siècle » ; LAVOGNE Valérie « Danseuses en métamorphoses : les bacchantes de la littérature fin-de-siècle. » ; VAN DYK KATARINA « Les Bacchanales d'Isadora Duncan : réaliser et déjouer un rêve

de danse du XIX^e siècle. » ; SOTROPA Adriana et VITACCA Sara, « Trajectoires bacchiques au XIX^e siècle. ».

SOWELL Madison, SOWELL Debra (dir.), *Il Balletto romantico – Tesori della collezione Sowell*, Pallerme (Italie), L'Espos, « Danze », 2007: FALCONE Francesca « Il sogno romantico tra terra e cielo. Aspetti della tecnica e dello stile della danza » ; SOWELL Debra, « Il romantico europeo e il balletto » ; SOWELL Madison, « Storia della Collezione Sowell. Un passo a due. ».

1.3 Autour des ballets

BEAUMONT Cyril, *The Ballet called Giselle*, Londres (Royaume-Uni), C. W. Beaumont, 1944.

BERTRAND Amélie, « La Véritable histoire de *La Belle au bois dormant* », *Danse avec ta plume*, 30/12/2013, URL : <https://www.dansesaveclapume.com/en-coulisse/la-veritable-histoire-de-la-belle-au-bois-dormant/>

DEMONT Delphine, PIOLLET Wilfride, « Du Palmier et de la Willi », *Bulletin de la société Théophile Gautier, Gautier et les arts de la danse*, n°31, Paris, Société Théophile Gautier, 2009.

DOAT Laetitia et GLON Marie, « Autour de *Giselle*, une poétique de l'interprétation », in *Repères, cahiers de danse*, n°19, Cairn, 2007.

DUAULT Alain, LARTIGUE Pierre, DUPEYRON Christophe al., *L'Avant-Scène, Ballet/Danse ; Giselle*, n°1, Paris, L'Avant-Scène, 1980

FLEMING-MARKARIAN Margaret, *Symbolism in nineteenth-century ballet ; Giselle, Coppelia, The Sleeping Beauty and Swan Lake*, Oxford (Royaume-Uni), Peter Lang, 2012.

FOKINE Michel, *The Dying swan; detailed Description of the dance, thirty-six photographs from poses by Vera Fokina*, New-York (Etats-Unis), J. Fisher, 1925.

GAUTIER Théophile et SAINT-GEORGES Henri, *Giselle*, [livret] 1841, in *Giselle : Apothéose du ballet romantique*, LIFAR Serge, Paris, Albin Michel, 1942.

GIRALDON (dir), *Les Beautés de l'Opéra : ou chefs-d'œuvre lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres*, Paris, Soulié, 1845.

GLON Marie et PIOLLET Wilfride, « Corps de cygnes », in *Repères, cahier de danse*, n°24, Cairn, 2009.

JASINSKI Roman, « A communication: Some recollections of *Swan Lake* in Warsaw », in *Dance Chronicle*, n°14 vol. 1, Marcel Dekker, 1991.

JUHASZ Suzanne, « Queer swans : those fabulous avians in the *Swan Lakes* of Ballets du Trocadero and Matthew Bourne », in *Dance Chronicle*, n°31 vol. 1, Abingdon-on-Thames, Taylor & Francis, 2008.

LARINE Jade, « Les Grandes interprètes de Giselle à travers les pages », in *Danse avec ta plume*, 19/05/2022, URL : <https://www.dansesaveclapume.com/en-coulisse/44403-les-grandes-interpretes-de-giselle-a-travers-les-ages/>

LE DIAGON-JACQUIN Laurence, *Au miroir du Lac des cygnes de Tchaïkovski*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, « Essais », 2018.

LIFAR Serge, *Giselle : Apothéose du Ballet Romantique*, Paris, Albin Michel, 1942.

LEVINSON André, *L'Œuvre de Léon Bakst pour La Belle au bois dormant*, Paris, Maurice de Brunoff, 1922.

MARTINO Geoffray, *Le Lac des cygnes de Matthew Bourne, 1995*, mémoire d'étude sous la direction de Mme CLAUDETTE Joannis, 2012.

MUELLER John, « Is Giselle a virgin ? » ? in *Dance chronicle*, n°4, vol. 2, New York (États-Unis), Marcel Dekker Inc, 1980.

PIOLLET Wilfride et GLON Marine, « Corps de Cygnes », *Repères, cahier de danse*, n°24, La Briqueterie, Vitry-sur-Seine (France), 2009.

RIVIÈRE Jacques, « Le Sacre du Printemps », *Nouvelle Revue Française*, PDF, 1913.

ROSSÉ Benjamin, *Le Cygne*, Toulouse (France), Art Line, 2000.

ROUSSELOT Maëlle, « De la violence des corps-empêchés dans les *Giselle* de Mats Ek et Akram Khan », in *Corps meurtris, souffrants et sans vie dans la littérature et les arts contemporains*, ATZENHOFFER Régine, BUREL Erwan (dir.), Berne (Suisse), Peter Lang.

ROUSSELOT Maëlle, *La Part de transe dans les ballets classiques : Étude menée sur Giselle, La Mort du cygne et Le Sacre du printemps*, mémoire sous la direction d'Aurore DESPRÉS, université de Franche-Comté, 2017.

SAUMONT Jean-Frédéric, « *Le Lac des Cygnes* d'Alexei Ratmansky par la Scala de Milan – Une reconstruction résolument moderne », in *Danse avec ta plume*, 11/11/2016, URL : <https://www.dansesaveclapume.com/en-scene/373450-le-lac-des-cygnes-dalexei-ratmansky-par-la-scala-de-milan-une-reconstruction-resolument-moderne/#:~:text=Co%2Dproduit%20par%20le%20Ballet,donne%20paradoxalement%20une%20nouvelle%20jeunesse.>

SERGEANT François, « *Le Lac des cygnes* sous le signe du mâle », *Libération*, 25/10/1995, URL : https://www.liberation.fr/culture/1996/10/25/le-lac-des-cygnes-sous-le-signe-du-male_185878/

VERDEAU-PAILLES Jacqueline, *Giselle et la folie ; Variations psychiatriques sur un ballet romantique*, Saint-martin de Villerglan (France) Laboratoire Lundbeck, 2000.

SOURIAU Etienne, LESURE François, JAMEUX Dominique et al. (dir.), *Le Sacre du Printemps de Nijinski*, Paris, Cicero, « Les carnets du théâtre des Champs-Élysées », 1990 : ARCHER

Kenneth « Nicolas Roerich et la genèse du Sacre » ; LE BOURHIS Josseline, « À la recherche du sacre perdu » ; LESURE François « L'Accueil parisien du Sacre » ; MILLICENT Hodson, « Puzzles chorégraphiques : reconstitution du *Sacre* de Nijinsky » ; STANCIU-REISS Françoise « Nijinsky en 1913 : un pionnier enthousiaste, surmené, solitaire ».

VERDEAU-PAILLES Jacqueline, *Giselle et la folie ; Variations psychiatriques sur un ballet romantique*, Saint-martin de Villerglan (France) Laboratoire Lundbeck, 2000.

WILEY Rolan John, *Tchaïkovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Oxford (Royaume-Uni), Oxford University Press, 2003.

1.4 Biographies et autobiographies

BLUM Claude, *Rudolf Noureev, 1938-1993*, Paris, Le Mécène, 2009.

GUEST Ivor, *Fanny Elssler*, Londres (Royaume-Unis), A. and C. Black, 1970.

LEVINSON André, *Marie Taglioni*, Paris, F. Alcan, 1929.

LIFAR Serge, *Serge de Diaghilev*, Monaco, Rocher-Monaco, 1954.

LIGORE Bruno, *Souvenirs ; Le Manuscrit Inédit de la grande danseuse romantique*, Rome (Italie), Gremese, 2017.

LISHKE André, *Tchaïkovski au miroir de ses écrits*, Paris, Fayard, 1996.

MANNONI Gérard, *Rudolf Noureev ; L'Avant-Scène, danse/ballet*, Paris, L'Avant-Scène, n°11, 1983.

MANNONI Gérard ; *Les Grandes étoiles du XX^e siècle*, Paris, Buchet-Chastel, « Les grands interprètes », 2014.

NIJINSKA Bronislava, *Mémoires, 1891-1914*, Paris, Ramsay, 1983.

NIJINSKI Vaslav, *Cahiers*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2000

NOUREEV Rudolf, Dollfus Ariane, *Noureev, Confessions inédites*, Paris, Arthaud, « Autobiographie », 2016.

PASTORI Pierre, *Pierre Lacotte : Tradition*, Lausanne (Suisse), Pierre-Marcel Favre, 1987.

PAUWELS Pedro, *J'ai fait le beau au bois dormant*, Pantin (France), CND, « Parcours d'artistes », 2009.

1.5 Programmes

BERGEROT Aurélie, « Dans le sillage de Petipa, la relecture de Noureev », *Le Lac des cygnes, Rudolf Noureev*, Paris, Opéra National de Paris, 2018 /2019.

BIBLIOTHÈQUE MUSÉE DE L'OPÉRA (dir.), *Giselle : Exposition à la bibliothèque musée de l'Opéra*, Paris, BnF, 2000.

GUILBERT Laure, OPÉRA DE PARIS (dir.), *Giselle vue par Mats Ek*, Paris, Opéra de Paris, 2003.

GUILBERT Laure (dir.), *Giselle : ballet en deux actes, livret de Théophile Gautier et Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, septembre-octobre 2009*, Paris, Opéra national de Paris, 2009.

GUILBERT Laure (dir.), *La Belle au bois dormant : ballet en trois actes et un prologue d'après le conte de Charles Perrault ; Piotr Illitch Tchaïkovski, musique ; Rudolf Noureev, chorégraphie et mise en scène*, Paris, Opéra national de Paris, 2013.

LE BOURRHIS Josseline, OPÉRA DE PARIS (dir.), *Le Lac des cygnes : ballet en quatre actes, sujet de Vladimir Begichev et Vassili Geltzer, musique Piotr Ilyitch Tchaïkovski, chorégraphie Rudolf Noureev d'après Marius Petipa et Lev Ivanov : septembre-octobre 1999*, Paris, Opéra national de Paris, 1999.

MAUREL Jérôme, *Giselle : Ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, Opéra national de Paris, 2016.

SOURIAU Solène, OPÉRA DE PARIS (dir.), *Giselle : Jean Coralli, Jules Perrot*, Paris, Opéra national de Paris, 2019.

SOURIAU Solène, OPÉRA DE PARIS (dir.), *Le Lac des cygnes, Rudolf Nouriev*, Paris, l'Opéra National de Paris, 2018.

1.6 Ballets étudiés

BART Patrice, Poliakov Eugène, *Giselle*, 1991, version filmée en 2020.

BLAIR David, *Giselle*, film de 1969.

BOURNE Matthew, *La Belle au bois dormant*, 2012.

BOURNE Matthew, *Le Lac des cygnes*, 1995, version filmée en 1996.

CORALLI Jean, PERROT Jules, *Giselle*, 1841.

CORALLI Jean, *Le Diable boiteux*, 1836.

DOWELL Anton, *Le Lac des cygnes*, 1987, version filmée en 2006.

EK Mats, *Giselle*, 1982, version filmée de la même année.

FOKINE, *Chopiniana* ou *Les Sylphides*, 1909.

FOKINE, *Cléopâtre*, 1909.

FOKINE, *La Mort du cygne*, 1905 ou 1907, 1925.

FOKINE, *Le Pavillon d'Armide*, 1909.

FOKINE, *Le Prince Igor*, « Les Danses polovtsiennes », 1909.

FOKINE, *Shéhérazade*, 1910.

FOURCHER Paul, MAZILIER Joseph, *Paquita*, 1946.

KHAN Akram, *Giselle*, 2016, version filmée en 2018.

NIJINSKY Vaslav, *Le Sacre du printemps*, 1913.

NOUREEV Rudolf, *Le Lac des cygnes*, 1984, version filmée à l'Opéra de Paris en 2007.

NOUREEV Rudolf, *La Belle au bois dormant*, 1989, version filmée à l'Opéra de Paris en 1999.

RATMANSKY Alexis, *Giselle*, 2019, version filmée au Bolchoï en 2020.

RATMANSKY Alexis, *Le Lac des cygnes*, 2016.

SCARLETT Liam, *Le Lac des cygnes*, 2018, version filmée la même année.

TAGLIONI Philippe, *La Sylphide*, 1832.

WRIGHT Peter, *Giselle*, 1966, version filmée en 2006.

1.7 Dossiers d'œuvres et d'auteurs, BnF et BMO

« Dossier Marie Taglioni », Paris, BnF.

« Fanny Elssler, art. bibliographiques, 1840-1960 », Paris, BnF, R0.12175.

« *Lac des cygnes* dossier d'œuvre, 1984-1985 », Paris, BMO, 1984-1985.

« Matthew Bourne, dossier d'artiste », Paris BMO.

« Mlle Fanny Elssler dans "Le Diable boiteux", Briffault, Eugène (1799-1854) », BnF, R012172.

« Nouriev, dossier d'auteur, presse française : 1984 », Paris, BMO, 1984.

« Recueil factice d'articles de presse concernant les Ballets russes de Serge de Diaghilev, à Paris, au Théâtre du Châtelet, mai 1917 », Paris, BnF, R0.12535.

« Recueil factice d'articles de presse et de programmes concernant les galas des ballets russes de Serge de Diaghilev, à Paris, déc. 1911 », Paris, BnF, R133255.

1.8 Audiovisuels

a. *Dvd*

BOURNE Matthew, NEW ADVENTURES, *Sleeping Beauty : A Gothic romance*, Deutsche Grammophon, DVD, 2013.

DELOUCHE Dominique, *Étoiles pour l'exemple*, Doriane Films, DVDs, 2011.

DELOUCHE Dominique, *Les Inoubliables de la danse*, Doriane Films, DVD, 2018.

KHAN Akram, *Giselle*, English National Ballet, Opus Arte, DVD 2018.

OPÉRA DE PARIS, NOUREEV Rudolf, *Swan Lake*, opus arte, DVD, 2014

THE ROYAL BALLET, WRIGHT Peter, *Giselle*, Opus Arte, DVD, 2008.

b. *Liens audiovisuels*

AMY, *Anna Pavlova as the Swan*, YouTube, 04/10/2016, 1min58, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=tkFSBkl9mmo>

NEW ADVENTURES, *Sleeping Beauty Exercise & Workshop | Act 3 - Sleepwalkers Adapted Phrase and Creative Task*, YouTube, 26/01/2023, 1min12, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=wmRfYwvWF8M> [19/04/2023]

TAVERNIER Niels, *Tout près des étoiles*, 22/03/2018, documentaire de 1999, 1 h 37, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WjzPKl2NN2M&t=1708s>

RATMANSKY Alexis, Pathé Live, *Bolshoi Ballet in CINEMA | Giselle - Interview Alexei Ratmansky*, YouTube, 23/01/2020, 59 secondes, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=iqRFtNYJAy8>

1.9 Autres

BOULANGER Christophe, HOLVOET-HANSEN Peter et al., *Hors de soi, danser brut*, Paris, Fond Mercator, 2021.

DESPRÉS Aurore, *FANA Danse & Arts vivants*, Laboratoire ELLIADD-MSHE Ledoux, Université de Franche-Comté, 2018, URL : <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/?p=1>

DUBAR Christian, *Dansons Magazine : Danse et transe*, n°18, Paris, Danse à deux, 1995.

FONDATION NOUREEV, URL : <https://noureev.org/>

GANIO Matthieu, DEHOUCK Caroline, « Mathieu Ganio, danseur étoile »? in *ResMusica*, 16/06/2016, URL : <https://www.resmusica.com/2016/06/16/mathieu-ganio-danseur-etoile/>

GUÉRINEAU Éléonore, URL : <https://eleonoreguerineau.com/>

NEW ADVENTURES, URL : <https://new-adventures.net/>

NICOLAS Jonathan, « Chorémanie ou « transe en danse » : le corps dansant et son rapport au Pouvoir », in *Topique*, CAIRN, n°146, 2019.

OPÉRA DE PARIS, URL : <https://www.operadeparis.fr/>

2. Transe

2.1 Anthropologies, ethnologies, sociologies

AMSELLE Jean-Loup, « Le Tourisme chamanique en Amazonie », *Étude*, n°2, Cairn, 2014.

BASTIDE Roger, *Le Rêve, la transe et la folie*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2003.

BAUD Sébastien, SOMBRUN Corine, *Chamanes ; Voyage au cœur de la nature*, Neuilly (France), Michel Lafont, 2020.

- BAUD Sébastien (dir.), *Anthropologies des corps en transes*, Saint-Denis (France), Connaissances et Savoirs, 2016 : BAUD Sébastien, « Introduction : De l'abîme au corps en transes », « Expériences « hors du corps » et chamanismes » ; FRATAGNOLI Federica, « La danse contemporaine comme expérience « enstatique », L'étude de cas de Myriam Gourfink » ; MIDOL Nancy, « Changer de paradigme à propos de corps et conscience, Une évolution mentale », LE BRETON David, « La Recherche de la syncope chez les jeunes générations » ; SOMBRUN Corine, « Transe chamanique, de la Mongolie au laboratoire de neuroscience ».
- BAUD Sébastien, « Expériences néo-chamaniques Les limites de la critique déductive », in *L'Homme*, n°215-216, OpenEdition.
- CLÉMENT Catherine, *L'Appel de la transe*, Paris, Stock, « L'Autre pensée », 2011.
- COSTA Jean-Patrick, *Les Chamanes hier et aujourd'hui*, Paris, Flammarion, « Dominos », 2001.
- DE HEUSCH Luc, *La Transe, la sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.*, Bruxelles (Belgique), Complexe, 2006.
- DELL'UMBRIA Alèssi, *Tarantella ! Possession et dépossession dans l'ex-royaume de Naples*, Paris, L'œil d'or, « Essais et entretiens », 2015.
- DE MARTINO Ernesto, *Italie du Sud et Magie*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond », « Épistémologie », 1999.
- DE MARTINO Ernesto, *La Terre du remords*, Paris, Gallimard, 1966.
- DOUXAMI Christine, « Entre théâtre et rituel : la transe », in *Le corps, et ses dimensions cachées ; pratiques scéniques*, FREIXE Guy (dir.), Montpellier (France), Deuxième époque, 2017.
- ELIADE Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1959.
- HELL Bertrand, *Possession et Chamanise ; Les Maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, « Champs-Flammarion », 1999.
- LAPASSADE Georges, *La Transe*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1990.
- LEIRIS Michel, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, in *Miroir d'Afrique*, Paris, Gallimard, (Quarto), 1996.
- LOMBARDI Denise, « Les Français et le néo-chamanisme », in *Religions et frontières*, CNRS, Open Edition, 2012.
- MARINI Marcos, « La Recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », in *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, JAROSTAW Fret, MASTOWSKI Michel (dir.), Paris, l'Amandier, 2013.
- MERLI Laetitia, « Le Voyage chamanique au tambour : des traditions mongoles aux thérapies du troisième millénaire », *Multitudes* n°77, Cairn, 2019.
- MERLI Laetitia, « Udgan, la quête du son. L'Initiation chamanique d'une Française en Mongolie ? », in *L'Autre*, n°6, Cairn, 2005.
- MÉTRAUX Alfred, *Le Vaudou Haïtien*, Paris Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1968.
- MIDOL Nancy, « L'Écologie corporelle des transes en danse improvisée », in *Mouvement et sport en science*, n°81, Cairn, 2013.
- MIDOL Nancy, « L'Écologie corporelle des transes en danse », in *Sociétés*, n°125, Cairn, 2015.
- MIDOL Nancy, *L'Écologie des transes*, Paris, Téraèdre, « L'Anthropologie au coin de la rue », 2010.
- ROUGET Gilbert, *La Musique et la transe*, Paris, Gallimard, « Tell », 1990.

2.2 Thérapeutique, psychologie, médecine

CHARCOT Jean-Martin, RICHER Paul, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Macula, « Macula Scènes », 1984.

COJEAN Annick, « Les Étranges pouvoirs de la transe sur le cerveau étudiés à l'université », in *Le Monde*, 18/11/2021, URL : https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/11/18/les-etranges-pouvoirs-de-la-transe-sur-le-cerveau-etudies-a-l-universite_6102495_3224.html

CRABTREE Adam, *Nos états de transes au quotidien – Prendre conscience de nos transes individuelles et collectives*, Barret-sur-Méouge (France), Le Souffle d'or, 2002.

FLOR-HENRY Pierre, « Brain changes during a shamanic trance: Altered modes of consciousness, hemispheric laterality, and systemic psychobiology », in *Cogent Psychology*, 2017.

GRÉGOIRE Charlotte et al., « La Transe cognitive auto-induite : caractéristiques et applications thérapeutiques potentielles », *Hegel*, Nancy (France), ALN, vol. 11, n°2, 2022.

LEMOINE Patrick, *Vingt-mille lieux sous les rêves – Une Approche inédite des états modifiés de conscience*, Paris, Robert Laffont, « Réponses », 2018.

PETER Jean-Pierre, « De Mesmer à Puységur. Magnétisme animal et transe somnambulique, à l'origine des thérapies psychiques », *Revue d'histoire du XIX^e siècle Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle ; Savoirs occultés : du magnétisme à l'hypnose*, n°38, La société de 1848, 2009.

STÉPANOFF Charles, *Voyager dans l'invisible, techniques chamaniques de l'imagination*, Paris, La Découverte, « Les Empêcheurs de tourner en rond » 2019.

TISSERON Serge, « Quand les revenants et les fantômes hantent les corps », in *Le Journal des psychologues*, n°238, Cairn, 2006.

2.3 Histoire

BURATTI-HASAN Sandra, VITACCA Sara (dir.), *Bacchantes modernes ! Le nu, l'ivresse et la danse dans l'art français du XIX^e siècle*, Milan (Italie), Silvana, 2016 : BURATTI-HASAN Sandra et VITACCA Sara, « Introduction : Le XIX^e siècle sous l'emprise de Bacchus : résurgences et transformation d'un mythe » ; BURATTI-HASAN Sandra « La Bacchante à la croisée des imaginaires : les métamorphoses d'une figure mythique. » ; EIDENBENZ Céline « L'Hystérie libératoire. Émancipation créative du corps féminin autour de 1900. » ; FRÉZZATO Sylvain « Le Dévoiement du dionysisme dans le cinéma des premiers temps. » ; LISSARAGUE François « Bacchantes et bacchantes en Grèce et à Rome : de l'extase au scandale » ; REIBEL Emmanuel « Lorsque chantent et dansent les bacchantes » ; VITACCA Sara, « Bacchus en scène ! », « Carpeau et le scandale de *La Danse* ; une bacchante très parisienne ».

HAMON-LEHOURS Émilie (dir.), *La Représentation de la sorcière et de la magicienne. Du XVI^e siècle à nos jours en Europe occidentale*, Garnier, « Rencontres », Paris, 2021.

HOUDARD Sophie, « La Possession de Loudun (1632-1637). Un drame social à l'épreuve de la performance », in *Communications*, n°92, Cairn, Le Seuil, 2013.

NARBY Jeremy, HUXLEY Francis, *Anthologie du chamanisme, cinq cents ans sur la piste du savoir*, Paris, Albin Michel, « Sagesse », 2021.

VON DER WEID Jean-Noël, *Orgies et bacchantes*, Paris, Berg international, 2016.

WALLER John, *Les Danseurs fous de Strasbourg - Une Épidémie de transe collective*, Strasbourg (France), La nuée bleue, 2016.

2.4 Autobiographies et biographies

SŒUR JEANNE DES ANGES, *Autobiographie*, Grenoble (France), J. Million, « Atopia », 1990.

SOMBRUN Corine, *Journal d'une apprentie chamane*, Paris, Pocket, 2004.

SOMBRUN Corine, *La Diagonale de la joie*, Paris, Albin Michel, « Témoignage », 2021.

SOMBRUN Corine, *Les Tribulations d'une chamane à Paris*, Paris, Albin Michel, 2007.

SOMBRUN Corine, *Mon Initiation chez les chamanes – Une Parisienne en Mongolie*, Paris, Pocket, 2006.

2.5 Autres

ABRIAT Sophie, « Rencontre avec Corine Sombrun, défenseuse des vertus de la transe », *Antidote Magazine*, 2021.

DURIF-BRUCKERT Christine (dir.), *Transex*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2021.

SCHLESIER Renate, « L'Extase dionysiaque et l'histoire des religions », in *Savoirs et clinique*, n°8, Cairn, 2007.

SOMBRUN Corine, CLÉMENT Catherine, LABLANCHY Jean-Pierre, *2019 Corine Sombrun et Jean-Pierre Lablanchy / Importer des pratiques chamaniques en Occident*, 2019, YouTube, 1 h. 30, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=U0cbvVnZ8ZQ&t=4800s>

SOMBRUN Corine, FESTIVAL ATMOSPHÈRES, *Conférence : Transe et neuroscience – Corine Sombrun*, YouTube, 2020, 1 h. 10, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5Uth6yyvylc>

SOMBRUN Corine, FRANCE INTER, *Corine Sombrun : « On peut apprendre à quelqu'un à déclencher son état de transe »*, YouTube, 2021,

17 min. 54, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=zVQrYcIl21I&t=6s>

SOMBRUN Corine, GAND OF WITCHES, *Corine Sombrun – De la transe chamanique à la transe cognitive*, YouTube, 2021, 1 h. 15, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=bCKVwjF1bOU>

SOMBRUN Corine, LA CROIX, Corine Sombrun : « Le Chamanisme a bousculé mes certitudes occidentales », YouTube, 2021, 19 min. 56, URL : https://www.youtube.com/watch?v=LqKAvH_Euy4&t=18s

SOMBRUN Corine, LIBRAIRIE Mollat, *Corine Sombrun – La Diagonale de la joie*, YouTube, 2021, 1 h. 01, URL : https://www.youtube.com/watch?v=cZUF_K6FAdM&t=1030s

SOMBRUN Corine, MIDAL Fabrice, *Chamanisme, transe et neurosciences : Corine Sombrun*, YouTube, 2020, 1 h. 01, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=atFUO154bXg>

SOMBRUN Corine, MIDAL Fabrice, *Les Surprenants effets de la transe : Dialogue avec Corine Sombrun*, YouTube, 2022, 45 min. 16, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=uwV9givZfU&t=246s>

SOMBRUN Corine, MUSEUM DE TOULOUSE, *De la transe chamanique à la transe cognitive, par Corine Sombrun*, YouTube, 2021, 1 h. 11, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=DPAjGKsfHt4>

SOMBRUN Corine, TEDX TALK, *TEDxParisSalon 2012 - Corine Sombrun - La transe chamanique, capacité du cerveau ?*, YouTube, 2022, 13min20, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Ym0kIECFi0U&t=325s>

TRANCE SCIENCE RESEARCH INSTITUTE, URL : <https://trancescience.org/fr/>

(France), Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1995.

3. Littérature

3.1 Œuvres littéraires

ATWOOD Margaret, *Faire surface*, Paris, Le serpent à plumes, « Motifs », 1994.

ATWOOD Margaret, *L'Odyssée de Pénélope*, Paris, Flammarion, « Mythes du monde », 2005.

GAUTIER Théophile, *Contes fantastiques*, Paris, Hachette, « Les Classiques Hachette », 2005.

GAUTIER Théophile, *Spirite* suivi de *La Morte amoureuse*, Paris, Flammarion, 1992.

GOMEZ-CARRILLO Enrique, *Quelques petites âmes d'ici et d'ailleurs*, PDF, BnF, Gallica, 1904.

HADDAD Hubert, *Théorie de la vilaine petite fille*, Paris, Zulma, 2014.

HORNICOVA-CIVADE Lenka, *Giboulées de soleil*, Paris, Gallimard, « Folio », 2018.

MAS Victoria, *Le Bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019.

MOKEDDEM Malika, *La Transe des insoumis*, Paris, Grasset, 2003.

NODIER Charles, *Trilby* suivi de *La Fée aux miettes*, Paris, Flammarion, 1989.

RINKEL Blandine, *Vers la violence*, Paris, Fayard, 2022.

TEULÉ Jean, *Entrez dans la danse*, Julliad, 2018.

3.2 Penser la littérature

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1992.

STEINMETZ Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2008.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points » 1970.

VERDIER Yvonne, *Coutume et destin ; Thomas Hardy et autres essais*, Mesnil-sur-l'Estrée

4. Entretiens

ANIA (nom modifié) entretien par ROUSSELOT Maëlle le 4 décembre 2021, Paris.

GUÉRINEAU Éléonore entretien par ROUSSELOT Maëlle le 30 septembre 2020, Paris.

GUÉRINEAU Éléonore entretien par ROUSSELOT Maëlle le 7 mai 2021, Paris.

GUÉRINEAU Éléonore entretien par ROUSSELOT Maëlle le 3 décembre 2021, Paris.

GUÉRINEAU Éléonore entretien par ROUSSELOT Maëlle le 17 mai 2022, visioconférence.

GUÉRINEAU Éléonore entretien par ROUSSELOT Maëlle le 23 août 2022, visioconférence.

HOUAL Benjamin et REMLINGER Sylvie entretien par ROUSSELOT Maëlle le 17 mai 2022, Besançon.

MIKHALEV Roman et ROUBLOT Stéphanie entretien par ROUSSELOT Maëlle le 13 mars 2022, visioconférence.

REMLINGER Sylvie entretien par ROUSSELOT Maëlle, 8 septembre 2021, Besançon.

5. Travaux universitaires et formations

5.1 Colloques, journées d'étude, séminaire

« Voir le fantastique : les Willis dans Giselle d'Adolphe Adam », colloque international *Écoutes du fantastique ; Analyse de l'ambiguïté et ambiguïtés de l'analyse*, Besançon, laboratoire ELLIADD, Université de Bourgogne Franche-Comté, 26, 27 et 28 avril 2018.

« Les Willis dans Giselle, de l'idéalisation à la peur », journée d'étude *Diffusions, enjeux et portées de la représentation du corps de la sorcière et de la magicienne en Europe occidentale, du XVI^e au XIX^e siècles*, Nantes, laboratoire CRINI, Université de Nantes, le 13 juin 2019.

2019 : « De la danse à la transe dans *Le Sacre du Printemps* », journée d'étude *Le Stambalie en Tunisie : Transe rituelle ou performance théâtrale ?* Besançon, laboratoire ELLIADD, ED LECLA, Université de Bourgogne Franche-Comté, 7 février 2019.

« De la violence des corps-empêchés dans les *Giselle* de Mats Ek et Akram Khan », colloque *Le Corps en lambeaux. Corps meurtris, souffrants et sans vie*, Besançon, laboratoire CRIT, Université de Franche-Comté, 26 et 27 mars 2019.

« Du tarentisme dans *La Belle au bois dormant* : pour un renversement de la figure de la sorcière Carabosse », journée d'étude *Sorcières Acte II, nouvelles diffusions et nouveaux enjeux de la représentation du corps de la sorcière aux XX^e et XXI^e siècles*, La Roche-sur-Yon, laboratoire CRIT, Université de Nantes, 11 juin 2020.

« Décentrer le regard sur le ballet à travers le prisme de la transe : *Giselle* », colloque international *Pour une histoire décentrée de la danse*, Lyon, ENS de Lyon, CNSMD de Lyon, Centre National de la Danse, Biennale de la danse, 10, 11 et 12 juin 2021.

« Les Représentations de la transe dans les versions et relectures de ballets issus du XIX^e siècle », journée d'étude *Spectacle vivant et chamanisme : quelles corrélations entre représentations rituelles et théâtrales ?*, Université de Franche-Comté, laboratoire ELLIADD, Besançon, le 25 novembre 2022.

« La contemporanéité de la transe dans le ballet d'aujourd'hui », séminaire, *Gestes inactuels. Archives et contemporanéité dans les arts vivants*, Besançon, Université de Franche-Comté, laboratoire ELLIADD, le 21 novembre 2022.

5.2 Co-organisation, journée d'étude

« L'Après-guerre et les 30 glorieuses face à l'agonie du théâtre ambulant en France », Besançon, laboratoire ELLIADD, ED LECLA, Université de Franche-Comté, JEAN-BAPTISTE Loli, 3 mai 2021.

5.3 Articles, chapitres d'ouvrage

« Les willis dans *Giselle*, de l'idéalisation à la peur », *La Représentation de la sorcière et de la magicienne : Du XVI^e siècle à nos jours en Europe occidentale*, Paris, HAMON-LEHOURS Emilie, CONDÉ Ana (dir.), Paris, Garnier, « Rencontres », 2021.

« De la violence des corps-empêchés dans les *Giselle* de Mats Ek et Akram Khan », *Corps meurtris, souffrants et sans vie dans la littérature et les arts contemporains*, Berne (Suisse), ATZENHOFER Régine, BRUNEL Erwanr (dir.), Peter Lang, 2022.

« Parler de danse classique. Les images sensorielles d'Éléonore Guérineau », *Recherches en danse : Paroles de danseurs et danseuses*, n°12, ACD, 2023.

« Entre le merveilleux et le fantastique : les willis dans *Giselle* d'Adolphe Adam » faisant suite au colloque international, *Écoutes du fantastique ; Analyse de l'ambiguïté et ambiguïtés de l'analyse*, 2024.

5.4 Formations

Janvier et mars 2017 : Participation aux ateliers autour de *Sacre#2*, avec Marie Orts, Fernando Cabral (interprètes), Théâtre Ledoux, Besançon.

Février et mai 2017 : Stage d'observation, transmission de *Sacre#2* de Dominique Brun

par les interprètes Marie Orts et Vincent Weber aux élèves du CRR de Besançon.

2018 : Stage de danse classique avec Wayne Byars, professeur de danse classique, CRR de Besançon, 9 décembre, Besançon.

2017-2018 : 12^e Rencontre Nationale Danse en Amateur et Répertoire à l'initiative du ministère de la Culture en collaboration avec le Centre National de la Danse et la Direction Régionale des Affaires Culturelles Bourgogne Franche-Comté. Interprète dans le groupe La Boucle, transmission par les interprètes Clarisse Chanel et Marie Orts du *Sacre #2* de Dominique Brun (chorégraphe, danseuse et historienne) fondé sur les archives du *Sacre du Printemps* de Vaslav Nijinski, 1913.

2018-2019 : Stages autour du répertoire de l'Opéra de Paris avec Brigitte Hermetz, anciennement sujet à l'Opéra de Paris et

professeur de danse, Galerie de la Danse, Besançon.

2018-2022 : Cours de danse classique avec Brigitte Hermetz de l'Opéra de Paris, Galerie de la danse, Le Carroussel, Besançon.

2022 : Ateliers de formation à la Trance Cognitive Auto-Induite niveau « Découverte », organisé par le TranceLab Training Institute et le TranceScience Research Institute, Pantin, 23-24 avril, 7-8 mai.

2022 : Atelier d'approfondissement à la Trance Cognitive Auto-Induite, « Trance et Création », organisée par le TranceLab Training Institute et le TranceScience Research Institute, Liège, 17 et 18 décembre 2022.

2022-2024 : Formation en kinésiologie au sein de l'EKTC.

Tables des illustrations

Fig. 1,2,3,4 : RICHER Paul, illustrations extraites des *Démoniaques dans l'art*.

FIG. 5 : BROUILLET André, *Une Leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887.

Fig. 6 ANONYME, photographie d'une tarentulée en transe accompagnée de musiciens.

Fig.7 LUFACIANO, *Italianos bailando su tradicional baila*, (*La Tarantella*), 2014.

Fig. 8 ANONYME, Le Boléro aux bals de l'Opéra de Paris en 1834 dansé par Dolorès Serral & Mariano Camprubi, date inconnue.

Fig.9 MALEUVRE Louis, *Le Diable boiteux, ballet-pantomime de Coralli, Burat de Gurgy et Casimir Gide : costume de Mlle Fanny Essler (rôle de Florinde)*, 1836, BnF.

Fig. 10 LACAUCHIE Alexandre, *M^{lle} Carlotta Grisi dans Paquita*, 1846, BnF

Fig. 11 LACAUCHIE Alexandre, *M^{lle} Carlotta Grisi, rôle de Paquita, [et] Petipa, rôle de Lucien d'Herville, dans Paquita, 2^e acte*, 1846, BnF.

Fig. 12 CARPEAUX Jean-Baptiste, *La Danse*, 1869.

Fig. 13 GUILLAUME Eugène, *La Musique instrumentale*, 1869.

Fig. 14 JOUFFROY François, *La Poésie*, 1875

Fig. 15 PERRAUD Jean-Joseph, *Le Drame lyrique*, 1860.

Fig. 16 BOULANGER Gustave, *La Danse bachique*, 1876.

Fig. 17 LANGE Janet, *Marie Taglioni (La Sylphide)*, 1832, BnF.

Fig. 18 CHASSÉRIAU Théodore, *La Pétra Cámara*, 1854.

Fig. 19 ANONYME, *Giselle : Souvenirs de Théâtres n°2*, 1845, BnF.

Fig. 20 Lithographie de FANOLY MICHEL d'après le tableau de GENDRON Auguste, *Les Willis*, 1848, BnF.

Fig. 21 ANONYME, *Marie Taglioni dans le rôle de La Sylphide*, 1832-1845, BnF.

Fig. 22 ANONYME, lithographie sans nom représentant Carlotta Grisi dans le rôle de Giselle, années 1840, Wikipédia.

Fig. 23 LORMIER Paul, *Giselle ou les Willis : six maquettes de costumes*, 1841, BnF.

Fig. 24, Photographie d'une ménade sur une fresque pompéienne datant d'un siècle après Jésus-Christ, Wikipédia.

Fig. 25, ANONYME, lithographie d'après le ballet *Giselle* de Jean Coralli et Jules Perrot et le livret de Théophile Gautier et Henri De Saint-Georges, 1841, BnF.

Fig. 26, NANTEUIL Célestin, *Giselle ou les willis*, 1841, BnF.

Fig. 27 ET 28, LORENTZ (dessins et textes) *Grise-aile*, 1842-1843, BMO-BnF.

Fig. 29 GÉRÔME Jean-Léon, *La Danse de l'almée*, 1863.

Fig. 30 Affiche, Exposition Universelle de 1900 – Rue du Caire, Paris, 1900.

Fig. 30 CHOUMOFF Pierre, Adolphe Bolm dans « Les Danses polovtsiennes », 1909.

Fig. 31 CATLIN George, *The Scalp Dance*, 1842, Smithsonian American Art Museum.

Fig. 32 BARBIER George, *Ida Rubinstein et Vaslav Nijinski (dans Shéhérazade)*, 1910, 1913.

Fig. 33 BARBIER George (signé Larry), *Shéhérazade*, 1910.

Fig. 34 BAKST Léon, costume d'Ida Rubinstein dans *Cléopâtre*, 1909.

Fig. 35 ONIKUL Vili, Photographie-portrait de théâtre d'Anna Pavlova et de Vaslav Nijinski dans les rôles d'Armide et de l'esclave, *Le Pavillon d'Armide*, 1909

Fig. 36 HOPPÉ Emil Otto, photographie-portrait de théâtre de Tamara Karsavina (Armide) et d'Adolphe Bolm (le Vicomte) dans *Le Pavillon d'Armide*, 1911.

Fig. 37 BERT Auguste, photographie-portrait de théâtre représentant Anna Pavlova (Armide) et Théodore Kosloff (rôle non mentionné) dans *Le Pavillon d'Armide*, 1909.

Fig. 38 ROOSEN, photographie-portrait de théâtre de Nijinski dans le rôle d'Albrecht dans *Giselle*, acte II.

Fig. 39 ROOSEN photographie-portrait de théâtre de Nijinski dans le rôle d'Albrecht dans *Giselle*, acte II.

Fig. 40, ANONYME, photographie-portrait de théâtre, d'Anna Pavlova dans le rôle de Giselle, scène de la folie, en 1903, au théâtre impérial du Mariinski.

Fig. 41, SEROV Valentin, illustration d'Anna Pavlova dans *Les Sylphides*, 1909.

Fig. 42, LAVERY John, Anna Pavlova dans *La Mort du Cygne*, 1912.

Fig. 43, Anonyme, Anna Pavlova dans *La Mort du Cygne* 1908-1909.

Fig. 44, DESTÉ, Anna Pavlova dans *La Mort du cygne*, 1913.

FIG. 45 HUGO GROSS Valentine, « Marie Piltz, danse du sacrifice », *Montjoie Magazine*, 3 juin 1913.

Figures n°46, 47, 48, 49, 50 et 51 extraites par nous-même de l'illustration de la danse sacrificielle de l'Élue par Valentine Hugo Gross (fig. 45)

Fig. 52 ROERICH Nicolas, *Le Sacre du printemps*, 1910.

Fig. 53, KELLERMAN Yonathan, photographie de Germain Louvet dans le rôle d'Albrecht, *Giselle*, acte II, Bart-Poliakov, 2020.

Fig. 54 PENNEFATHER Alice, photographie de Vadim Muntagirov (prince), fin du premier acte, *Le Lac des cygnes*, Liam Scarlett, 2018.

Fig. 55 POMPENEY Agathe, photographie d'Hugo Marchand (Albrecht), *Giselle*, début de l'acte II Bart-Poliakov, 2022.

Fig. 56 POMPENEY Agathe, photographie d'Hugo Marchand (Albrecht) et Dorothée Gilbert (Giselle), *Giselle*, acte II, Bart-Poliakov 2022.

Fig. 57 POMPENEY Agathe, photographie de Dorothée Gilbert (Giselle) et Hugo Marchand (Albrecht), *Giselle*, début acte II, Bart-Poliakov, 2022.

Fig. 58, PERSSON Johan, photographie de Matthew Ball (Le Cygne), *Le Lac des cygnes* de Bourne, années 2010-2020.

Fig. 59, COCTEAU Jean, *Le Spectre de la rose*, affiche promotionnelle pour les Ballets russes, 1911.

Fig. 60, PERSSON JOHAN, photographie Will Bozier (le Cygne), Dominic North (le Prince), *Le Lac des cygnes*, Matthew Bourne, années 2010-2020.

Fig. 61, PERSSON Johan, photographie de l'acte IV du *Lac des cygnes*, Matthew Bourne, années 2010-2020.

Fig. 62, LIDVAC Michel, photographie de José Martinez (Siegfried), *Le Lac des cygnes*, fin acte I-début acte II, Noureev, 2007 (date estimée).

Fig. 63, POMPENEY Agathe, photographie d'Alice Renavand (Giselle) et Mathieu Ganio (Albrecht), *Giselle*, acte II, Bart-Poliakov, 2022.

Fig. 64, PENNEFATHER Alice, Vadim Muntagirov (le prince), Marianela Nunez (Odette), Bennet Gartside (Rothbart), *Le Lac des cygnes*, Liam Scarlett, 2018.

Fig. 65, KELLERMAN Yonathan, photographie de Dorothée Gilbert (Giselle), *Giselle*, acte II, 2022.

Fig. 66, LEIBER Christian, photographie d'Aurélié Dupont (Aurore), *La Belle au bois dormant*, fin de l'acte I, Noureev date inconnue.

Fig. 67 KENTON Tristram, photographie de Dominic North (Léo) et Ashley Shaw (Aurore), *La Belle au bois dormant*, scène de la pique, Matthew Bourne, 2015.

Fig. 68, POMPENEY Agathe, photographie de Dorothée Gilbert (Giselle), *Giselle*, la scène de la folie, Bart-Poliakov, 2022.

Fig. 69, POMPENEY Agathe, photographie d'Alice Renavand (Giselle), *Giselle*, scène de la folie, Bart-Poliakov, 2022.

Fig. 70, POMPENEY Agathe, photographie de Dorothée Gilbert (Giselle) et Hugo Marchand (Albrecht), *Giselle*, scène de la folie, 2022.

Fig. 71, MAURIN Jean-Pierre, photographie de *Giselle*, Mats Ek, 2011 (date supposée).

Fig. 72, CAVALCA Michel, photographie de *Giselle*, acte II, Mats Ek, date inconnue.

Fig. 73, LIOTARDO Laurent, *Giselle* d'Akram Khan avec Tamara Rojo (en haut), début de

la scène de la folie/mort de Giselle, date inconnue.

Fig. 74, 75, 76 LIOTARDO Laurent, photographie de Tamara Rojo (Giselle), *Giselle*, Akram Khan, date inconnue.

Fig. 77, PERSSON Johan, photographie de *La Belle au bois dormant*, acte II, Matthew Bourne.

Fig. 78 PERSSON Johan, photographie de *La Belle au bois dormant*, dernier acte, Matthew Bourne.

Fig. 79 MATHÉ SÉBASTIEN, photographie de *La Belle au bois dormant*, dernier acte, Noureev.

Fig. 80 LOUBOFF Sveltiana, photographie Matthias Heymann (Siegfried) et Myriam Ould-Braham (Odette), *Le Lac des cygnes*, fin du pas de deux de l'acte II, Noureev, 2016 (date supposée).

Fig. 81, USPENSLI Andrej, photographie de Marinella Nunez (Odette) et Clarke Reece (Siegfried), *Le Lac des cygnes*, Liam Scarlett, date inconnue.

Fig. 82, USPENSLI Andrej, photographie d'Anne-Rose O'Sullivan (Odette) et Marcelino Sambé (Siegfried), *Lac des cygnes*, Liam Scarlett, , date inconnue.

Fig. 83, PERSONN Johan, photographie de *La Belle au bois dormant*, scène des somnambules, Matthew Bourne date inconnue.

Fig. 84, INCONNU, *La Belle au bois dormant* de Matthew Bourne, affiche promotionnelle, saison 2022-2023.

Annexes

Entretiens

Dans un premier temps, nous voulions que nos entretiens soient retranscrits de manière « brute » pour refléter au mieux la parole des interviewés. Aujourd'hui, tout en voulant rester fidèle aux personnes entretenues, nous pensons que ces entretiens mériteraient d'être retravaillés.

I. Entretien avec Ania autour de son « voyage chamanique », 04/12/2021, Paris

Ania¹⁴²⁵ : En été 2019, je suis partie en Mongolie pendant près d'une semaine au lac Hovsgol qui est un lac au nord-ouest du pays. Il est un peu considéré comme le petit frère du lac Baïkal. C'est un lac qui est très froid, qui est gelé une partie de l'année. La première surprise c'était le paysage, parce que, en partant en Mongolie, j'imaginai des steppes et là c'était un paysage très différent, notamment de taïga, de forêt, très humide aussi, très marécageux.

Je suis partie avec un groupe, c'était un voyage organisé, touristique, qui était à la fois centré sur la découverte de la culture du chamanisme et, dans le groupe, il y avait plusieurs soignants qui s'intéressaient au côté soin du chamanisme. Nous étions basés dans un camp de yourtes. Dans la journée, on allait dans le camp de la chamane Enkethuya. Il était situé à quelques kilomètres pour découvrir le chamanisme. Pour des raisons linguistiques, nous avons assez peu parlé avec Enkethuya. Nous avons davantage parlé avec une dame qui s'appelle Céline¹⁴²⁶ originaire de la banlieue parisienne et élève d'Enkethuya. Elle parle évidemment français, donc ça aide à la communication. Elle nous a reçus une première fois avec Enkethuya, l'idée n'était pas de faire une cérémonie, c'était plus de discuter, de faire une première présentation du chamanisme, de ce à quoi nous attendre. Elle présente le chamanisme et les esprits non pas comme une croyance, mais comme une expérience. Pour elle, on ne croit pas aux esprits, on en fait l'expérience. Du coup, il y a quelque chose d'assez incontestable dans ses propos. On a discuté et il y avait notamment une personne dans le groupe qui avait lu un livre de Corine Sombrun, qui était assez inquiète de ce qu'elle avait lu, parce que Corine Sombrun, apparemment dans son livre (c'est un livre que je n'ai pas lu, je répète simplement), parle de cérémonies qui sont en fait des fausses cérémonies chamaniques destinées à un public occidental et qui serait un peu une forme d'arnaque pour les Occidentaux. La personne qui parlait de cela était assez inquiète, car elle voulait voir de vraies

¹⁴²⁵ Le nom a été changé.

¹⁴²⁶ Le nom a été changé.

cérémonies. Elle recherchait l'authenticité. La mention de Corine Sombrun a lancé une forte gêne dans l'assemblée. Céline nous a dit que Corine Sombrun avait été une élève d'Enkhetuya et qu'à chaque fois que son nom était mentionné, Enkhetuya se mettait à pleurer. Donc Corine Sombrun générait beaucoup de rejets de la part de Céline et d'une autre personne qui était présente dans le groupe. Elle avait l'air d'être un peu considérée comme une transfuge, comme l'élève qui avait trahi son maître. Notamment, il a été question d'un film qui était en train d'être tourné, qui n'était pas encore sorti à cette époque, et qui scandalisait en partie Céline du fait que Corine Sombrun n'avait pas prévenu qu'elle faisait un film où Enkhetuya apparaissait. Ce qu'elle trouvait malhonnête. Par ailleurs, Corine Sombrun était assez mal considérée du fait de son utilisation de la transe à son retour en France. Il semble qu'elle ait travaillé avec des neurologues pour essayer de travailler sur le phénomène même de la transe. Notamment en recherchant les longueurs d'onde qui pouvaient générer la transe sur le cerveau. Elle avait, apparemment, mis en place un programme pour travailler avec les étudiants d'HEC ou des personnes dans des entreprises pour travailler sur le stress et sa gestion. Je trouvais cela assez intéressant de faire une espèce de pont entre la culture chamanique et l'utilisation que l'on pouvait en faire dans la culture occidentale. Mais ça suscitait beaucoup de réserves, c'était aussi vu comme une manière de faire entrer le chamanisme dans les cases occidentales.

J'ai entrepris ce voyage pour essayer de comprendre, apprendre certaines choses. Pour Céline, il ne fallait pas chercher à comprendre quoi que ce soit. Il fallait vivre, il fallait faire « l'expérience de ». J'entends son discours, mais je pense que le désir de comprendre est aussi légitime. Je ne cherchais pas forcément à comprendre le fonctionnement même de la transe. J'essaie davantage de comprendre le cérémonial, la fonction du costume, etc. Je trouvais le costume extrêmement beau, donc je leur ai demandé pourquoi le costume était comme ça. J'avais beaucoup de questions de cet ordre-là qui agaçaient un petit peu.

Il y a un rapport au tourisme assez ambivalent dans ce camp d'Enkhetuya. À la fois, il y a un discours qui dit que le chamanisme c'est une expérience, ce n'est pas une croyance, l'idée ce n'est pas de chercher à comprendre, c'est d'essayer de vivre et un certain mépris pour les personnes qui auraient une vision ethnologique des choses. Céline nous parlait avec agacement d'un groupe de touristes qui lui avait posé des questions sur le rapport du chamanisme sibérien avec le chamanisme amérindien, ce qui me semble être des questions tout à fait pertinentes, légitimes. Vraisemblablement, de ce que j'ai pu comprendre le chamanisme que l'on retrouve en Amérique provient de migration sibérienne. Donc, ces questions me paraissent intéressantes. C'était un peu vu de manière hautaine. À côté de ça, devant la yourte à Enkhetuya, il y avait un enclos avec quelques rennes et on pouvait payer pour les caresser et se faire photographier. Ce qui, pour le

coup, à un côté parc Disney. Du coup, le rapport au tourisme est assez ambivalent : entre méfiances voire de mépris et en même temps une nécessité.

Donc, quand nous sommes arrivés, nous avons eu cette discussion avec Céline. Enkhetuya a participé un peu grâce à une interprète, mais c'est vrai que nous parlions davantage avec Céline. Ensuite, nous avons assisté à plusieurs cérémonies. Nous avons la possibilité de demander une séance privée, non pas de cérémonie, mais de consultation. Possibilité que j'ai saisie, car je pense que je partais également avec mes questionnements personnels, avec un cheminement personnel, des traumatismes personnels. Forcément, il y avait aussi une quête de quelque chose dans ce monde un peu mystérieux. Je pense que c'était le cas de beaucoup de personnes du groupe. La consultation se passe un peu comme chez un psy. On arrive, on dit un certain nombre de choses, on va exposer un peu les problèmes qu'on rencontre. En face, on a quelqu'un qui réagit par rapport à ce que l'on dit, pose une sorte de diagnostic. Ensuite, durant la cérémonie, la chamane va se focaliser sur ces personnes qui ont eu une consultation.

Les cérémonies se déroulaient soit dans des yourtes, soit en plein air. Quand j'y étais, il pleuvait, donc c'était surtout dans des yourtes.

Maëlle Rousselot : C'était la nuit ou la journée ?

Ania : En journée. Ça pouvait être à différents moments de la journée et c'était la chamane qui le décidait. Je ne sais pas exactement sur quels critères. On a fait des cérémonies le matin, l'après-midi, donc c'était en journée.

Il y a plein de monde dans une yourte. Nous sommes assis sur des petites chaises ou par terre. C'est une forte promiscuité, il n'y a pas du tout de séparation entre les chamanes, là, ils étaient deux (Enkhetuya et Céline), et les personnes qui sont présentes, en l'occurrence les touristes et les Mongols.

Dans une yourte il y a un objet important qui est le poêle. C'est au centre de la yourte, le feu est allumé. Donc, quand on arrive dans cette yourte, il y a un certain nombre d'assistants qui vont, par exemple, s'occuper de faire chauffer le tambour. Le tambour est placé au-dessus du feu pour en chasser l'humidité. Il y a aussi des assistants qui font brûler du genévrier, de façon générale des plantes et qui vont vêtir les chamanes. Elles revêtent un costume, de la tête aux pieds, il y a un pantalon, des chaussons, un manteau, un masque. Elles sont habillées par des assesseurs. J'avais demandé pourquoi et elles m'avaient expliqué qu'il y avait deux raisons : elles, elles commençaient déjà à partir avec les esprits, donc elles ne pouvaient pas s'occuper de leurs habillements ; deuxièmement, il est important que le manteau de chamane soit bien attaché pour la suite, car, quand les chamanes sont en transe, il y a quelqu'un derrière elles qui les tient par la ceinture et qui essaye de maîtriser leurs mouvements. En tout cas, on leur laisse une liberté de mouvement tout

en leur garantissant une sécurité, parce que le masque qu'elles portent, c'est un masque complètement opaque. Ce qui est assez étrange, c'est que c'est un masque qui couvre tout le visage avec des yeux dessinés dessus. Donc il y a des yeux dessinés, mais les yeux ne sont pas troués et il y a quelqu'un qui tient le chamane par la ceinture de son manteau avec l'idée d'un mouvement d'accompagnement et de cadrage pour que la chamane ne se mette pas en danger ou ne mette pas en danger les autres.

Il y a une chose qui m'a frappé, c'est l'absence de signal qui marque le début de la cérémonie, c'est-à-dire que tout ça est un *continuum*. Il n'y a pas du tout un moment où la cérémonie va commencer comme au théâtre, lors d'une messe chrétienne où l'on va demander à l'assemblée de se lever via le prêtre qui va rentrer avec un certain cérémonial. Non, là, tout s'enchaîne. Nous sommes à la fois dans les coulisses et sur scène. Il n'y a pas de discontinuité. Il n'y a pas un moment où ça commence. Les chamanes commencent à jouer du tambour, pas forcément en même temps.

Donc elles jouaient du tambour avec un battoir qui ressemblait à une cuillère avec des petits bouts de métal qui vont résonner aussi. Elles entrent en transe. Enkhetuya, ça lui arrivait parfois de se lever, de faire des bruits, de parler. Alors, évidemment, je ne comprenais pas ce qu'elle disait, mais apparemment les Mongols non plus ne comprenaient pas ce qu'elle disait. Elle ne parle pas la langue qu'elle parle la journée. Il y a quelqu'un qui va être chargé de faire la traduction, l'idée c'est qu'elle est en communication avec les esprits et qu'elle parle une autre langue. La cérémonie s'arrête un peu comme elle a commencé, c'est-à-dire sans signal précis. Les chamanes vont arrêter de jouer du tambour, enlever leur masque, éventuellement il peut y avoir quelques mots, comme « j'ai ressenti beaucoup de choses dans cette cérémonie » et puis on s'en va.

Nous, le lendemain ou quelques heures plus tard, nous avons un débrief avec Céline et la chamane où chacun d'entre nous parlait de ce qu'il ou elle avait ressenti. C'est là que moi je posais beaucoup de questions sur les costumes, sur les couleurs, les animaux qui étaient représentés. On m'a répondu dans un premier temps avec patience, puis on m'a fait comprendre que c'était l'expérience qui comptait.

Après un certain nombre de cérémonies, nous avons discuté aussi à l'intérieur du groupe avec lequel j'étais sans les chamanes. Cela m'a un peu rassuré sur ce que j'avais ressenti. Au cours des cérémonies et plus encore au moment des debriefs, j'avais un peu l'impression d'être une mauvaise élève. D'être celle qui ne voulait pas faire d'efforts... pour recevoir les esprits, qui était suspicieuse, qui était contre, un peu la syndicaliste du chamanisme !

M.R. : Oui, la bonne Occidentale finalement !

Ania : Oui, c'est ça, la bonne Occidentale. Donc, on m'a un peu renvoyé cette image-là qui m'a un petit peu contrarié, blessé, car, au contraire, j'avais l'impression d'arriver avec une vraie

curiosité, une volonté de comprendre comment fonctionnait cette culture, de découvrir une culture qui n'était pas la mienne. On me renvoyait cette image de « tu ne fais pas d'effort », « tu ne veux pas vivre cette expérience », alors que je voulais bien la vivre cette expérience, mais on ne peut pas me demander de rentrer en transe au bout de trois jours. Entendre les personnes du groupe dire qu'ils ressentaient aussi cette pression, par exemple, cette pression à avoir des visions, cela m'a fait du bien. Quand on faisait le débrief, il y avait un certain nombre de personnes qui avaient notamment vu des animaux. Quand c'est ton tour et que tu as regardé le manteau de la chamane... Il y a un côté, « bah toi, c'est 2/20 ma grande. Les autres ils ont vu des ours blancs et toi tu as vu le manteau de la chamane ». Moi, ça m'a rassuré que d'autres aient pu avoir la même impression que moi. Je me sentais moins seule.

Au cours de ce débrief avec le groupe, le témoignage qui m'a énormément intéressée, c'était celui de l'interprète. Nous avons une interprète qui parlait parfaitement le français, mais qui était Mongole. Quand il est venu son tour de parler, elle nous a dit qu'elle était très étonnée de voir les Européens fermer les yeux dans les cérémonies chamaniques et bouger. Avec ces propos, nous avons compris qu'en tant qu'occidentaux, quand on assiste à un rituel chamanique, nous sommes dans une posture qui n'existe pas, c'est complètement artificiel. Après, je mets des réserves, car je n'ai pas étudié cette société, je n'ai pas lu d'ouvrage, donc c'est à prendre avec beaucoup de pincettes. Mais si j'ai bien compris, le Mongol qui a un problème va voir la chamane, il a une consultation avec elle durant laquelle il lui fait part de ses problèmes et après la chamane fait son travail de communication avec les esprits. Mais ça, ce n'est pas le problème du patient, c'est le travail de la chamane, c'est son travail de rentrer en communication avec les esprits, d'entrer en transe, de voir à travers sa transe un certain nombre de choses, de sentir un certain nombre de choses, de recevoir un certain nombre de messages de la part des esprits qu'elle va retranscrire. Je vais encore faire une comparaison, mais ça me fait penser un peu à la pythie dans l'antiquité grecque. On va voir la pythie, elle fait son rituel avec Apollon, elle revient et elle dit ce qu'Apollon a dit. Donc, le Mongol, il ne va pas chercher à rentrer en communication avec les esprits, parce que ce n'est pas sa place dans la société. La chamane a un rôle social bien défini consistant à assurer le lien, la connexion avec les esprits. C'est un rôle qui est encadré, qui est défini, qui est occupé par certaines personnes et les autres ne vont pas chercher à se mettre dans ce rôle-là.

M.R. : Est-ce que certains touristes entraient en transe ?

Ania : Oui, tout à fait. Il y avait des trances de la part des assistants. Certains entraient en transe et c'était vraiment impressionnant.

M.R. : Le public entrainait donc en transe ?

Ania : Oui, le public. Alors, il y avait différents membres dans le public. Il y avait notre petit groupe qui était là pour quelques jours. Il y avait aussi des personnes qui séjournèrent dans le camp d'Enkhetuya de manière beaucoup plus longue, pour des mois en fait, dans un processus notamment de soin. Ces personnes entraient en transe, même dans notre groupe il y avait des gens qui entraient en transe, qui se mettaient à faire des gestes incontrôlés, qui se mettaient à faire des bruits incontrôlés. Ce qui est assez impressionnant.

M.R. : Ces personnes n'avaient pas pris d'alcool ou d'autres substances ?

Ania : Non, tout ça c'est à jeun. Ce n'est pas comme en Amazonie avec l'ayahuasca. Là, en Mongolie, il n'y a pas de substance. C'est paradoxal, parce qu'il y a la recherche d'une expérience authentique et, en même temps, on se met dans une place qui n'existe pas dans cette culture, qui est créée de toutes pièces, qui est complètement artificielle. Je trouve que c'est important d'avoir ça en tête pour ne pas se dire, « voilà j'ai eu une expérience chamanique ». Alors que non, on n'est pas chamane, on n'est pas Mongol et notre expérience n'existe pas dans la société mongole. Je pense que c'est important de l'avoir en tête pour ne pas se leurrer.

D'autre part, je pense qu'il y a beaucoup de personnes qui, lorsqu'elles vont là-bas, recherchent à être reconnues en tant que chamane.

Une chose importante dont je n'ai pas encore parlé est la manière dont les chamanes se révèlent chamane dans la société mongole, ça se passe souvent par une maladie. La chamane découvre qu'elle est chamane parce qu'elle est malade. Durant l'adolescence, elle tombe malade et, petit à petit, elle va comprendre que cette maladie est un signe envoyé par les esprits et que c'est en même temps une injonction. C'est une maladie, ça veut dire qu'on est appelé par les esprits et il n'est pas question de dire non. C'est à la fois une élection et une malédiction. Je pense que ce n'est pas pour rien que des Occidentaux vont rechercher ça. C'est un peu une reconnaissance de la souffrance d'une certaine façon et c'est aussi une manière de lui donner un sens, j'imagine. « Je ne vais pas bien. Je me sens toujours un peu en dépression depuis des années. Je ne sais pas trop comment me sortir de tout ça. L'idée de me dire que tout ça est le signe d'un don qui va faire de moi une personne particulière, qui a été élue par les esprits, ça donne du sens, ça donne une acceptabilité, c'est une reconnaissance ». Je pense que ce n'est pas pour rien, que ça joue peut-être un rôle dans ce désir d'être reconnu chamane. C'est un rêve de communication... un rêve de... je ne dirais pas de toute-puissance, mais un rêve quand même de puissance, d'être un être extraordinaire.

M.R. : de pouvoirs magiques aussi...

Ania : De pouvoirs magiques aussi, tout à fait ! En même temps, ça permet de donner du sens, de transformer nos failles, nos faiblesses, en une grande puissance. Ce n'est sûrement pas le

seul facteur, mais je pense que cela peut expliquer cette quête de reconnaissance en tant que chamane.

Lorsque je suis arrivée, j'étais un peu étonnée, car il y avait des personnes qui me disaient qu'elles avaient été reconnues chamanes par Enkhetuya. C'est très impressionnant qu'une personne vous dise ça. Sur les cinq jours où nous sommes restés, j'ai trouvé qu'il y avait beaucoup de personnes qui étaient reconnues chamanes. Ce n'était pas tout le monde, mais au bout d'un moment j'ai fait le compte, on était à 10%. Je ne me rends pas compte du tout du pourcentage de personnes chamanes dans la société mongole.

M.R. : Je sais que le nombre de chamanes a augmenté de façon exponentielle depuis les années 2000. Actuellement, il y a à peu près 3% de chamanes en Mongolie.

Ania : Donc, être dans un camp avec beaucoup d'Occidentaux et des Occidentaux qui seraient chamanes... Je veux bien qu'il y ait un biais, c'est-à-dire que l'Occidental allant en Mongolie a des prédispositions. J'imagine que l'on peut trouver des explications à ce chiffre, que la personne qui est complètement hermétique au chamanisme ne va pas faire ce voyage-là, mais 10%, ça me semblait quand même beaucoup. Je ne voulais surtout pas être reconnue chamane, et je n'ai pas été reconnue chamane ce qui m'a beaucoup rassuré ! Mais bon, j'ai trouvé qu'il y avait un peu une inflation. Ce qui pose aussi question sur la sincérité des chamanes qui disent ça. Pourquoi le disent-elles ? Est-ce qu'elles pensent et ressentent réellement que ces personnes ont des pouvoirs chamaniques ? Est-ce que ce sont de fines psychologues, qu'elles comprennent que ces gens cherchent ça et qu'elles leur donnent ça ? Si elles le leur donnent, pourquoi elles le leur donnent ? Est-ce qu'elles pensent que ça peut les faire avancer dans leur parcours ? Que c'est une manière de leur faire comprendre qu'elles ont une force, qu'elles peuvent transformer leurs failles en force ? Ou est-ce que c'est une manière de les arnaquer ? Je pense qu'il n'y a pas de réponse. En tout cas, je ne me sens pas du tout d'en donner une. Il y a peut-être un mélange aussi de ces différentes choses. Mais c'est vrai que cette inflation des chamanes a un côté un peu amusant et ça pose question.

J'ai plus de questions que de réponses, mais je tiens vraiment à garder une réserve, car ce n'est pas comme si j'étais restée trois ans et encore trois ans ce n'est rien. Je tiens à ce que cela soit clair, c'était un petit séjour de moins d'une semaine.

M.R. : Je crois que tu m'avais parlé de cette personne qui était là de plusieurs mois et qui avant avait fait un autre stage je ne sais plus où...

Ania : Oui, tout à fait. Il y avait une jeune femme qui était là, très belle, elle m'avait frappé par sa beauté. Elle avait des fleurs dans les cheveux, c'était très joli. J'avais discuté un peu avec elle.

Elle était présente dans le groupe lors d'un débrief d'une cérémonie ou au début, lors de la présentation. Cette jeune femme s'était présentée en disant qu'elle avait été sous l'emprise d'un maître taoïste, pendant plusieurs années. Il avait abusé d'elle. Elle se reconstruisait dans ce camp auprès d'Enkhetuya. Cela m'avait interrogé. Il ne s'agit pas évidemment de comparer Enkhetuya à ce qui n'est pas comparable, mais c'était étonnant de voir quelqu'un qui avait été trompé, abusé, par une pratique spirituelle qu'elle ne maîtrisait pas, se lancer, à nouveau dans une autre pratique spirituelle qu'elle ne maîtrisait pas.

M.R. : Si je me souviens bien de cette discussion que nous avons eue, quand elle a dit qu'elle avait été abusée n'est-ce pas Céline qui l'a dit à sa place ?

Ania : Oui, ça avait été extrêmement violent. Elle était avec nous. Elle présentait un petit peu sa situation et Céline avait été extrêmement brutale en disant « oui, je pense qu'on peut même dire qu'il t'a abusé ». J'ai trouvé ça extrêmement brutal de dévoiler devant tout le monde quelque chose d'aussi intime d'une femme, devant une vingtaine de personnes qui ne la connaissaient pas. Ça ne venait pas de cette jeune femme.

Il y avait un côté un peu "thérapie collective". En tout cas, dans nous ce que nous vivions, il y avait la cérémonie, puis le débrief et chacun faisait part de ce qu'il avait vécu, la manière dont il avait vécu cette cérémonie. Pourquoi pas, à condition que chacun soit maître de sa parole. Effectivement, moi cela m'avait marqué que Céline prenne la parole à la place de cette femme, qui était présente, et dise des choses que cette femme ne disait pas d'elle-même. Donc j'avais trouvé cela assez brutal.

M.R. : Oui surtout quand on se réclame chamane.

Ania : J'imagine que la notion de secret médical n'est peut-être pas la même, mais pour moi c'est quelque chose d'humain. Si j'ai une amie, dont je sais qu'elle a vécu un certain nombre de choses et que je suis avec d'autres personnes lors d'une conversation, je ne vais pas faire allusion à son vécu de manière explicite. Justement, je vivrais très mal qu'une personne que je connais parle devant des gens que je ne connais pas ou même que je connais, d'un vécu intime, personnel. Même si moi je commence à en parler, ça reste à moi d'en parler et de maîtriser ça et on n'a pas à parler à ma place.

M.R. : C'est pour ça, je trouve qu'en tant que future chamane c'est encore plus grave. On ne peut même pas considérer cela comme une maladresse.

Ania : Je pense qu'il y avait un côté un petit peu sensationnel. Je suis peut-être un peu méchante avec Céline, mais je pense qu'il y avait à la fois une recherche du sensationnalisme et une volonté de nous faire comprendre que c'était une personne qui revenait de loin et à quel point le chamanisme pouvait lui apporter du réconfort. Voilà, je pense qu'il y avait un peu des deux.

M.R. : Oui, mais tu peux avoir de la pudeur. Faire comprendre qu'il y a eu des choses graves sans rentrer dans les détails.

Ania : En séance individuelle cela aurait pu avoir du sens. Les victimes d'abus ont parfois du mal à dire ces mots et effectivement qu'un thérapeute, en séance, avec cette personne dise, « c'est important de qualifier, de nommer ce que vous avez vécu » pour permettre à la personne de prendre conscience et de lui reconnaître une place de victime. Pour moi, ça a du sens. Il y avait peut-être une part de ça dans ce que faisait Céline. Cette femme présentait son parcours avec beaucoup de pudeur. Peut-être que Brigitte voulait lui dire « il faut nommer les choses. Tu as été victime. Il est important que toi-même tu le reconnais ». Simplement, pour moi, c'est extrêmement malvenu de faire ça devant des inconnus. C'est une démarche qui peut avoir du sens, qui peut être bénéfique dans un cadre d'entretien individuel qui n'a absolument rien à faire devant des gens. Il y avait cet aspect d'exhibition. Ça m'avait beaucoup heurté, ça m'avait choqué. Par ailleurs, elle faisait partie des personnes reconnues comme chamanes.

M.R. : Cette jeune femme ?

Ania : Oui. Je ne sais pas exactement ce qu'elle en a fait. Là, elle n'était pas encore élève chamane. Je crois qu'elle n'avait pas encore pris de décisions et qu'elle était vraiment dans un processus de reconstruction.

M.R. : C'est étrange, parce que, quand tu es reconnu chamane, tu n'as pas le choix, tu dois apprendre, suivre les esprits.

Ania : Mais parce que c'était aussi une Occidentale, c'était une Française.

M.R. : En tout cas, Corine Sombrun dans son témoignage, dit que le premier chamane qu'elle a rencontré, puis Enkhetuya lui indiquent « tu dois faire cette formation, si tu ne fais pas ça, tu vas avoir encore plus de malheur. Tu es obligé. » Corine venait de perdre sa compagne, donc ça veut dire quoi ? Qu'elle a déjà perdu sa compagne et qu'elle va perdre d'autres personnes si elle ne continue pas ? Il y a quelque chose de très violent.

Ania : Nous, il n'y avait pas cette injonction-là pour les personnes reconnues chamanes. On leur a dit qu'elles étaient chamanes, mais pas de revenir l'année d'après pour faire une formation.

M.R. : Mais là, c'est paradoxal, parce que les chamanes ils n'ont pas le choix : tu es souvent révélé chamane parce que tu es malade et, si tu ne l'acceptes pas, ta maladie va t'amener à ta mort.

Ania : Face aux personnes occidentales, on reconnaissait un don, mais on ne poussait pas ces personnes à « signer ».

M.R. : Et y a-t-il eu des personnes reconnues chamanes dans ton groupe ?

Ania : Oui, il y en avait plusieurs. C'est pour cela que c'est étrange.

M.R. : Elles avaient eu des visions ? Vivaient-elles des trances ?

Ania : Oui, ce sont des personnes qui sont entrées en transe.

M.R. : Est-ce qu'il y a des personnes qui sont entrées en transe et qui n'ont pas été déclarées chamanes ?

Ania : Oui. Mais la question aussi est : quand est-ce que commence la transe ? Parce que, quand j'ai fermé les yeux, j'ai vu des choses aussi. J'ai repensé à des films que j'avais vus. Par conséquent, à quel moment commence la transe ? Je pense que n'importe qui, on lui dit de fermer les yeux et on joue de la musique à côté de lui... le cerveau ne peut pas s'empêcher de penser et il voit des choses. Dans quelle mesure sommes-nous en transe, parce que l'on voit des choses ? Je pense que c'est aussi un *continuum*. Je ne sais pas si on peut dire « transe ou pas transe ».

C'est vrai que cette jeune femme m'avait intriguée. Elle est arrivée, elle prenait des photos, nous, nous avions interdiction de prendre des photos. Nous étions là pour vivre les choses. C'était assez marrant parce qu'elle était en transe et une demi-heure après, elle prenait des photos.

Mais oui, il y avait des personnes qui étaient en transe, qui ne maîtrisaient pas leurs mouvements, qui criaient, qui faisaient des gestes avec leurs bras, avec leurs têtes. C'est assez intimidant et ça l'est d'autant plus que nous sommes dans une certaine promiscuité dans une yourte. Je pense que c'est différent quand on est en plein air. Mais quand on est dans une yourte, nous sommes les uns sur les autres et quand la personne se met à bouger, elle te touche. Donc il y a un côté sidérant et qui a bloqué tout processus possible chez moi.

Il y a une personne à un moment qui faisait des bruits de chien, qui faisait des sortes d'abolements. Sinon, il y en avait qui agitaient les bras, qui agitaient la tête, qui criaient... il y en a une qui criait, ça ressemblait presque à un orgasme comme on peut le voir dans les films, les orgasmes vraiment surjoués. Cela étant, je ne me souviens plus exactement de tout. Les visions, c'étaient beaucoup des animaux. Quand on débriefait, les personnes disaient avoir vu des animaux voir s'étaient elles-mêmes changées en animaux, c'est-à-dire, « j'ai vu un léopard des neiges et tout d'un coup je devenais ce léopard des neiges ».

Après, est-ce qu'il y a des personnes qui ont eu des visions et qui n'ont pas été reconnues chamanes ? J'avoue que je n'ai plus les faits en tête. Ce que je peux dire, c'est que les personnes qui ont été reconnues chamanes avaient des visions particulièrement fortes et témoignaient de sensations particulièrement fortes, plus fortes que les autres.

Il y avait quelqu'un dans le groupe pour qui il y avait une sorte d'incommunicabilité. Pour lui, c'était « le chamanisme, ça a du sens pour les Mongols, c'est une pratique mongole, qui se fait en Mongolie, avec des chamanes mongols et qui a du sens pour les personnes mongoles et qui peut permettre de soigner des personnes mongoles. » Il disait « Pour moi Céline, en banlieue parisienne,

qui fait ses séances chamaniques en France... ce n'est pas possible ». Il était beaucoup plus suspicieux, notamment avec le fait de pratiquer le chamanisme à Paris.

[...]

M.R. : Aviez-vous eu le droit de toucher au tambour ?

Ania : Je n'ai pas posé la question. On a visité un *ovoo*, on s'est baladé un peu dans des sortes de chapelles, mais moi je n'ai pas osé toucher quoi que ce soit. Je ne sais pas si c'est parce que je n'avais pas le droit. En tout cas, j'ai été élevé comme ça : quand on va dans un musée on ne touche pas, quand on va dans une église on ne va pas toucher l'autel et de manière générale, quand on va visiter un lieu de culte on ne touche pas.

M.R. : Je te posais la question, car normalement il y a une véritable interdiction de toucher le tambour. Il y a que le chamane voire son assistant qui peuvent toucher au tambour.

Ania : On n'en a pas du tout parlé, mais le tambour n'était pas accessible non plus. Il était accroché en haut de la yourte.

C'était plus l'organisme que les chamanes qui nous avait dit de ne pas prendre des photos.

M.R. : Oui et en même temps tu pouvais prendre des photographies des rennes en payant.

Ania : Oui, c'est la grosse ambivalence. Avec ce renne devant la yourte qu'on ne peut pas photographier ou caresser sauf si on paie. J'entends qu'Ekentuya doit manger, vivre, mais quand parallèlement il y a un discours très suspicieux vis-à-vis du rationalisme et des touristes qui posent des questions et qui sont regardés de haut comme des personnes peu intéressantes. Je trouve qu'il y a une certaine ambivalence par rapport à ça.

M.R. : mais c'était peut-être l'organisme qui voulait créer une espèce de petite bulle « d'authenticité » où on ne pouvait pas poser de questions ?

Ania : Non, c'était Céline et elle ne faisait pas partie de l'organisme. En ce qui concerne Enkhetuya, je ne sais pas, car il y avait la barrière de la langue.

M.R. : Merci, je pensais qu'elle était peut-être élève chamane, mais qu'elle faisait partie de cet organisme.

Ania : Non, elle n'en faisait pas du tout partie.

M.R. : Es-tu restée en contact avec certaines personnes ?

Ania : Oui et on avait tous à peu près le même avis sur cette expérience. Je me suis fait une amie durant ce voyage, je la vois toujours et elle non plus n'a pas été déclarée chamane.

Il y avait des gens qui étaient complètement tombés dedans, moi j'étais dans les plus réticentes et il y avait des personnes plus neutres.

Il y avait une médecin qui trouvait que cela faisait beaucoup penser à l'hypnose. Pour elle, la voix du thérapeute qui induisait l'hypnose renvoyait un peu à la fonction du tambour. La grande

différence, c'est que, l'hypnose quand elle est pratiquée ici, c'est dans un cadre sécurisé avec un hypnothérapeute garantissant la sécurité. Là, c'est vrai que c'est différent, car le chamane il est parti, il y a plein de personnes... donc l'atmosphère est différente, mais sur le fonctionnement thérapeutique, elle trouvait qu'il y avait des liens intéressants à faire avec l'hypnose. C'est vrai que, lors des cérémonies, j'ai eu parfois peur. À un moment donné, je me suis retrouvée à côté de Céline qui jouait du tambour, elle ne voit pas, elle s'agite, je me dis « mais je vais prendre un coup ». Ça n'aurait pas été très grave, mais quand je vais chez un psy ou un hypnothérapeute je ne me dis pas « je vais me prendre un coup ». Donc, oui, il y a un côté très insécurisant.

II. Entretiens avec Éléonore Guérineau

1. Entretien d'Éléonore Guérineau, 30 septembre 2020, Paris

Maëlle Rousselot : Je travaille sur *Giselle*, *Don Quichotte*, *La Belle au bois dormant* et *Le Lac des cygnes* dans différentes versions et relectures. J'aimerais savoir : quels seraient les pas primordiaux ou vraiment représentatifs de chaque ballet ou chaque partie de ballet ? S'il y en a évidemment.

Éléonore Guérineau : Je dirais que ce sont les bras. Pour *Giselle*, c'est tout très bas et ce sont les bras lyriques. *Le Lac*, ce sont les ailes avec les mains, tout ce qui va être en haut et des courbes inversées. *Don Quichotte*, les mains à la taille, vraiment typé espagnol. Si on parle de *La Belle* de Noureev, ça sera des choses très sobres. Il n'y a pas de chichis. C'est très carré, rien qui ne dépasse. C'est comme si on avait tout laqué et qu'il n'y avait pas un petit cheveu ne dépassant, rien, tout est parfait.

M.R. : Hier, je lisais un entretien de Wilfride Piollet où elle parlait des tutus. Elle disait que, dans *La Belle*, les bras ne dépassaient jamais du tutu.

É.G. : Ça ne m'étonne pas du tout. C'est très sobre, très simple. Ce n'est pas pour rien qu'on donne souvent ça aux jeunes, parce qu'ils sortent de l'école, ils sont encore très carrés et c'est très facile à faire comme style.

Ensuite, au niveau des pieds, il y a beaucoup de choses qui reviennent. On voit beaucoup d'arabesques, mais il y a plein de changements de bras. Ce pas est commun à tous ces ballets, mais les bras changent complètement l'atmosphère.

M.R. : Les arabesques seraient présentes dans tous les actes ou plus dans certains ?

É.G. : Évidemment, dans *Le Lac* ça sera plus les actes II et IV. Il y en a dans les danses de caractère, mais pas beaucoup. Les danses de caractère sont vraiment à part, c'est un autre petit ballet dans le ballet. Dans l'acte I, il y a quand même de nombreuses arabesques... mais ce qui

donne véritablement l’empreinte même du ballet du *Lac des cygnes*, ce sont les cygnes. Quand on pense à ce ballet, on pense aux cygnes.

M.R. : Il s’agit peut-être que de mon impression, mais je m’appuie aussi sur mes lectures, notamment de Wilfride Piollet où elle dépeint les arabesques comme quelque chose de typique des actes blancs. En même temps, quand on regarde les ballets, il y en a davantage dans les actes blancs, mais on en trouve aussi dans des actes « réels ».

É.G. : C’est un pas qui est beau... qui peut mettre en valeur un costume, des lignes de jambe, des lignes de corps, qui peut être utilisé à n’importe quel moment, mais c’est vrai que c’est un bon outil d’expression.

M.R. : Donc cela peut exprimer plusieurs choses selon les bras, le contexte aussi.

É.G. : Exactement. En plus, c’est adaptable à n’importe quel costume, donc c’est pratique. Que l’on voie ou non les jambes, ça permet aussi de pouvoir mettre en valeur différents types de lignes. L’arabesque viendrait en première et, après, s’ajoute le positionnement du haut du corps par rapport à elle.

Il y a quand même des petites choses caractéristiques. Par exemple, dans *La Belle*, ça va être le bas de jambe qui est très mis en valeur avec des petites choses... mais en même temps on trouve la même chose dans *Giselle*, mais comme on a un costume différent, ça ne donne pas la même chose...

M.R. : C’est une tout autre atmosphère en plus...

É.G. : Exactement. Ça ne donne pas la même chose. Cependant, pour *Le Lac*, tout va être très vers le haut, il y a peu de choses qui vont vers le bas ou alors c’est vraiment quelque chose qui est au-dessus et pas juste penché. *Don Quichotte* c’est petit et il y a beaucoup d’« entre-pas ».

M.R. : Mais pour *Don Quichotte*, j’ai aussi l’impression qu’il y a beaucoup de cambrés, ça va être quelque chose qui se casse un peu plus.

É.G. : Il y a moins une ligne épurée comme on pourrait l’attendre d’un ballet en acte blanc. Donc, c’est différent, ce n’est pas vraiment comparable.

M.R. : Quelles sont les images que vous pourriez mettre derrière certains pas, certaines postures ?

É.G. : Ça va être délicat de parler d’images à ce point-là... En fait, il y a l’image qu’on donne comme repère pour avoir une forme et il y a l’image comme sensation qu’on va avoir pour donner l’atmosphère. Ce sont, pour moi, deux choses différentes. Je ne peux pas avoir une image qui regroupe les deux.

Par exemple pour *Giselle*, on va avoir l’image de, quand elle est penchée en avant avec la jambe derrière au deuxième acte, où là il faut vraiment être la plus droite possible, comme une

planche. C'est un peu comme si on veillait au-dessus de notre tombe. Pour moi, c'est cette image de spectre qui veille. Alors, ça peut être une veille faite agréablement ou méchamment. ! On peut aussi le prendre comme implorer. Il peut y avoir plusieurs significations à ce mouvement-là. Donc ça peut être « j'implore », comme quelque chose de beaucoup plus humain... Ça peut être « je vous salue », « je vous supplie ». Toujours dans *Giselle*, ce sont aussi des choses où l'on va garder la même position de jambes en arabesque, mais avec le buste qui bouge dans différentes positions... Ce n'est jamais une pose finie, c'est toujours un mouvement évanescent. On peut avoir l'image d'une algue dans l'eau qui suit le mouvement...

M.R. : Oui, qui jamais ne s'arrête

É.G. : Exactement. C'est comme si l'arrêt nous rendait humaines, donc ça ne doit pas s'arrêter et ça doit donner l'idée qu'il n'y a plus rien dans le corps.

M.R. : J'appelle cela le corps-brume, parce que c'est quelque chose de très vaporeux justement...

É.G. : Oui, comme si c'était translucide.

M.R. : Vous dansez une âme, donc normalement il n'y a pas de corps. Dès lors, comment donner l'impression de ne pas avoir de corps avec son corps ?

É.G. : C'est exactement cela et ce n'est pas forcément évident ! On arrive à l'image qui se cache derrière une sensation. On a parlé de cette évanescence, de ce côté brume justement et nous en tant que danseur, il va falloir qu'on enlève toute la force, qu'on enlève tout ce qui est angulaire... On ne doit pas voir l'effort. Les pas ne doivent pas faire de bruit, on ne doit pas montrer qu'il y a un repoussé du sol, on doit montrer juste que ça se fait tout seul, ça se soulève tout seul, ça pique tout seul. Comme si c'était un mouchoir auquel l'on mettrait des fils et qu'on tirerait de droite et de gauche, ça pourrait se voir comme cela en fait. Quelque chose juste (elle souffle) ... et ça fait un souffle. C'est vraiment comme si on utilisait des points d'accroche pour donner l'illusion d'un mouvement sans force. Que cela ne soit pas « je fais », mais je laisse faire, et ça pour tout : les premières marches du pas de deux par exemple où c'est sur la musique « tadada tadada » et après elle marche et c'est petit, il ne faut pas voir que c'est une marche. Donc l'idée, c'est d'avoir des choses toutes petites pour qu'on ne sente pas le « tactactactac » de la tête et au contraire que cela fasse comme un glissé. À chaque fois, j'imagine très bien les Russes, les danses russes avec les grandes robes où elles marchent avec des petits pieds en dessous et on a l'impression qu'elles glissent sur le sol, parce qu'on ne voit pas leurs pieds. C'est un peu cette idée-là, sauf que nous avons une jupe plus courte, donc on voit nos pieds. Mais il faut donner cette idée que c'est illusoire, qu'il n'y a rien. Après, chez moi, j'ai la sensation que j'enlève l'effort et la force. Tout d'un coup, c'est [elle expire], c'est vide de force et c'est juste des points d'accroche qui me font danser. Cela

m'aide énormément, que cela soit pour les positions de tête, les positions de courbure de dos, les courbures du cou, parce que ce n'est pas juste ça [elle montre], ça peut aller beaucoup plus loin en fait et c'est cela qui va donner aussi la différence entre quelqu'un qui sort de l'école de danse et qui est capable de faire quelque chose de propre et quelqu'un qui a du métier qui va donner de la consistance. Ça, ça s'apprend au fur et à mesure, mais c'est vrai que c'est un vrai travail de style. Ce n'est pas évident au premier abord, on ne s'en rend pas compte et c'est à force de travailler que l'on se dit que ça n'a rien à voir avec tout ce qu'on a appris auparavant.

Le Lac et Giselle ont en commun l'utilisation des coudes : c'est comme si on prenait le coude et il fait le mouvement.

M.R. : Et vos poignets suivent seulement...

É.G. : Ils suivent. Ça amène naturellement la suite [elle effectue le battement des ailes d'un cygne du *Lac*]. Je descends et ça amène et on remonte, voilà c'est juste ça. Comme je parlais des points d'accroche pour *Giselle*, on peut aussi les trouver dans le système des bras du *Lac*. Donc, par exemple, quand on va faire juste pointé et grande arabesque, pareil cela va être les coudes qui vont amener vers l'arabesque, donc c'est vrai qu'on retrouve beaucoup l'utilisation des coudes. Cela va être la même chose pour *Don Quichotte*, où ça va être le coude qui va aller vers l'avant pour avoir le style espagnol.

Pour *Le Lac*, il faut s'inspirer un peu de la forme des cygnes, de la forme des ailes du cygne. Tous ceux qui ont fait *Le Lac* vous diront qu'ils se sont inspirés de cela. Cela étant, je pense qu'il ne faut pas s'arrêter à une forme. J'ai passé le concours l'année dernière, en imposé c'était la variation du cygne blanc. Je l'ai travaillé avec Laetitia Pujol et on a beaucoup parlé du personnage, on a quasiment parlé que de ça, on a parlé qu'un peu de la technique. Il y a différentes versions et points de vue : ceux qui voient uniquement le cygne et d'autres qui ont la vision de la femme-cygne. Faut-il oublier le côté femme ? Qu'il s'agit d'une ancienne princesse qui a été transformée en cygne ? Donc, au tout début de la variation, on en a parlé, est-ce que ça ne serait pas le côté princesse-femme qui ressort ? Ça serait comme un corps qui veut sortir de ce côté cygne qui l'emprisonne et donc c'est très intéressant d'avoir aussi une vision aussi un peu plus humaine... De faire les mouvements d'un cygne, mais qu'au travers de ce cygne il puisse y avoir le côté femme et qui s'exprime et pas seulement juste un animal. Dès qu'on le prend en compte, tout d'un coup la technique devient plus facile. Ce n'est pas juste « je me transforme en une forme, je prends mon corps et je le plie pour en faire une forme », ce n'est pas ça. Il y a un chemin qui se fait pour ouvrir et aller dans le côté cygne, donc faire une forme ne suffit pas. Dans la forme, il y a quelque chose de forcé, plié, alors que si on raconte une histoire en même temps, le corps se façonne tout seul. Enfin, tout seul...

Voilà, ça peut être aussi très intéressant d'avoir cette vision-là du côté femme... et de ne pas le perdre. Cela m'a beaucoup aidé. Par exemple, pour le concours l'année dernière, même quand ça ne passait pas au niveau des difficultés techniques, j'ai trouvé que cela m'avait aidé et les personnes sont venues me voir en me disant « on ne t'a jamais vu comme ça », c'est grâce à tout cet imaginaire. Comme quoi, l'imaginaire de l'interprète, s'il est réel et vraiment vécu, se transmet très bien au niveau du public. Il rentre dedans, il rentre dans le personnage, parce qu'il est vrai, il n'est pas juste dans une sorte d'expression physique.

C'est vrai que l'imaginaire est très important, cela joue tellement et on s'en rend compte. Je vois la différence entre... maintenant j'ai trente-deux ans, quand les petits jeunes rentrent de l'école et qu'ils arrivent dans le corps de ballet, ils veulent tout faire à fond. Après, on se rend compte qu'on n'a pas besoin de ça, aussi parce que, le corps ne peut plus assumer autant, parce que, sinon, je le casse tout simplement. C'est bien quand on est jeune, mais après on le paie. Donc l'imaginaire aide, et pour *Le Lac des cygnes* en particulier avec cette idée de la femme-cygne. Par exemple, quand on parle de l'acte IV de la version de Noureev, quand elle sait qu'elle va rester emprisonnée, quand ils sont à trois et qu'elle « fait chute à genou, piqué », que la musique devient très forte, très poignante, si on ne fait pas ressortir ce côté femme malheureuse, désespérée et qui sait que ce n'est pas la fin qu'elle espérait. Ce désespoir-là, si on ne le fait pas transmettre par le côté humain qui ressort du cygne, ça ne passe pas, ça reste juste « je fais ça pour faire ça », mais il n'y a pas quelque chose qui se transmet au public.

M.R. : Oui, ça reste une mécanique.

É.G. : Oui, exactement. Ça, c'est pour *Le Lac*. Je parle surtout des femmes, par rapport à mon expérience, les hommes c'est un peu différent. Je sais qu'il y a une supposition où le prince Siegfried est homosexuel et que c'est pour cela qu'il tombe amoureux de la femme-cygne, il y a toute une histoire avec Rothbart. Enfin, je me dis, est-ce que ce n'est pas quelqu'un qui l'a juste inventé comme ça, parce que c'était son *big trip* à ce moment-là ? Est-ce que vraiment il y a une origine ? Je n'en sais rien...

M.R. : Je sais aussi que c'est fondé sur le fait que Tchaïkovski était homosexuel et... après ce sont des interprétations.

É.G. : C'était pareil pour Noureev. Je ne sais pas du tout si c'est uniquement leur propre interprétation du rôle ou si l'histoire de base raconte véritablement cela.

M.R. : Je pense que ce sont des interprétations. Après, ce qui est intéressant pour beaucoup d'actes blancs, que cela soit *Le Lac des cygnes*, *Giselle* ou même dans *La Sylphide*, c'est que ce sont des amours malheureux, ce sont des hommes qui tombent amoureux d'une chimère, d'une illusion...

É.G. : C'est aussi l'illusion de la femme parfaite de l'époque. Diaphane, teint blanc...

Dans la scène de la folie *Giselle*, il y a également différentes interprétations. Pour certains, dès le début de l'acte I, Giselle a une épée de Damoclès au-dessus de la tête et l'on devrait déjà voir la mort en elle ; pour d'autres, il faut qu'elle soit complètement innocente et seulement au moment où arrive la trahison, on voit la transformation se faire avant qu'elle commence la scène de la folie, avant qu'elle pousse tout le monde, qu'elle suffoque... Ce sont des partis pris, quelle est la meilleure version ? Je n'en sais rien, c'est juste une interprétation.

M.R. : Quand vous avez joué *Giselle*, quelle était votre interprétation ?

É.G. : La première fois, on ne m'a pas imposé, la deuxième fois on m'a clairement fait comprendre qu'il fallait qu'elle soit malade.

M.R. : C'était à l'opéra de Paris les deux fois ou c'était à Zurich ?

É.G. : Je l'ai dansé une fois à Paris et on m'a laissé faire comme je le sentais, très fraîche... On ne m'a pas dit « soit un peu moins fraîche » par exemple. Alors qu'à Zurich, on m'a dit « tu es malade, on doit voir que tu es déjà malade ». J'étais avec Patrice [Bart], c'était lui le chorégraphe.

M.R. : était-ce la même version qu'à l'Opéra ?

É.G. : Pas tout à fait. Patrice Bart m'a dit : « je ne te vois pas assez malade, tu es trop fraîche, tu es trop en bonne santé », et j'étais là « ah... d'accord ». Il voulait vraiment qu'il y ait un côté très fragile, déjà presque cassant, des os de verre. Il aimait le côté, au moindre petit mouvement, elle va faire un malaise. Pourtant elle saute, elle fait des trucs et... « oui parce qu'il y a des moments où elle se sent mieux, elle se repose, ça va mieux ». C'est là qu'on voit qu'il y a vraiment différentes manières de faire. Je ne sais pas qu'elle est la mieux au niveau du public, en tout cas, en tant qu'interprète, cela m'a demandé un certain effort de ne pas être fraîche, de faire vraiment ma fragile, parce qu'en plus, j'ai une danse naturellement solide. C'était donc très compliqué pour moi d'être faible visuellement. Alors que c'est ma nature de poser le pied et d'y aller. Ce n'est pas évident de connaître le vrai dans tout ça, je ne pense pas qu'il y ait de vrai...

M.R. : Cela dépend également des versions sur lesquelles on se fonde, si on s'appuie davantage sur les écrits de Théophile Gautier, certes elle a un problème au cœur, mais elle est quand même toute joyeuse et pétillante.

É.G. : Mais il y en a certains qui vont dire qu'ils ne comprennent pas la transition, pourquoi fait-elle un malaise ? Pour moi, c'est une peine de cœur, c'est un peu faire la transposition de, « elle a un souffle au cœur et elle en tombe malade et elle meurt » ; « elle a une peine de cœur et elle a le cœur brisé ». Je pense que l'on peut faire la comparaison avec les deux, mais je pense que, pour certains, ce n'était pas assez clair pour le public, donc ils ont voulu faire en sorte qu'il y ait une sorte de petits précédents pour mieux appréhender la folie.

M.R. : Il y avait aussi une professeure de danse qui me racontait que les willis sont mortes avant leur mariage sous-entendant qu'elles sont vierges ... mais que cela ne serait pas forcément le cas. Il y a cette idée que Giselle aurait pu avoir une relation sexuelle avec Albrecht, parce qu'elle pense que c'est son fiancé et elle meurt à cause de cela, car elle est dans cette société du XIX^e siècle qui condamne les femmes « faciles », « légères », qui ont des relations sexuelles avant le mariage. En ayant eu une relation avec Albrecht, elle n'a plus de place dans cette société.

É.G. : C'est vrai qu'il y a un moment où ils partent ensemble et après ils reviennent et on se demande ce qu'ils ont fait en fait !

M.R. : C'est quelque chose qu'on n'entend jamais. Je viens de lire un article et disant qu'au XIX^e siècle, à partir du moment où on est fiancé on peut avoir un rapport sexuel, mais il fallait quand même qu'il y ait mariage et s'il n'y avait pas mariage, vous étiez perdue en tant que femme. Cette professeure de danse disait aussi que, quand elle effeuillait la marguerite, ça renvoyait au fait d'être déflorée, que le voile des willis, ça pouvait être le linceul, mais ça pouvait être représentatif de l'hymen...

É.G. : Alors là on est parti loin, mais...cela dépend des versions. Pour moi, elle est plus innocente que cela. Parce qu'elle n'ose pas, il y a quelque chose de... après quand ils partent ensemble et qu'ils reviennent justement avant sa variation... peut-être que ça pourrait être envisageable.

M.G. : C'est aussi l'interprétation que vous donnez de *Giselle*, pas forcément moins innocente...

É.G. : C'est compliqué. Je ne sais pas comment je pourrais l'interpréter s'il y avait cette notion-là. Comment pourrait-on en faire une différence sur scène ? Ce n'est pas évident ! Parce que je la rendrais moins innocente, peut-être au début, mais après... oui après elle est folle amoureuse, mais il reste très peu [de temps], alors comment montrer une différence avec ça, c'est délicat. Je ne pense pas que cela puisse être montré en scène.

M.R. : Je pense aussi que c'est compliqué ou il faudrait peut-être plus une relecture qu'une version classique.

É.G. : Oui, peut-être

M.R. : Dans la relecture d'Akram Khan, Giselle est enceinte, je ne sais pas si vous l'avez vue.

É.G. : Non, je ne l'ai pas vue.

M.R. : Elle parle de migrants, d'un mur qui les sépare, d'Albrecht, justement, qui vit de l'autre côté du mur et qui décide d'abandonner Giselle alors qu'elle attend un enfant... et c'est

Hilarion qui tue Giselle. Après ce sont mes goûts, je trouvais qu'elle faisait vraiment écho à notre société contemporaine et je trouve cela aussi très important.

É.G. : Oui et ça manque. Ça manque. Que là, le côté femme fragile...

M.R. : Dans cette relecture, Giselle a du caractère, elle veut changer les choses. C'est à cause de cela qu'elle se fait tuer.

É.G. : De toute façon, on manque de ballets d'actualité, on manque de ballets avec des femmes différentes de ce qu'elles étaient au XIX^e siècle. Enfin, je trouve qu'on reste enfermé dans des archétypes et malheureusement je pense que ça ne parle plus à assez de monde, et que, maintenant, il serait temps de revoir les classiques avec justement une notion plus d'actualité, des sujets d'actualité ou même raconter des contes avec des environnements d'actualité et on le fait en contemporain, mais je trouve ça dommage qu'on ne le fasse pas en classique. C'est la mort du classique... de ne pas le renouveler. Il y a eu beaucoup de chorégraphes comme Noureev, Balanchine... qui ont renouvelé ces ballets !

M.R. : Mais cela fait quarante ans !

É.G. : Exactement, alors oui, depuis, il y a eu d'autres chorégraphes comme Ratmansky. Mais je trouve qu'on n'utilise pas assez le classique ou alors on fait des relectures avec d'autres types de danse. En classique, il n'y a pas une restructuration complète ou de nouvelles histoires. On en trouve énormément en contemporain, mais jamais en classique et c'est très dommage.

Dans *Le Lac*, s'il y a quelqu'un qui comprend ce qu'elle dit à moment [elle fait la pantomime]. À chaque fois, je me disais : « mais qu'est-ce qu'elle raconte ? ». J'ai su ce qu'elle disait, car j'ai eu une fille qui connaît le texte par cœur. Donc elle raconte, en pantomime, quelque chose comme « je suis une princesse, je suis enfermée, je vais mourir ». Elle parle à une vitesse ! Déjà, je ne comprends rien, comment quelqu'un qui ne comprend pas la pantomime, qui ne connaît pas l'histoire, peut comprendre ce qu'elle dit ? Faut-il à chaque fois que l'on va voir un ballet, avoir besoin de lire le livret avant ? Normalement, on ne devrait pas avoir besoin de lire le livret avant, on devait pouvoir comprendre ce qui se dit. Ce n'est plus accessible, ça l'était peut-être à une certaine époque où tout le monde connaissait les codes. Même pour mon mari qui n'est pas du tout danseur, je lui donne quelques astuces, gestes clés pour qu'il comprenne l'histoire !

M.R. : C'est vrai qu'à un moment donné, ça ne rentre plus dans les codes. Quand je suis allée voir *Giselle* avec une amie, je lui avais raconté rapidement l'histoire et je lui avais dit que l'un des deux hommes se faisait tuer par les willis. Quand nous sommes sorties, elle me demande « est-ce Hilarion ou Albrecht qui meurt dans l'acte II ? » Elle n'avait pas compris lequel était mort dans l'histoire. En effet, on n'avait pas du tout l'impression qu'Hilarion mourrait. J'en ai parlé à ma

professeure de danse qui a dansé cette version à l'Opéra il y a plus de vingt ans, et, elle ne pensait pas qu'Hilarion mourrait. Je pense qu'il y a un problème.

É.G. : Normalement il meurt, mais on ne le voit pas mourir. Ce sont les willis qui le poussent, avec un peu l'idée de « on le met dans le caniveau ».

M.R. : Mais on ne comprend pas nécessairement qu'il meurt. Dans sa définition médiévale, la transe c'est le fait de passer de la vie vers la mort, c'est le dernier souffle. Là, il est censé être dans son dernier souffle, je devrais pouvoir étudier quelque chose, mais il n'y a rien.

É.G. : Elles le traînent par les pieds et là on pourrait comprendre...

M.R. : J'exagère peut-être un peu, mais je trouve cela dommage. Cependant, je trouve que ce sont des moments forts et on n'en perçoit pas la portée.

É.G. : Je suis tout à fait d'accord.

M.R. : L'étude de ces ballets sous le prisme de la transe révèle ces problèmes.

Quand je parle de mon sujet, on me répond que la transe se présente lors de la scène de la folie de *Giselle* et dans *Sacre du printemps*. Grossièrement, pour voir des personnages en transe sur scène il s'agit soit d'hystériques ou de sauvages, mais, ça me semble être une vision très occidentale, parce que la transe c'est beaucoup plus large.

É.G. : La transe, ça pourrait être une transe amoureuse aussi. Par exemple, dans *Onéguine*, quand il revient et qui la supplie à la fin.

C'est l'histoire d'un amour : elle tombe amoureuse d'un homme qui lui fait semblant de ne pas s'intéresser, il l'a fait miroiter, elle lui écrit une lettre, il la déchire devant elle, en lui disant qu'il ne l'aime pas. En réalité, il est amoureux, mais il n'a pas envie de se laisser séduire par une si jeune fille. Finalement, elle part, parce qu'il tue son meilleur ami, c'est une histoire de meurtre, et à la fin ils se retrouvent et elle a refait sa vie, mais il lui déclare sa flamme avec une lettre, comme elle l'avait fait au début. Là, c'est presque une transe amoureuse, c'est-à-dire qu'il ne sait plus comment se faire pardonner et il est presque hystérique. On pourrait parler un peu de transe, parce que vraiment ça part dans des délires. C'est un pas de deux qui est tellement physique qu'on a l'impression qu'ils sont en train de se battre, alors qu'ils ne se battent pas, c'est juste qu'il veut lui montrer son amour à tout prix, qu'il la supplie.

Même dans *La Dame aux camélias* de Neumeier, avec la variation de la lettre, quand il trouve la lettre où elle dit qu'elle est partie, y a cette transe de malheur, il est là avec la feuille, à trembler.

M.R. : Ce qui est aussi intéressant, ce sont tous ces actes blancs, tous ces hommes qui partent on ne sait où... Ne serait-ce pas grâce à une transe ? Pour moi, dans *Giselle*, il y a différentes façons de voir les choses : Giselle en tant que willi, soit elle existe véritablement, c'est concret, c'est merveilleux ; soit c'est une illusion, il est en train de rêver ou il est en pleine hallucination. Dans

Giselle de l'*American Ballet* et le film avec Carla Fracci et Éric Bruhn, Albrecht danse, il y a les willis qui l'entourent et, tout d'un coup, il danse tout seul pendant deux-trois secondes... ça montre qu'il est seul dans cette forêt en train de danser...

É.G. : Oui, il n'y a personne qui existe autour et c'est que dans sa tête. Il n'y aurait pas ça aussi pour la Sylphide ? Ce n'est pas un fantôme, c'est comme une petite fée. Je ne sais pas comment dirait Pierre Lacotte, ce n'est pas un spectre, ce n'est pas quelqu'un qui est mort, qui réapparaît... je n'ai plus le mot, il faudrait demander à Pierre Lacotte. Pour moi, c'est une sorte de fée comme les petites fées qu'on imagine et qui nous narguent « coucou je suis là et toujours pas ». C'est un peu cette idée-là de « ça apparaît et ça repart », pour moi, c'est complètement dans sa tête. En ce qui concerne les willis....

M.R. : Nous sommes dans un entre-deux. Je propose de dépasser cet entre-deux, car dans tous les cas, que les willis ou non soient réelles, le but pour Albrecht c'est faire le deuil de Giselle, c'est d'avoir une éclipse. Peu importe que ça soit réel ou non, à un moment donné, il y a juste l'idée que, pour que ça aille mieux dans sa vie, il a besoin de la revoir.

É.G. : Oui, durant l'acte II il tourne une page. Je suis totalement d'accord. Surtout quand on voit la version de l'Opéra, à la fin, il se relève et il n'y a plus personne autour de lui à part la brume. En même temps, avec le jour qui se lève, les willis doivent partir, elles sont toutes parties. Néanmoins, on le voit seul, sans aucune willi autour de lui, comme s'il n'y en avait jamais eu. Il y a cette idée de : « voilà j'ai dit tout ce que j'avais à dire, les derniers mots. Je me suis expliqué avec l'amour de ma vie et maintenant j'arrête ». Pour moi, c'est comme s'il avait fait ses excuses et qu'il allait passer à autre chose et le rideau se ferme là-dessus. Je ne me souviens pas de ce qu'on avait dit à mon partenaire à l'époque. Je ne crois pas qu'on soit allé jusqu'à dire qu'elles étaient « réelles » ou que c'était dans sa tête... Quand elle fait les piqués où il essaie de la prendre, elle part de l'autre côté et il y a l'idée de : « tu essaies de la prendre, mais elle passe au travers de toi ». Il y a quelque chose de l'ordre de l'illusion. Ce n'est pas possible avec nous en tant que danseuses, puisque nous avons un corps, donc Giselle passe en dessous de lui. Mais il y avait vraiment l'idée de prendre quelque chose qui n'était pas réel. À voir si c'est dans sa tête, si c'est la projection de quelqu'un qui est en deuil et qui n'arrive pas à passer à autre chose ou si c'est réellement un spectre.

M.R. : Je crois que nous avons un peu dérivé sur les images que vous mettez derrière certains pas, certaines postures... Nous n'avons pas encore parlé de *Don Quichotte* et de *La Belle*.

É.G. : J'ai dansé le pas de deux de *La Belle*, mais je n'ai jamais dansé le rôle d'Aurore en entier, parce que j'étais enceinte, mais je crois que j'ai fait toutes les variations possibles de *La Belle*.

Aurore, elle n'a rien de vraiment particulier. À part être propre, sobre, bien sous tous rapports... on peut dire ça comme ça ! Il n'y a rien d'excentrique chez elle. Elle fait des couronnes

très rondes. Rien qui ne va être explosif. Tout va être très contenu. C'est vraiment la petite ballerine parfaite que l'on voit dans la petite boîte à musique. Pour montrer sa personnalité, ça reste un peu compliqué, ça reste vraiment assez... j'allais dire "superficiel", ça reste presque une jolie petite poupée parfaite. Finalement, ce n'est pas si intéressant que ça en tant qu'interprète.

Cependant, pour les rôles à côté ... cupidon, les chats, le pas du chat botté ou l'oiseau bleu. Pour ces personnages-là, c'est très intéressant parce que l'on va vraiment y aller à fond. La musique aide beaucoup. Il y a le personnage de Don Quichotte aussi, mais ça reste un personnage de composition, ce n'est pas vraiment un personnage de danse. C'est un peu délicat et ensuite... Pour le chat il y a tout ce qui est comme ça [elle me montre, mime les pattes d'un chat avec ses mains/bras]. On va s'inspirer de ce qu'on voit, des mimiques que l'on voit sur l'animal, si on a un chat on voit très bien ce que l'on peut faire. Pour l'oiseau, ça va être vraiment quelque chose de plus élancé comme si... je pense aux hommes, quelque chose qui représente vraiment l'oiseau bleu. Ça va être dans les ports de bras, c'est comme si c'était un oiseau qui voulait commencer un vol, pouvoir voler, quand il se projette. Mais pour Aurore et son fiancé, il n'y a rien d'intéressant. À part faire semblant de dormir...

M.R. : Et *Don Quichotte* ?

É.G. : *Don Quichotte* je l'ai fait en entier.

M.R. : C'était une version de Baryschnikov ?

É.G. : Oui. J'essaie de me rappeler de la version, car ça fait très longtemps que je n'ai pas vu la version de Noureev. Il y a beaucoup d'humour, du second degré. Dans les rapports entre Basile et Kitri c'est toujours un « je t'aime moi non plus », « je te provoque pour te faire revenir », que ça soit aussi avec son prétendant loufoque, Gamache. Il y a ce côté très humoristique, cet homme très apprêté, maquillé, surmaquillé ! On va vraiment dans le côté humour, bienveillant... enfin bienveillant, tout dépend quand il se fait taper avec le poisson, ce n'est pas très bienveillant. Mais pour nous, ce n'est jamais pris de manière méchante. Pareil pour le prêtre, avec le gros bidon, qui se fait envoyer en l'air. Il y a une petite touche enfantine dans cet humour-là. À part pour les dryades, quand Kitri/Dulciné est dans le rêve de Don Quichotte. Sinon, Kitri reste dans quelque chose de très naturel, très taquin et je n'ai pas d'images à proprement parler, c'est une atmosphère. C'est presque l'atmosphère autour qui va créer le personnage. Elle est hyper brillante, explosive. Sauf pour les dryades, mais le reste du temps, elle est explosive. Si on a trop d'énergie, on fait *Don Quichotte* ! Pour moi c'est ça, même s'il y a beaucoup de contrôle. On pourrait ne pas le croire, mais les versions sont très compliquées. Basilio c'est le gars qui se la joue. C'est le beau parleur, mais qui a un cœur tendre derrière. Finalement, il est très fleur bleue. À part ces images-là de personnalité qu'on peut mettre en avant, je n'ai pas une image particulière.

Nous n'avons pas parlé de musicalité. Pour tous, la musique va être énormément un vecteur... soit d'un physique, soit d'une subtilité, soit d'une personnalité ou encore pour *La Belle* quelque chose de brillant ou malicieux, je pense, par exemple, au chat. Je trouve que la danse va être une illustration de la musique à ce moment-là. Même si, par exemple, j'ai lu justement ce matin que l'un des danseurs de Mats Ek disait que la danse n'était pas une illustration de la musique, mais je trouve que si quand même. Enfin, moi, danser sans musique ne m'apporte rien. Il y en a qui arrive ! Mais on fait n'importe quelle chorégraphie, on met une musique et même avec une chorégraphie nulle, je serais toujours inspirée pour en donner quelque chose. J'ai une jolie chorégraphie et avec une musique horrible... ça devient compliqué. Je me souviens, par exemple, *L'Anatomie de la sensation* de Francis Bacon par Wayne McGregor, je n'aimais pas vraiment la musique. Pourtant la chorégraphie était vraiment sympa à faire, la recherche était intéressante, mais la musique m'a empêchée de prendre du plaisir en scène.

Il y a quelquefois, par exemple, où ça va être strident, mais ça va aller avec une chorégraphie ou une situation qui va complètement correspondre, parce que, à ce moment-là, ça va vraiment être en accord total et illustrer une situation, que ça soit de la pantomime ou autre. Mais quand c'est tout le temps et que c'est une musique de fond, pour moi, ça n'a pas d'intérêt. Mais c'est personnel. Il y en a qui adore faire sans musique, mais, pour moi, ce n'est pas possible. Là, par exemple, je suis sur le ballet de Cherkaoui pour sa prochaine création, il a des musiques magnifiques de Woodkid... qui sortent de son dernier album. Franchement, ça change tellement tout. Quand on ne le fait pas en musique, j'ai mal partout, je ne peux pas me bouger, je ne suis pas motivée. On met la musique et là, tout d'un coup, ça part, comme si on avait soudainement une dynamique. Un peu comme si on avait un tapis roulant, on fait le premier pas et c'est la musique qui nous emmène. Alors que sans musique, on fait une fois, deux fois, trois fois... « et là, maintenant, on peut y aller ? » Enfin, je le prends comme ça, car c'est ma personnalité. Il y en a pour qui ça ne pose pas de problème.

[...]

M.R. : Comment construisez-vous un personnage ?

É.G. : Il y a différentes possibilités. Il y a les personnes qui vont beaucoup se documenter, qui vont aller à la bibliothèque, qui vont regarder toutes les vidéos possibles et imaginables, qui vont s'inspirer... Parfois, ils font un copier-coller d'une version qui leur a plu : « j'aime tel mouvement, je vais faire la même chose ». Pour moi, c'est intéressant de voir ce que l'on sort de telle ou telle version, ça peut servir comme base de travail, mais pas pour du long terme.

M.R. : Parce qu'après ça ne montre plus votre personnalité.

É.G. : Exactement. Il y en a qui reste à ce stade. Ensuite, il y a la deuxième version où ils n'en ont rien à faire de ce qui a été fait avant et il s'intéresse uniquement à la transmission d'un

maître, de quelqu'un qui l'a déjà dansé, et qui donne des explications. En fonction de ce qui a été dit, la personne retranscrit à travers sa personnalité, son corps, sans faire un copier-coller. Il y a donc différentes manières de le faire. Il y en a qui vont agir que comme ça. Puis, il y en a qui vont faire un mixte des deux. Souvent, on fait un mixte des deux, mais j'ai déjà vu le cas où c'est uniquement du « copier-coller » et par de premières danseuses et même des étoiles. Peut-être pas forcément actuellement, mais j'en ai vu dans ma carrière et on voyait très clairement que ça rappelait telle autre danseuse. En plus, ça se sent, ça se voit que c'est un « copier-coller » pour faire « comme », parce que la personne attend que ça fasse le même effet. Mais ça peut ne pas être adapté à leur corps ou alors l'émotion ne passe pas. L'émotion ne passe pas, on sent qu'on formate quelque chose pour que ça corresponde au style ou à une situation. Mais ça ne vient pas vraiment du corps de la personne, ça fait *fake*.

M.R. : Oui, c'est essayé de se mettre dans un moule qui ne nous va pas forcément en plus.

É.G. : C'est tout à fait ça. C'est comme si j'avais un moule : « attend, je vais rentrer dedans, attends là c'est bon [fait comme si elle avait du mal à rentrer], là c'est bien », alors qu'on ne se sent pas bien. Alors que, si on incorpore justement cette idée de « j'ai eu une version que j'apprécie, qu'est-ce qui en ressort ? Qu'est-ce que j'en ai sorti ? ». Je travaille comme ça. Je me documente un peu, souvent on a beaucoup de documentation avec les années. On reprend la base et on se dit « qu'est-ce que les autres en ont fait ? ». On peut avoir cette curiosité, mais je ne prendrai jamais comme appui, ce que l'autre a fait, parce qu'à trop « faire comme », on s'oublie totalement. Quand j'ai fait le concours et que je devais danser le cygne blanc, je savais que je ne pourrais jamais être Sylvie Guillem, même si elle l'a fait superbement bien, ou même Marianela Nunez ou n'importe qui le faisant extrêmement bien. Je ne pourrais pas le faire comme elle, donc ça ne sert à rien que je me dise « il faut faire comme ». On me l'a dit, des coachs me l'ont dit « tu ne pourrais pas faire comme elle ? », alors je peux essayer de donner une impression, mais ça sera ma manière. Je n'ai pas le même physique, je n'ai pas les mêmes qualités, je n'ai pas les mêmes défauts, donc ça ne pourra jamais être comme elle. Puis, il y a un moment où je *switch*, où je ne regarde plus rien, où je ne regarde même pas les autres, les autres distributions, je fais uniquement comment moi je le sens, comme je le vivrais, comment je l'interpréteraïs en tant que personne, en tant que femme, en tant que danseuse avec mon expérience. Ça va être une combinaison de toute mon évolution de danse et souvent, ça c'est une particularité que j'ai chez moi, tout le travail que je fais en studio va être très carré. Je mets en place les choses, c'est comme si je mettais les pions et qu'à la fin je les reliais. Mais je les relie souvent qu'en scène. Ça fait énormément peur à tous ceux qui me coachent, parce que je ne montre pas. Je leur dis « ok, j'ai entendu », « d'accord, je vais le faire », je montre une ébauche, mais je ne vais jamais aller jusqu'au bout parce que j'ai du mal à me lâcher en studio. Mais,

c'est comme si j'avais une *check-list* « oui, j'ai entendu, ok, très bien », je le visualise, je le fais dans mon corps, dans ma tête, mais, généralement, je vais le lâcher qu'en scène. Je me souviens à Zurich, le directeur est venu me voir à la fin de la première répétition en scène, il m'a dit « tu n'es pas la même personne », et je lui ai répondu « non, mais je vous ai prévenu ». Je lui avais dit, il faut savoir qu'il y a un énorme écart entre ce que je fais en studio et sur scène. Je suis assez timide en studio, je ne montre pas les choses, je n'ose pas. Il m'a dit « il va falloir que tu travailles dessus, parce que moi j'ai besoin de voir en studio », « ok très bien », mais pour la première production, je ne me sentais pas encore à l'aise, je ne me sentais pas tout ça, donc j'ai fait comme j'ai l'habitude de faire et quand je suis arrivée à la première répétition en scène, j'ai juste laissé tout s'exprimer. Il m'a dit, toutes les corrections que je t'ai données, tu les as effectuées, tu as tout lâché avec ton interprétation, et il rajoute « je n'ai pas compris, qu'est-ce qui s'est passé ? », « je suis comme ça, j'ai du mal à tout lâcher avant ». Alors, à Zurich, on a fait un travail là-dessus pour que je lâche davantage en studio, ça a été très compliqué, mais j'ai réussi à m'améliorer et j'ai continué de travailler là-dessus en revenant à Paris et avec *Le Lac des cygnes* justement. Ça a été une façon de faire qui m'a amenée à travailler davantage sur le personnage en amont pour essayer de m'en imprégner davantage. Avant, je faisais d'abord la technique, puis le personnage. Maintenant, j'essaie de travailler le personnage avant la technique. Même si la part technique chez moi est très importante, ça me rassure, c'est comme si « ok, j'ai ma béquille, elle est là, j'ai mes techniques, j'ai mes stratagèmes pour m'en sortir » quand je suis fatiguée, quand c'est compliqué, quand c'est des pas très étranges ... j'ai toujours ça. Je sors ma carte *joker*. Quand ça ne va pas, je retourne au mode « technicienne » et je reprends le personnage après. Maintenant, j'essaie de faire en sorte que ce côté-là ne prenne pas trop le dessus sur l'artistique, que je puisse me permettre de m'exprimer davantage et j'ai besoin, par contre, de le faire avec des personnes de confiance. Si je suis avec des personnes sensibles, qui ne me cassent pas, qui ne sont pas dans le jugement, qui sont plutôt « je t'accompagne à t'explorer dans ce personnage-là, dans ce mouvement-là et je suis toujours bienveillante », ça se passe très bien. S'il y a toujours un jugement ou une attente d'un résultat impératif, je vais me réfugier dans ma technique et dire « ok, j'ai entendu pour l'artistique, mais je le dévoilerai plus tard ». C'est comme si on ne me jugeait pas sur scène. Comme si, tout d'un coup, je n'avais personne en face et je peux m'exprimer sans qu'il y ait quelqu'un qui me dise quelque ou me fasse une tête bizarre...

M.R. : Surtout qu'en scène on ne voit pas les têtes des autres...

É.G. : C'est ça !

M.R. : Quelque part la scène, ce n'est pas la dernière chance, mais on peut tout lâcher, et on peut se donner à fond et on se dit « s'il y a un jugement, ce n'est pas grave, ça sera après » !

É.G. : Exactement et il y a un peu un côté « j'aime bien faire les choses et après qu'on me dise ». C'est vrai que, dans le processus c'est compliqué de me dire « j'essaie et on juge tout de suite ». Laissez-moi mûrir, laissez-moi avoir mon cheminement personnel, vous verrez le résultat à la fin. Ça, je ne peux le faire qu'avec des personnes de confiance.

M.R. : Ça ne m'étonne pas. Je n'ai pas votre vécu artistique, je ne serai jamais une artiste comme vous, mais j'ai fait un peu de scène. En théâtre, je me souviens j'avais beaucoup de mal à me lâcher et sur scène ça allait beaucoup mieux. Je ne sais pas, il y a quelque chose qui fait que je peux tout donner. Il n'y a plus ces visages, ou, à un moment donné, on peut voir le metteur en scène faire une grimace, une mimique...

É.G. : Oui, quelquefois ce n'est pas conscient, mais c'est vrai que ça peut bloquer et un bon coach, c'est quelqu'un qui va se faire oublier. C'est quelqu'un qui va être là pour accompagner, la personne va se découvrir par elle-même et pas juste calquer. C'est comme un coach qui dit « j'ai fait cette version comme ça et tu vas faire pareil ». Non ! Nous ne sommes pas pareils. Je fais ma version, ça pourra peut-être se rapprocher, mais je ne serai pas toi. Il ne faut pas que ça soit une projection du maître de ballet ou de la coach sur sa version, comment elle le dansait... Justement en tant que coach, c'est super intéressant, parce que je le fais avec mes élèves où je leur montre quelque chose et où finalement, je leur dis : « je veux te voir, toi, avec ça. Justement, comment tu peux arriver à mettre ce que je t'ai inculqué dans ton corps, dans ta personnalité, comment tu vas pouvoir le retranscrire ? ». Ça, c'est vraiment intéressant.

Ce processus pour aborder les rôles se fait de tellement de manières différentes. De mon côté, j'intellectualise beaucoup avant que ça ne ressorte physiquement. C'est ma personnalité. Cela peut être complètement différent avec quelqu'un d'autre.

[...]

M.R. : Nous l'avons déjà abordé un peu précédemment, mais pensez-vous que l'on peut retrouver des représentations de la transe dans les quatre ballets ?

É.G. : Oui, c'est sûr ! Pour *Le Lac* je me demande si dans l'acte IV ça ne pourrait pas être comme une sorte de transe à la fin, quand ils sont tous épuisés, qu'ils tombent, qu'ils se relèvent... Dans *La Belle*...non parce que même quand elle tombe c'est « oh » [elle l'imit] !

M.R. : Ce qui est intéressant, c'est que Petipa, en écrivant à Tchaïkovski, sous-entend qu'elle est en transe au moment où elle se pique, car il réfère au tarentisme.

É.G. : Il ne se passe pas grand-chose...

M.R. : En effet, ça ne se voit pas vraiment.

É.G. : J'étais en train de réfléchir, car je ne me souviens plus exactement de la scène. Elle se fait piquer, elle tombe à moitié et elle se relève non ?

M.G : Oui, et après il y a un manège...

É.G. : Peut-être que cette partie-là... c'est la transe non ?

M.R. : Oui je pense que c'est plus ça.

É.G. : Cela me fait un peu penser à Nikiya qui se fait piquer dans *La Bayadère*, c'est à peu près le même principe. Dans *Don Quichotte*, il n'y a pas de transe non ? À part la fin quand Basilio s'amuse au mariage. ? Ou alors quand il joue la comédie ? Quand il fait semblant d'être mort ? Qu'il fait des bisous... mais enfin ce n'est pas une transe ! Non, je ne vois pas où se situerait la transe dans *Don Quichotte*... peut-être dans le rêve, mais il n'y a pas de représentation de transe à proprement parler..

M.R. : Je parlais avec une professeure de danse brésilienne qui me disait que tout *Don Quichotte* était une transe.

É.G. : On peut aussi voir les choses comme ça !

M.R. : Parce que c'est très joyeux, très exubérant et *Don Quichotte* a des hallucinations...

É.G. : Oui, c'est peut-être *Don Quichotte* qui est en transe !

[...]

M.G. : Par rapport à vos ressentis sur scène en tant que danseuse...

É.G. : Ça dépend ! Ça dépend de ce que j'ai à danser ! Si c'est bien je m'éclate ! Si c'est nul, j'y vais comme à un travail comme un autre !

M.R. : Il y a une sorte d'état second quand c'est bien je pense...

É.G. : En scène ?

M.R. : Oui.

É.G. : Je ne sais pas si c'est un état second. Si, il y a des fois si. Par exemple pour *Giselle*, quand je suis vraiment dans l'acte II, je suis dans un état second. C'est bien fait *Giselle*, après la scène de la folie on est tellement épuisée, nerveusement, d'avoir fait tout ça qu'on est apathique. Cet état d'esprit léthargique aide à être dans quelque chose où l'on se laisse s'abandonner, avec ce côté « automate » au niveau du visage. C'est davantage le corps qui exprime plutôt que le visage dans *Giselle*.

Dans *Le Lac*, c'est différent. On souffre tellement dans le corps de ballet !

M.R. : Surtout que vous restez longtemps immobiles.

É.G. : Chaque pose est très douloureuse, que ce soit pour les genoux, les jambes, les pieds, les hanches, le dos. Tout fait très mal. Personnellement, je ne prends aucun plaisir à danser *Le Lac*. À part sentir que ça crée une osmose et qu'il y a la force du groupe et qu'il y a une puissance qui s'en dégage qui est impressionnante. Quand on est dans le groupe, on a l'impression qu'on pourrait... je ne sais pas, transpercer l'opéra en deux rien qu'avec notre force. C'est pour dire. Il y

a quelque chose qui se dégage. Je suis souvent derrière parce que je suis petite. Dans les ballets de Noureev, les grandes sont devant et les petits derrière. On a vraiment cette sensation de puissance, c'est comme si on faisait une marche des éléphants, ça peut être amené de cette manière-là. Ça, c'est agréable. On a vraiment l'impression de faire partie de quelque chose. Oui, d'un tout. Je pense que c'est ça ce qui se dégage et que le public prend, c'est-à-dire que c'est un effet de masse. Comme on pourrait l'avoir dans un *Season's canon* de Crystal Pite. C'est l'effet de masse, de groupe qui fait que ça crée tout de suite une émotion quand vous le voyez. Donc, c'est bien de sentir qu'on fait partie d'un tout ayant un réel impact sur le public. En revanche, physiquement... Non. À part essayer de donner quelque chose dans le haut du corps, physiquement dans le corps de ballet on souffre trop.

M.R. : Pourtant c'est le rêve de plein de petites danseuses !

É.G. : Oui, mais... Alors je ne sais pas si c'est avec l'âge, peut-être qu'une jeune de dix-neuf ans dirait qu'elle adore, mais moi non. Je sais que ça va être beau, que ça va faire de l'effet, que ça va faire rêve et c'est pour ça que je suis payée et je suis contente d'en faire partie, mais le plaisir personnel dedans n'est pas réel. On fait de l'exécution et si on fait une belle exécution, si on est toute ensemble, si on reste ensemble, si on fait les bons mouvements avec de l'âme, ça va fonctionner, ça va faire quelque chose au public. Mais ce n'est pas mon plaisir personnel. Sinon, c'est pareil dans les poses de *Giselle* : « et c'est parti pour quatre minutes ! ».

M.R. : C'est vrai qu'on n'y pense pas trop en tant que spectateur.

É.G. : C'est ça ! Mais ça donne un bel effet d'ensemble, on sert de décor vivant. Ça fait partie du travail, il n'y a pas que danser. Pour *Don Quichotte* c'est différent ! On s'amuse un peu plus, mais ça reste quand même du Noureev avec que des oppositions de corps dans tous les sens, donc ce n'est pas très corporel ou alors ça le devient à force de le répéter. Mais, au premier abord, on lutte avec notre corps. Il faut faire avec les oppositions ! Mais, à la fin, on y arrive, le corps s'habitue, on arrive à trouver les forces pour aller dans les oppositions donc c'est plus facile. Je dirais même que c'est plus facile pour les anciennes que pour les nouvelles, car c'est un peu plus dur de se mettre en place. C'est joyeux, c'est frais. Tous les rôles ne se valent pas. Mais il y a quand même une bonne ambiance, en scène en tout cas. Au niveau de l'intérêt, comme c'est varié, il y a la partie des dryades, il y a les danses espagnoles, il y a les demoiselles d'honneur de la fin. Au début c'est un peu plus paysan, donc c'est différent. Mais ça dépend des rôles, si on fait les deux amies de Kitri, c'est intéressant. Il y a des rôles qui vont être plus intéressants au niveau de l'interprétation, au niveau de la danse. Ça dépend, c'est très variable. Pour *La Belle*, il y a beaucoup de corps de ballet ! Si on a des petits rôles, justement d'interprétation, c'est intéressant. Mais pareil, ça va être un effet. Il faut que tout le monde soit en ligne, tout le monde soit ensemble, sinon ça ne donne pas le bel effet et

ça ne sert à rien. S'il n'y a pas cet effet-là, ce n'est pas intéressant pour nous comme pour le public. Puis, il y a des fois où c'est vraiment une lutte entre des partenaires. Dans certains couples, c'est du catch parfois ! Ce n'est pas de la danse ! C'est plutôt, « je me penche, tu me tiens ». Je casse le mythe, mais c'est vrai. Si on arrive à trouver une osmose entre partenaires, là, il peut se créer quelque chose d'intéressant, une complicité, que ce soit par exemple pour des ballets comme *Roméo et Juliette* où c'est être important, voire capital. C'est même le fil conducteur, c'est l'interaction entre les deux qui ensuite va donner les mouvements du pas de deux. Pareil, on part d'abord de l'intention et des personnages, comment ils s'attirent pour donner une chorégraphie et par pensée chorégraphique après on s'attire. C'est une manière de voir les choses.

M.R. : Par rapport à cet état second sur scène, transe, extase, etc. Y a-t-il des éléments qui peuvent vous permettre d'y entrer plus facilement ? des pas ? une musique ?

É.G. : La scène. Par exemple, la scène de la folie de *Giselle* est très compliquée à faire dans un studio, parce qu'on est là « bon, il faut que je sois folle ! ça va aller ! tout va bien se passer, il n'y a personne qui va me juger ». Il faut se mettre dans une bulle, alors qu'en scène, les gens sont dans leur personnage. Ils sont à fond dedans et il n'y en a aucun qui va faire une tête étrange vous faisant switcher dans un état ordinaire de conscience où on est simplement soit. Le fait que tout le monde soit dans son personnage, d'avoir une ambiance, d'avoir le noir en face de nous, cela va aider, c'est comme si on était tout seul, chez nous. À ce moment-là, je m'imagine comme une petite fille dans sa chambre qui se raconte ses histoires. Aussi, je me laisse partir dans la musique. La musique aide, le contexte également. Tout cela aide et durant la scène de la folie, très clairement, ma tête va me dire « oui, je me souviens, y avait la fleur, il m'a juré, mais il y avait quelque chose de bizarre, c'est vrai, ce n'était pas le bon nombre de pétales » et tout d'un coup ça fait : « oui il y avait un quelque chose de bizarre », c'était un souvenir heureux, mais il y a comme quelque chose de contagieux qui le noircit. Il y a toujours cet effet-là de « je suis dans le personnage », je réfléchis à ça et c'est ça qui me fait faire le mouvement, ce n'est pas « oh il y avait la fleur, je l'ai cueillie » si je pense comme ça, ça ne fait pas la fleur, réel, c'est plutôt « c'est vrai, y avait la fleur. Oh oui la fleur, elle était là », il y a quand même quelque chose qui se passe, où je vais la prendre, et c'est « un pétale, oui... non ce n'est pas grave, oui... non...non c'est vrai, c'était non, non » et tout de suite c'est moi qui décide de faire le pétale, c'est parce que je me raconte l'histoire, que je vais faire le pétale... C'est ça qui va aider à se mettre dans le personnage et partir en transe.

Quand, par exemple, elle commence à pousser tout le monde, qu'elle délire, les chorégraphes ont plusieurs interprétations comme « là tu as l'impression qu'il y a tout qui monte » ou alors il y en a qui vont parler de rats au sol, il y en a qui vont dire « c'est comme si tu voulais enlever tous ces mauvais souvenirs ». Chacun va mettre son image pour se mettre dans l'histoire.

C'est à nous de trouver ce qui nous convient, pour que ça soit « juste », que ça ne fasse pas « fake ». Par exemple, même avant que Giselle ne pousse Bathilde et Albrecht, elle regarde quelque chose, il n'y a plus rien qui se passe, c'est un tunnel, elle est focus sur ça, c'est comme si, tout d'un coup ; elle voyait son monde s'effondrer et c'est ça qui la pousse à courir. Ce n'est même pas « Je vais courir pour les en empêcher », c'est « Non ce n'est pas possible ». Ce sont ses jambes qui décident, ce n'est même plus sa tête, ça part tout seul.

C'est tout un contexte qui va permettre de se focaliser sur un personnage et de se libérer d'éléments extérieurs. Cela va permettre d'avoir un fil conducteur, émotionnel. Je pense que ça peut faire la même chose dans *Le Lac*. Elle raconte son histoire et elle ne pense pas à « je fais une position et là je montre que je suis désespérée », il faut déjà être dans le désespoir. Je pensais au cygne noir qui est très intéressant à travailler. Avec ce côté « double personnalité », on est une autre (Odile) et en même temps on doit conserver des traits d'Odette.

M.R. : N'y a-t-il pas des pas qui sont repris également ?

É.G. : Oui, il y a des pas. Surtout, il y a des petits moments où l'on entrevoit la lueur maléfique dans les yeux d'Odile, alors qu'elle veut jouer Odette. Cela, ça peut se voir juste dans la manière de travailler son personnage.

M.R. : Oui et je trouve qu'il y a quelque chose de beaucoup plus sec, de beaucoup plus présent chez Odile. Alors que le cygne blanc est dans une espèce de présence-absence. Odile, elle est bien là.

É.G. : Oui, tout à fait !

2. Entretien d'Éléonore autour de la scène de la folie de *Giselle*, (Bart-Poliakov, Opéra de Paris), le 07/05/2021, Paris.

Éléonore Guérineau : Le point crucial arrive quand Giselle découvre que Bathilde est la promise d'Albrecht et qu'il l'a dupée. Tout d'abord, elle sépare Bathilde et Albrecht avec cette idée que c'est un malentendu, que ce qu'elle voit n'est pas possible. Ensuite, elle essaie de tourner la tête d'Albrecht pour qu'il la regarde droit dans les yeux. C'est vraiment pour l'interroger et en même temps, il y a toujours l'idée que ce n'est pas possible et le désir d'être rassurée. Albrecht ne la rassure pas, parce qu'il la fuit du regard. Là, elle comprend qu'il s'agit de la réalité. Il en découle une émotion de panique et peut-être aussi de colère. Elle est complètement submergée par l'émotion et n'arrive pas à la maîtriser. C'est pour cela qu'elle enlève le collier qui représente Bathilde, qu'elle le jette par terre tout en tombant, en tournant, comme si tout cela l'étourdissait. En ce qui concerne l'action de jeter le collier, son geste n'est pas forcément dirigé contre Bathilde. Pour d'autres, il y a l'idée de

« tu m'as volé mon homme... » alors que ce n'est pas vraiment le cas, mais c'est la blessure du moment qui parle.

Ensuite, il y a la maman qui vient pour voir ce qui se passe. Giselle se cache dans ses bras et c'est « non je veux revenir dans mon petit cocoon », comme quand on se met en boule quand on vit un malheur, c'est le même principe.

Puis, elle se redresse et c'est comme si elle sentait déjà... comment l'expliquer ? Ce n'est pas facile à expliquer, parce que je l'ai, mais à expliquer c'est difficile ! Elle cherche à repousser les personnes qui sont beaucoup trop près, alors qu'ils ne sont pas près d'elle. Elles se rapprochent, mais elles ne la touchent pas. Elle repousse ces personnes qui souhaiteraient l'aider. Après, tout le monde s'arrête, ça *freeze* pendant près de deux fois huit temps je crois. Là, c'est comme s'il y avait l'appel d'une lumière pour Giselle. C'est un peu cette idée-là. Comme si c'était une lumière rassurante. Comme si c'était une main tendue, « tout va bien se passer », quelque chose de rassurant qui l'appelle et qui fait qu'elle va finalement enlever ses cheveux de son visage, de ses yeux et elle va aller vers cet appel-là. Il y en a qui vont voir de la lumière, d'autres... enfin il y a des versions très différentes en fonction de la personne.

Ensuite, tout le monde se « *defreeze* ». Il y a la musique du début, du tout début, c'est-à-dire qu'on retrace toute la rencontre entre Albrecht et Giselle avec la reprise de la scène de la marguerite. Elle repense et se plonge dans son souvenir, on est comme dans son rêve. Elle prend la marguerite, elle l'enlève « et oui, c'est vrai qu'on était bien ». Ce qui se passe à ce moment-là dans ma tête c'est « c'est vrai, on était bien, on était amoureux et puis il m'a dit qu'il m'aimait un peu, beaucoup, passionnément et puis... pas du tout » et là, le « pas du tout », c'est comme si c'était de la gangrène dans ce rêve qui était tout beau, tout rose. Cela noircit tout ce souvenir-là au point de se dire « Ah non ! C'est insupportable », « Oh non ! Pas la fleur, pas la fleur, pas la fleur ». Elle essaie de se raccrocher à un bon souvenir pour ne pas perdre la tête. Mais finalement, les souvenirs qu'elle croyait bons au départ n'ont rien de bon.

Maëlle Rousselot : Oui, à chaque fois il y a un présage. Même quand il lui jure au début de l'aimer pour toujours, parce qu'elle a fait un cauchemar où il était fiancé à quelqu'un d'autre, elle lui dit qu'il ne faut pas jurer parce que ça porte malheur.

É.G. : Exactement. Après, elle reprend la scène de la marguerite où elle se rend compte que, déjà, la fleur lui avait dit qu'il ne l'aimait, elle lâche donc la fleur. Quand elle se relève, elle va regarder les gens presque comme s'ils étaient transparents. Elle arrive à l'épée, et là, c'est comme si... comme si ça avait vrillé dans sa tête ! Et quand elle vrille, c'est vraiment « mon moyen de survivre à tout ça, c'est mourir ». C'est pour cela qu'elle prend d'abord l'épée du bout de la pointe. Elle la fait tourner comme un serpent ! C'est un peu cette notion de « c'est dangereux, mais c'est

frissonnant ». Ensuite, elle fait le tour, arrive en face et elle veut s'empaler et là, il y a Albrecht qui lui retire l'épée. Quand il la lui retire, c'est comme si elle suivait cette épée qui représente Albrecht finalement. Elle se retrouve face à lui... elle est toujours complètement ailleurs et, à ce moment-là, c'est comme s'il y avait un « ah, mais tu es là toi ! » [Joyeusement] ! Elle se met à rigoler, car il y a un peu l'idée de « mais tu m'as fait une grosse blague, mais ce n'est pas vrai ». Alors, elle percute Bathilde, et là, c'est le retour à la réalité. Ce n'est pas un rêve, ce n'est pas un cauchemar, c'est la réalité. Elle la salue en disant « pardon, pardon » et elle va se réfugier dans les bras de sa maman.

Elle fait un câlin à sa maman, elle voit quelque chose et elle commence à repartir. C'est vraiment « j'ai vu quelque chose là-bas ! ». Pour moi, c'est comme si elle commençait à voir les willis, mais c'est ma propre vision.

M.R. : Dans le film avec Carla Fracci de 1969, il y a des flashes, à un moment donné elle se recule et on voit un flash avec une willi et c'est elle en willi...

É.G. : Oui c'est possible ! Mais du coup, ce que je perçois également c'est un peu : « oh ! c'était beau, c'était tout ce dont je rêvais », mais elle est déjà en train de mourir et tout ce dont elle rêvait finalement est mort... je ne pense pas qu'elle est vraiment conscience des willis à ce moment-là. Qu'il n'y ait pas la corrélation entre ce que lui a raconté sa mère avant et ce qu'elle voit. Après avoir vu quelque chose, il y a l'idée de « ah ! J'ai entendu » et là c'est l'appel de l'oreille, ce n'est pas le regard. Le premier, c'est le regard « j'ai vu », le deuxième c'est « j'ai entendu ». C'est vraiment l'oreille, on tend l'oreille et elle ne tourne pas la tête, c'est uniquement à l'écoute. À partir de ce moment-là, ce sont des petits ballonnés. Elle revient progressivement à ces souvenirs avec Albrecht sans avoir conscience de ce qui se passe autour d'elle. Albrecht cherche à trouver son regard. Il essaie de la saisir... et elle, c'est comme si elle déjà...

M.R. : Oui, je ne sais pas si c'est à ce moment-là, mais il lui tend un peu le bras et elle saisit le bras d'Albrecht, mais d'un Albrecht de son souvenir, du passé. Du coup, elle ne prend pas le bras d'Albrecht qui est à côté d'elle, elle saisit de l'air.

É.G. : Exactement. Ils se rendent compte qu'elle n'est plus là. Ce qu'on nous montre finalement, c'est aussi plein de présages. Il y a beaucoup de parallèles entre les deux mondes pendant cette scène. Quand elle passe à côté d'Albrecht, c'est comme si elle était là tout en n'étant pas réellement là ! Et il y a beaucoup de tendresse dans ce passage-là. Ici, c'est toute sa projection d'avenir qu'elle met dans ses mouvements. C'est le parcours du chemin de la vie ensemble. Puis finalement, après, le chemin de la vie s'emballe. C'est toujours pareil, cette noirceur qui revient, ce mauvais présage. Elle s'excite « oui c'était si bien ! c'était si bien ! c'était si bien » et c'est ce qui fait que la chute est d'autant plus brutale. C'est comme si sa tête ne pouvait plus arrêter de penser aux mauvais présages et que, par conséquent, elle se protégeait en tombant dans les pommes. C'est une

manière de dire : « non, je ne veux pas voir la vérité de ce qui n'est pas beau ». C'est un peu comme... oui c'est un état de panique où la personne perd connaissance pour ne pas affronter la réalité. Quand elle remonte, c'est plutôt « je me réveille dans mon cauchemar ». Là, ce que nous avait dit Patrice [Bart] à l'époque, c'est comme si elle imagine le pire cauchemar que ça soit des rats qui lui montent dessus, il avait aussi dit des insectes ou des chauves-souris. Il faut imaginer le truc cauchemardesque. Quelque chose qui est fait de phobies. Quand elle se redresse, tout va bien au début, mais c'est comme dans un cauchemar : ça va bien au début, puis tout déraile. Alors, elle repousse sa jupe comme s'il y avait quelque chose qui lui grimpeait dessus et, à ce moment-là, vraiment, c'est la fuite. Elle cherche à fuir et c'est pour cela qu'elle repousse tout le monde, c'est-à-dire que c'est comme si son cauchemar continuait, elle ne se rend pas compte que ce sont de vraies personnes autour d'elle, car elle est dans son cauchemar. Dans cette vision d'horreur où elle repousse tout le monde, elle voit Albrecht et là elle se tourne, elle va sauter en direction d'Hilarion. Mais je crois que ce n'est pas vraiment pour aller vers Hilarion, c'est comme si, d'une certaine manière, elle voulait se suicider en sauvant et fuyant, et il la retient. Elle est si inanimée, elle n'est plus présente et c'est pour cela qu'il la secoue et qu'il lui dit : « ta maman est là, regarde c'est maman ! ». C'est le moment où elle reprend ses esprits : « mais oui maman ! maman ! ». Elle court vers sa mère, elle lui fait un gros câlin et elle lui dit « mais tu as vu, tu as ton amoureux quand même » et là, elle se retourne, elle est heureuse de le voir. Pourtant, cela fait comme un interrupteur avec le *on/off*, car : « c'est lui [Albrecht] qui est source de mon bonheur et source de mon malheur » et le corps dit « stop » à tout ça. Ce n'est même pas l'esprit, car dans l'esprit elle l'aime toujours, c'est le corps qui dit « je ne peux pas supporter autant d'émotion » et c'est pour cela qu'elle meurt.

Ce qui représenterait la transe dans la scène de la folie d'après Éléonore Guérineau :

Éléonore Guérineau : Il y a plusieurs choses. Déjà un regard flou, vide. Le fait qu'il y ait le *freeze*. Mais d'abord, chez elle, ça va être le regard flou, vide. Le fait que c'est comme si elle se parlait à elle-même, sauf que c'est de la pantomime, donc ça fait un peu comme si c'était une parole, mais en version gestuelle. On a l'impression qu'elle marmonne quand elle fait les petits pas, car elle ne les fait pas vraiment. Je ne trouve pas que les chutes représentent de la transe. Après, c'est vrai qu'en transe on tombe dans les pommes, on peut avoir cet effet-là. Mais... à voir, je mettrais ça en demi-teinte parce que, dans cette partie, elle a tendance à tomber dans les pommes à cause de son cœur. Est-ce que vraiment on peut l'assimiler à la transe à ce moment-là ? Comme il y a eu des prémices avant, que dans toutes les danses avant elle tombait dans les pommes, je ne pourrai pas dire que c'est spécifiquement ça. De plus, dans d'autres ballets, il y a d'autres personnages qui

tombent dans les pommes et qui ne rentrent pas en transe. C'est juste un malaise de « oh ! Je ne peux pas supporter ».

Le fait de repousser, de ne pas accepter les autres. Ne pas craindre la mort, elle attend presque que ça. Avec l'épée, avec... tout ce qui va avec le « repousser », le fait qu'elle saute vers la maison, c'est comme une tentative de suicide. Tout cela amène à penser qu'elle ne craint pas la mort, elle y va et, par conséquent, c'est une forme de folie.

Le fait de faire comme si Albrecht l'avait saisie, mais elle passe au travers, donc, d'une certaine façon, elle n'est plus là. Elle n'est plus vraiment là, même si ce sont les prémices de l'acte II, je trouve que cela indique vraiment bien qu'elle est déjà partie d'une certaine manière.

Il y a l'épée. L'épée dans le sens où on revient avec la peur de la mort, il y a, pour moi, une forme de folie à ne pas avoir peur de mourir et chercher la mort.

Quand elle a l'impression d'étouffer et qu'elle repousse les rats de son cauchemar... là, c'est comme si elle se faisait englober par son cauchemar.

Il y a aussi plein de petites choses, quand elle est au sol, elle fait des mouvements au sol, elle bouge les jambes... mais c'est un peu aussi comme un enfant qui ne veut pas qu'on le touche. Je ne dirais pas que c'est de la transe, mais bon...

M.R. : C'est ambigu.

É.G. : Oui. Il y a le retour en enfance d'une certaine manière, « je me cache dans une boule sécurisante et finalement je ne veux pas qu'on m'en sorte », c'est repousser la réalité dans tous les cas à chaque fois. On ressort avec les mêmes idées finalement.

M.R. : Un psychologue dit de la transe que c'est « un état d'absorption et d'abstraction », ça veut dire qu'on est tellement absorbé par quelque chose qu'on s'abstrait de tout son environnement et par conséquent cela entraînerait : la perte de la notion d'espace et de temps, moins de douleur généralement qui s'associe aussi avec plus de force et parfois une dissociation, alors là on a vu clairement qu'il y avait une sorte de dissociation, parfois aussi un accès à des informations.

É.G. : Pour les informations, je dirais les apparitions des willis ou le fait de les entendre. La perte de la notion d'espace, parce que quand elle repousse les gens...

M.R. : Elle n'a pas conscience d'où ils sont.

É.G. : Exactement. C'est comme si elle se butait à eux et qu'elle les repoussait après, mais c'est aussi comme quelqu'un qui n'a plus d'oreille interne et qui se cogne dans tous les murs !

M.R. : Oui et puis la notion temporelle avec les *freezes*.

É.G. : Oui. Le *freeze* aussi indique, au niveau théâtral, ce qui se passe dans sa tête.

M.R. : Les chutes dans *Giselle* ne sont pas du tout protocolaires par rapport à des ballets comme *La Belle au bois dormant* et la scène de la pique d'Aurore.

É.G. : Il y a juste une pose spécifique de Patrice Bart où elle finit à plat ventre. C'est à la fin des « coupés jetés, coupés jetés » qui sont rapides et de plus en plus grands, il demande d'avoir quelque chose en-dedans et comme une poupée de chiffon. Vraiment, on la laisse s'écraser au sol. C'est très spécifique à Patrice [Bart]. Ce qui n'est pas le cas des autres versions, dans les autres versions c'est vraiment libre, mais il demandait ça.

M.R. : C'était pour Paris ou Zurich ?

É.G. : Alors, c'était pour Zurich, mais je l'ai retrouvé aussi à Paris On va dire que c'est assez inscrit dans les mœurs parisiennes. C'est aussi parce que je n'avais pas déjà une autre proposition toute faite, donc on me l'a proposé.

M.R. : Est-ce la dernière chute ? Non, ce ne peut pas être la dernière. Toutes les chutes sont ainsi ou juste une ?

É.G. : Non, c'est l'avant-dernière.

D'ailleurs, quand on parlait de la définition de la transe qui donne une plus grande force. Oui, à ce moment-là, elle devient presque violente. Quand elle pousse les gens, même nous, nous devons donner beaucoup d'énergie. Les gens ne s'éloignent pas, c'est à nous de les bouger, donc c'est vraiment un point très important. On est vraiment épuisé, ce sont nos dernières forces. Puis, la dernière chute c'est un peu comme si elle s'était déjà transformée en willi : Albrecht veut la prendre, mais elle passe au travers.

C'est véritablement un présage. Il y a une vraie construction, au début c'est la petite chute, vraiment humaine, et ensuite, au fur et à mesure, ça devient de plus en plus irréel.

Cela étant, on ne chute pas non plus les jambes écartées, car, quelquefois, on se dit « on chute », mais, quand même, un peu en pointé, un peu joli, esthétique. Il faut que cela reste, malgré tout, esthétique, mais que cela ne soit pas un pas de danse. On ne va pas nous demander de garder les pieds tendus par exemple à la fin. Ici, c'est vraiment la mort qui la prend.

M.R. : Moins de douleur, car je pense que c'est pour échapper à la douleur qu'elle fait ça.

É.G. : Oui.

Aussi, elle n'en veut pas à Bathilde. À partir du moment où elle a enlevé le collier, il n'y a plus rien contre Bathilde. On oublie la trahison et on se retrouve complètement dans ce qui se passe dans sa tête. C'est d'ailleurs assez intéressant, au lieu d'avoir un jugement comme « c'est de sa faute à lui », on voit uniquement la conséquence. On ne voit que les effets et c'est seulement quand elle est morte que tout reprend vie autour et qu'il y a des accusations entre Hilarion et Albrecht. Jusqu'à ce qu'ils disent « c'est bon, il y a eu trop de morts, on arrête ». Mais, à aucun

moment, il y a un jugement et c'est ça qui fait que, malgré tout, elle reste un personnage très naïf et très bon jusqu'au bout. C'est intéressant d'avoir cette vision-là. Elle ne part pas dans la folie avec une envie de vengeance et c'est aussi ça que l'on retrouve dans l'acte II, parce qu'elle reste quand même « bonne », trop bonne même, et elle le sauve.

3. Entretien d'Éléonore Guérineau autour de la place de la parole dans la danse, 17/05/2022, visioconférence.

Ces entretiens prennent place dans le cadre de la rédaction d'un article pour la revue *Recherches en danse*. Les propos d'Éléonore Guérineau reflètent ses perceptions à des moments donnés, elle nous les partage sans en faire une vérité sur l'Opéra de Paris et son école.

Maëlle Rousselot : Dans le cadre de l'écriture de cet article, peux-tu nous parler des images et des images sensorielles ?

Éléonore Guérineau : Beaucoup de professeurs utilisent cette façon de faire de manière consciente ou moins consciente, mais ils n'utilisent pas forcément mes mots. C'est une manière d'imager les choses, c'est-à-dire qu'il faut expliquer certains mouvements, surtout pour les plus petits auxquels on va donner beaucoup d'images, par exemple « tu es comme un ruban » pour port de bras, se pencher « par-dessus une table » pour faire un penché en avant, etc. On va donc donner beaucoup d'images, mais plutôt pour les enfants, quand on commence le classique et la danse de façon générale. Ce qui ressort, c'est donner un imaginaire à l'enfant qui va lui parler. Il va avoir une intention dans son mouvement, alors que sinon, il fait le mouvement, mais sans rien mettre derrière. On va travailler, ils vont danser, mais par l'intention imaginée.

M.R. : On peut donc dire que ces images surpassent l'aspect purement technique, qu'elles permettraient d'interpréter et de donner du sens aux gestes ?

É.G. : Oui, tout à fait, ça donne du sens et ça parle un peu plus à l'enfant. La plupart des professeurs utilisent cela. Mais avec l'âge, on rentre dans la danse classique « pure » et à partir de ce moment-là, on utilise bien souvent des termes techniques, on explique le déroulement, le fonctionnement d'un pas, mais on oublie cette notion d'image. On explique en termes techniques, en disant par exemple « tends tes jambes », « rentre tes fesses »... c'est beaucoup plus académique. Ensuite, on passe dans le monde professionnel. En règle générale, on utilise les images quand on commence à faire de l'interprétation afin de redonner du sens au mouvement et arrêter d'être dans du purement technique. Ainsi, on donne un contexte, par exemple on raconte la première variation d'Aurore dans *La Belle au bois dormant*, « c'est avec la cour, elle les salue, elle se présente, etc. Elle est

encore très jolie, très jeune, très naïve », ça permet de créer un contexte. On joue à nouveau sur l'imaginaire afin de contextualiser. Cela sert autant dans la période de travail que sur scène. On peut parler de la première variation d'Odette, ces mouvements de bras/d'ailes peuvent être des supplications, un « sauvez-moi ». Ce serait la femme qui parle à l'intérieur du corps de l'oiseau. Il y a plusieurs interprétations possibles. Donc, on retrouve l'imaginaire quand on arrive à l'âge adulte, à un niveau professionnel adulte où on est obligé de repasser par là pour redonner du sens au mouvement et qu'il ne soit pas purement technique.

Moi, je vais agir durant l'adolescent, durant cette période où il y a justement un trou. Je ne vais pas utiliser les images de la même manière qu'au niveau enfantin, mais pour expliquer un schéma de fonctionnement du pas. Par exemple, pour un dégagé je vais dire « tu glisses au sol comme si tu repassais le sol ». Cette image-là va donner tout de suite de la consistance au pas. On imagine tout de suite le poids du fer à repasser avec cette continuité dans le « glisser », sans soulever et reposer et soulever et reposer sans cesse le pied. Le but est de servir la compréhension de la technique, c'est-à-dire que nous ne sommes pas juste dans « on essaie de faire un mouvement », mais là on essaie de comprendre comment il fonctionne. Donc, on utilise les images pour amener une sensation. Il y a une différence entre faire un port de bras de façon mécanique, morte, et parler avec l'élève pour constater les sensations physiques que peuvent induire chez lui le port de bras et tout d'un coup avec le port de bras différentes images arrivent : « je porte un panier, puis je pousse l'air contre le mur » et ce n'est plus simplement « première, seconde ». L'objectif est de comprendre le mécanisme, le fonctionnement de chaque pas.

Il faut aussi, de manière assez subtile, passer du monde de l'enfant à celui de l'adolescence qui doit être plus structuré, plus professionnel. Là, on ne peut plus être que dans l'imaginaire et dans la sensation. Je m'explique, si dans une variation tu penses à « je pousse l'air », « je repasse », etc., ce n'est pas possible, car il y a trop d'éléments auxquels penser et, à ce moment-là, tu ne peux plus être dans le partage si tu penses à tout et même c'est beaucoup trop important pour ta pensée, ton corps, car il y a trop de choses qui se cumulent. Il faut donc proposer une seule et unique sensation qui relaye toutes les autres sensations et qui crée une image qui appelle à une sensation que tu vas maintenir. Il y a donc une sensation globale qui évite de penser à toutes les images et corrections, il n'y a plus qu'à rechercher la sensation.

Cette recherche de sensations, au départ, tu ne peux pas l'aborder comme ça avec un enfant, c'est trop complexe pour lui. Il faut l'amener par des images. C'est beaucoup plus facile quand tu passes par les images. Je reprends l'exemple du fer à repasser pour le dégagé. L'image du fer à repasser va amener du poids, donc avec cette image, tu abordes la notion de poids, de garder le contact avec le sol tout au long du mouvement et cela va éviter des compensations physiologiques

qui rendent le mouvement « faux » comme pencher les fesses en arrière. Là, le pied glisse avec le poids et ça amène différentes qualités que l'on recherche, mais de façon subtile et en termes ludiques.

M.R. : Ce qui m'intéresse, et je l'avais noté dans un document que je t'avais envoyé, c'est que, finalement, ça passe aussi beaucoup par la parole. Alors qu'on a cette idée, alors je ne sais pas toi comment tu l'as vécu, avec Noureev, il y a vraiment l'idée de « pas parler danser », comme si la parole était prohibée, qu'il fallait s'exécuter et qu'à force de répétition on trouvait la « justesse » du mouvement.

É.G : C'est vraiment une relation de maître à sujet, tu devrais écouter le maître et c'est tout, et tu apprenais du maître. Tu prends ses paroles et on ne te demande pas d'essayer de comprendre, on te demande juste de le faire. Personnellement, je ne suis pas du tout dans cette interaction-là. J'ai des élèves qui ont douze ans ou moins et je suis en permanence dans la communication. J'explique le pourquoi du comment, la logique de ma démarche et ce que cela peut leur apporter, parce que, si tu ne montres pas à quoi ça peut leur servir, ça ne les motive pas. D'autant plus, avec la génération « Z » qui veut que tout se passe vite, ils ne savent pas s'arrêter, ils font que de zapper. Donc, si tu ne leur donnes pas du sens, ça devient très compliqué pour les intéresser et les motiver. Cela étant, il faut que l'enfant soit suffisamment mature pour l'aborder. Avec un enfant de six ans, par exemple avec ma fille, quand elle me demande comment soutenir la voûte plantaire je parle d'un petit pont, ainsi ça fait la notion d'avoir la voûte plantaire soutenue par deux côtés avec au milieu le creux qui laisse passer l'eau. Cela permet d'avoir une explication plus ludique, mais elle ne va pas prendre conscience de la sensation que ce petit pont va lui procurer. C'est trop jeune, c'est encore trop immature dans le cerveau.

Cependant, en règle générale, à partir d'un certain âge, plutôt vers douze ans, mais ça dépend des élèves, ils commencent à avoir une maturité, un vocabulaire et une certaine maîtrise de leurs corps qui leur permettent de mieux comprendre ce qu'on leur demande. Mais c'est propre à chacun, j'ai des élèves qui, à vingt-deux ans, ont encore du mal à le sentir et j'en ai, à douze ans, qui le ressentent déjà.

Cette méthode est vraiment très atypique et en même temps très banale. Certains vont me dire « oui, moi aussi j'utilise des images dans mon enseignement », mais est-ce qu'ils les transforment en référence de sensation ? Non. Or, avec ma manière, on va transformer les images en sensation.

M.R. : C'est vrai qu'on entend souvent parler d'images et encore, que, quand je parle d'images avec des danseurs, que je leur demande leurs imaginaires, etc., tu sens que c'est difficile,

qu'ils ont des idées, mais ils parlent finalement beaucoup avec leurs mains, comme s'il y avait quelque chose qui était là, mais qui n'arrivait pas à sortir, qu'ils ne trouvaient pas les mots.

É.G : Oui, mais comme on le traduit déjà par notre corps, c'est très compliqué en fait de le traduire ensuite par des mots. Hormis s'il y a déjà eu une communication là-dessus, avec le coach par exemple. Encore, cela dépend des coachs. Certains vont uniquement te donner une idée, comme « elle est romantique », « elle est naïve », peu importe, mais ça ne te donne pas forcément des indications précises. Parfois, pour avoir des réponses très précises, il faut chercher. Même pour les pantomimes, il y en a peu qui connaissent réellement ce que veut dire la pantomime, ce n'est pas évident de les trouver.

M.R. : Et le public aussi a du mal à comprendre.

É.G : Oui, ça c'est un vrai problème. Après, malheureusement, on ne peut pas mettre une traduction sur un écran. Il y aurait un décalage entre les gestes de pantomime et la lecture.

Bref, concernant ma méthode, j'ai une approche qui est différente et quand je fais mes bilans et que je l'explique à mes élèves, ils me disent qu'ils n'ont jamais eu ça. Beaucoup sont déboussolés dans un premier temps, parce qu'ils se disent « on ne m'a jamais parlé comme ça, mais ça m'apprend plein de choses, c'est super et en même temps je suis déstabilisée, parce que je perds mes repères habituels ».

M.R. : J'aimerais que tu me racontes ton rapport à la parole, à la transmission en tant qu'élève à l'école de l'Opéra, comment ça a évolué durant ta carrière, comment tu as vécu ce rapport à la parole, puis, comment tu le vis en tant qu'enseignante.

É.G. : J'ai un sérieux problème, tant que je ne comprends pas, je n'applique pas. Donc, je me suis beaucoup buté à certains professeurs qui ne m'expliquaient pas ou, en tout cas, ce qu'ils me demandaient sur l'instant ne faisait pas sens chez moi. Si on ne me montrait l'intérêt, que ça pouvait m'apporter quelque chose, je ne l'appliquais pas. Ce n'était pas de la mauvaise volonté. C'était juste que je ne voyais pas en quoi ça m'apportait quelque chose, voire, des fois, ça me déstabilisait. Je n'étais pas forcément l'élève parfaite, en revanche, à partir du moment où l'on m'expliquait les choses et que je les ressentais, je n'avais plus qu'à mettre en place ça dans mon corps et, ensuite, ça s'améliorait. Après, je ne faisais que par sensation, c'est-à-dire que tant que je n'avais pas la sensation, ça ne se voyait pas. Parfois, la personne attendait que je refasse et refasse, et je savais que ça allait prendre du temps pour me le réapproprier en termes de sensations et je comprenais sa logique de travail, mais refaire pour refaire, ça ne m'aidait pas et il n'y avait pas de résultat. Maintenant, je sais que je dois m'autoriser à faire certaines choses pour le professeur, car certains le prennent comme une non-envie de travailler de ma part, alors que ce n'est pas du tout le cas. C'est juste que certains disent quelque chose dans une langue et moi je le traduis dans ma

propre langue, dans ma langue corporelle. Cette traduction prend un certain temps, mais ça ne veut pas dire que je n'ai pas envie de travailler, au contraire, c'est juste que je dois retranscrire cela par rapport à mes sensations, à mes références. Je modélise au fur et à mesure et j'affine cette modélisation, mais, quand ça sort, c'est bien mieux. Mais je vais être dans cette recherche permanente et ce n'est pas forcément évident pour certains professeurs de le comprendre, car, pour beaucoup, il faut faire. Les élèves le font, mais ils ne comprennent pas pourquoi ils le font. Moi, c'est tout l'inverse, il faut d'abord que je comprenne pour qu'ensuite ça s'applique dans tout mon corps. C'est très désarçonnant pour la plupart des professeurs et même des maîtres de ballet. Je sais que ce qu'ils me demandent, ça fonctionnera dans un ou deux jours, une fois que cela sera approprié dans mon corps, et ça, rien qu'en y pensant, en le remodelisant en termes de sensations. C'est très compliqué à expliquer, mais un piqué arabesque selon la variation, je ne vais pas le modéliser de la même manière.

M.R : Ces sensations sont-elles propres à chacun ?

É.R. : Tout à fait. C'est pour ça, aussi, que quand je vais enseigner, je vais donner des images pour que la personne se les approprie par rapport à son corps. Il y a de jeunes danseuses qui ont de très grosses scoliose, donc on va essayer d'harmoniser le corps pour qu'elles le perçoivent de la bonne manière, même s'il y a des pertes de sensation ailleurs parce que le corps est déséquilibré par nature. Il y a aussi des filles qui ne vont pas trouver leur axe, comment tu leur inculques cette notion d'axe, de manière subtile alors qu'au départ elles te regardent avec des yeux de merlan frit qui disent « je ne sens rien ». Grossièrement, ce que je fais c'est amener par ces images des sensations qui leur serviront, après, de référence. À partir du moment où elles le comprennent, au moment où elles voient l'intérêt, là c'est vraiment spectaculaire. Il y a un vrai changement de niveau. Tout d'un coup, elle me regarde, « mais c'est ça »... et oui ... C'est que, tout d'un coup, elles ont ressenti ce qu'il fallait, que ça a créé quelque chose dans leur corps et que le « mais oui, finalement c'est ça » apparaît et oui, c'est juste que, jusqu'à présent, elles n'arrivaient pas encore à le traduire. Soit il manquait une notion musculaire, donc soit elles n'étaient pas suffisamment musclées, parfois trop musclées, donc le muscle qui n'est pas au bon endroit couvre la sensation qui devrait être normalement plus profonde. Soit parfois c'est « je ne sens rien du tout » et là c'est très compliqué, car là on part de zéro. Mais c'est possible de retrouver des sensations, tout doucement. C'est un processus qui prend du temps, mais qui devient une vraie référence quand on devient professionnel, mais pas que... j'ai aussi des amateurs qui me parlent sur mon blog, qui veulent s'améliorer et qui utilisent mes images.

M.R. : Je sais que tes images m'ont beaucoup aidé dans mes recherches aussi, penses-tu que cela pourrait être transmis à un public de chercheurs et si oui comment ?

É.G. : Je ne sais pas. Il y a des professeurs qui m'ont demandé de transmettre ce que je savais et je pense qu'au bout d'un moment ça sera vraiment l'objectif de ma méthode, ça sera aussi de l'enseigner pour aider les professeurs avec leurs élèves. Mais ce qui est assez compliqué, c'est qu'il faut déjà décrypter le corps de l'élève et souvent les professeurs n'ont pas la bonne analyse, c'est-à-dire qu'ils voient la conséquence et non l'origine du problème. « Elle a les fesses en arrière », mais elle ne le fait pas par plaisir de mettre les fesses en arrière ! De même pour « elle est toute crispée en haut », etc., mais ça veut bien dire qu'elle compense quelque chose, quel est donc le problème ? Bien souvent, les professeurs n'arrivent pas à faire le cheminement inverse, c'est-à-dire qu'il n'arrive pas à décrypter l'origine du problème dans le corps de leur élève. Après, plus on est professionnel, plus on arrive à le décrypter, car plus on a une finesse de nos propres sensations, plus on va pouvoir le percevoir. C'est un peu comme un effet miroir, c'est-à-dire que je vais voir l'élève et c'est comme si je transposais sa tension en moi pour essayer de la comprendre et donc d'apporter une solution. Maintenant, je n'ai plus besoin de faire cette gymnastique-là, sauf sur des points très spécifiques de certaines élèves où il faut vraiment se pencher dessus pour trouver une solution. Mais, en règle générale, il y a toujours une logique, c'est-à-dire que je retrouve les mêmes types de problématique chez certains élèves avec le même type d'origine et il faut par, exemple, juste réinstaurer une sensation comme la tenue du ventre pour maintenir le bassin, une sensation de repousser le sol, etc. Finalement, tu te rends compte qu'au lieu de lui dire « détends le haut du corps », « tends tes jambes », « tends tes pieds », tout se fait naturellement à partir du moment où tu trouves l'origine du problème et que tu travailles dessus. Donc, c'est un problème surtout dans les petites structures et les cours collectifs, car on va dire « tendez vos jambes » « étendez-vous » « respirez », mais on ne va jamais analyser l'origine du problème pour aider la personne en question de manière plus personnelle. Donc, pour donner la bonne image, il faut comprendre d'où vient le problème.

M.R. : Je pense qu'il est compliqué de faire une méthodologie écrite, de donner des règles, puisque tous les corps sont différents.

É.G. : Après, tu as des logiques, mais elles ne sont pas universelles. Il y a quelquefois où je me retrouve en face de cas et je me demande par quoi je commence. Car tu sais que si tu touches à quelque chose, il y a tout le reste qui se détruit. Ce qui est compliqué, c'est quand tu dois conserver un certain niveau pour l'élève qui vient, par exemple, de l'école de danse de l'Opéra ou du CNR, tu dois déconstruire ses vieux réflexes tout en lui recréant des nouveaux, mais, en même temps, il faut qu'elle garde son niveau, cela ne doit pas être « perçu » par son professeur habituel. Donc ça, c'est très compliqué, car on ne peut pas repartir de zéro, on repart de zéro ensemble, en lui demandant de l'appliquer au quotidien sans qu'elle puisse le mettre en place partout, donc ça se fait

de manière très chaotique, de manière moins construite. Ça c'est assez difficile, alors que si on a un suivi, et je l'ai vu notamment pendant les grandes vacances avec des élèves que je vois plusieurs fois par semaine, là, tu te rends compte qu'il y a un bond de géant qui se fait. Quand elles reprennent l'école, qu'elles n'ont plus le temps de retravailler les bases, tout d'un coup ce que je leur ai appris part et je suis obligée de re-répéter des choses. Parce qu'elles ont étudié tel style, qu'elles ont vu tel chorégraphe, ce que je leur ai appris n'est pas perdu, mais moins actif dans leur corps, donc la progression est plus chaotique, laborieuse pour elles.

Pour l'instant, je ne suis pas encore rendue dans une méthodologie pour la recherche. Ce que je veux, c'est que cela puisse aider des individus pour qu'en apprenant tel type de pas, ils sachent les fondamentaux et leur fonctionnement. Le blog sert à ça, même si en ce moment je ne suis pas très active, car j'ai plein de formations en même temps. Après, l'objectif, c'est d'en créer un livre qui servirait de référence, qui regrouperait tous les articles, mais mis de façon construite avec des chapitres, etc., pour que cela puisse guider les personnes qui veulent approfondir leurs connaissances sur la danse.

M.R. : Penses-tu pouvoir [dans le cadre de l'article] donner un exemple de l'utilisation de ces images sensorielles dans le cadre d'une variation d'un ballet ?

É.G. : C'est compliqué, parce que cela prend beaucoup de temps. Là j'ai une élève qui étudie la variation de Clara dans *Casse-Noisette*, ça fait au moins six ou sept fois que l'on se voit et on trouve encore des choses à travailler. C'est tellement pointu, que si j'aborde toutes les notions tout de suite, ça fait trop. C'est même indigeste, humainement parlant, je vais la perdre. Pareil, il y en a une avec qui je travaille *La Cigarette* de Lifar. Je lui ai donné beaucoup d'informations, mais je ne peux pas lui donner tout en même temps, parce qu'il y a d'abord des notions de bases, de poids, de contrepoids, etc., et, après, tu vas y mettre de l'imaginaire. Mais si elle n'a pas compris le style Lifar, si elle n'a pas compris comment faire un piqué avec le décalé de la hanche pour que cela soit harmonieux, tu ne pourras pas lui faire ressentir ce qu'est le mouvement de la cigarette à travers les bras, parce qu'elle va s'y cramponner en essayant de ne pas tomber. C'est un travail qui se fait comme un mille-feuille, tu revois et tu rajoutes, et tu rajoutes... pour arriver à un état où finalement tu n'as plus que l'imaginaire à travailler.

M.R. : Oui, donc tu fais en plus bien la différence entre l'imaginaire et les images sensorielles ?

É.G. : Oui, il y en a qui vont faire l'inverse et qui vont utiliser l'imaginaire. Par exemple, quand j'avais travaillé la vision de *Don Quichotte*, on me parlait d'abord en termes d'intentions plutôt que de sensations, mais ça pouvait aider à trouver les bonnes sensations. Mais je sais que j'ai du mal à fonctionner comme cela, car j'ai besoin de me référer à quelque chose de sûr au niveau

technique pour m'en libérer. Par exemple, cette année (2021-2022) pour le concours, j'ai travaillé avec Alice Renavand et on a essayé de dépasser le côté technique pure de cette variation, nous sommes passées par la compréhension des mouvements pour qu'ils soient plus libres et qu'après je puisse trouver comment je pouvais les interpréter. Mais nous ne sommes pas passées par quelque chose de purement technique. Enfin si, sur certains passages dans lesquels je n'arrivais pas à trouver comment ça fonctionnait, donc, là, nous cherchions des dynamiques de poids du corps, poids de bras... pour aider à trouver un équilibre me permettant de trouver une interprétation. Ce n'est pas évident à trouver et je peux te faire une dissertation sur chaque variation. C'est en cela que c'est assez complexe et comme nous le disions, on ne pourra pas en donner une version universelle. Finalement, si la fille a un problème structurel, qu'elle est toute raide, ça peut l'aider, mais ça ne va pas changer sa manière de danser pour que cela soit approprié pour la variation.

Suite de l'entretien d'Éléonore Guérineau autour de la place de la parole dans la danse, 23/08/ 2022, visioconférence.

M.R. : J'aimerais que tu me racontes ton rapport à la parole, la façon dont il a évolué de l'école de l'Opéra à aujourd'hui, avec aussi l'influence de Noureev et son fameux « par parler, danser », si c'est de l'ordre du mythe ou non.

É.G. : Non, ce n'est pas de l'ordre du mythe, c'est sûr. Ça reste dans les mœurs même si ça s'améliore, surtout chez les anciennes générations qui ont connu Noureev. Je trouve que la parole, chez eux, reste présente, mais est plus limitée, peut-être moins dans l'explicatif et davantage dans une direction de travail et peut-être pas autant dans l'explicatif que les enfants et les jeunes adultes le souhaiteraient. En tout cas, c'est la perception que j'en ai eue en étant à l'école de danse. J'ai l'impression que la parole n'est là que pour montrer, expliquer avec les comptes, la correction doit rester succincte et rapide. Elle doit être efficace et l'élève doit l'interpréter dans le bon sens, sans avoir à donner plein d'explications.

M.R. : Et toi, comment l'as-tu ressenti lorsque tu étais à l'Opéra ?

É.G. : C'était un peu particulier, car j'avais des cours particuliers à côté avec des personnes qui avaient été formées à l'opéra, mais qui étaient moins formatées « opéra ». La parole y était plus libérée, mais ils ne trouvaient pas nécessairement les bons mots. Je butais souvent entre ce que le professeur expliquait et ce qu'on arrivait à comprendre en tant qu'enfant. Si on n'a pas une très bonne conscience de la transmission, des ressentis, si on n'a pas ça, les explications restent assez basiques.

Par rapport à l'école, heureusement que l'on m'a expliqué en cours particulier, car, à l'école, on ne m'a pas expliqué autant que j'en aurais eu besoin. En tout cas, je n'ai pas le souvenir d'avoir des moments où je me suis dit « ah ! C'est comme ça qu'il faut faire ». Ça, ça m'arrivait en cours particulier. À l'école, je n'ai pas ce souvenir-là, il y avait juste des directives et après je m'entraînais toute seule.

M.R. : C'était peut-être plus dans de l'exécution technique ?

É.G. : Oui, on faisait tel pas et tel pas, et les paroles étaient beaucoup plus générales.

M.R. : Comme « fermer correctement vos cinquièmes » ?

É.G. : Oui, plus cela, mais ça restait un cours collectif, donc c'est en quelque sorte normal, c'est moins personnalisé pour chaque élève. Mais, ça ne m'a pas marqué plus que ça... Peut-être que d'autres diraient l'inverse.

Dans le corps de ballet, ça dépend. En classique je trouve que c'est de mieux en mieux, mais avant on n'expliquait pas beaucoup, on montrait surtout et on devait faire pareil. Grossièrement, c'était ça. En contemporain, il y a des personnes qui te montrent la chorégraphie et qui après t'expliquent exactement comment faire, la parole y est très explicative. Elle permet de comprendre le mouvement et que tu ne te fasses pas mal. Mais ce n'est pas toujours le cas. En classique, c'est moins explicatif, à part dans les rôles de composition ou dans les rôles de solistes. Là, la parole est presque plus importante que le training.

Après il y a des danses comme le Gaga en contemporain où on va dire « lâche prise et laisse le corps faire ». On te demande d'être surpris par ton corps et les choses sont beaucoup moins expliquées. Ça dépend de quel chorégraphe, de quel type de danse contemporaine. En règle générale, les assistants des chorégraphes expliquent très bien, ils ont un sens incroyable du détail et de l'explication parce qu'ils l'ont vécu, ils savent comment le faire, ils se sont fait mal avant, ils savent comment ne pas se faire mal. Alors que, certains chorégraphes n'expliquent que très peu. Par exemple, Wayne McGregor montre le mouvement et tu dois l'attraper en cours de route. Puis, il va dire « plus ça. Non plus ça. Lève un peu plus, un peu plus bas, un peu plus haut. » Mais c'est tout, c'est comme s'il était en train de mettre en place une scénographie.

M.R. : Oui, son tableau.

É.G. : Voilà, exactement, son tableau. D'autres, ça va être purement dans le mouvement avec beaucoup d'explications, la façon dont il faut l'aborder tant d'un point de vue physique, technique que psychique. Il y a vraiment tous les types.

M.R. : En classique, certaines chorégraphies datent de plusieurs décennies et certains chorégraphes ne sont plus là pour les transmettre. Dès lors, comment se situe la parole ? Comment se passe la « transmission » ?

É.G. : C'est surtout que les pas sont connus. En contemporain, on ignore le nom d'un pas et le sens allant avec. Quand on connaît le pas, on nous dit son nom et on ne va pas nous expliquer comment le faire. En revanche, on peut nous donner des indications de style. Par exemple, pour du Pierre Lacotte, il faut beaucoup se pencher en avant. Finalement, il y a beaucoup d'indications de style, mais on ne va pas forcément recevoir des explications sur comment le faire. C'est assez paradoxal. Par exemple, on va dire « allonge comme ça », on te le montre, mais on ne te l'explique pas nécessairement. La professeure dont tu me parlais a raison : les danseurs classiques ont beaucoup plus de mal à exprimer ce qu'ils font que les danseurs en contemporain, pour qui j'ai l'impression que c'est vraiment très facile. En classique, on est souvent plus dans l'observation que dans l'explication. C'est beaucoup du mimétisme

M.R. : Les mentalités changent, mais, toi, est-ce que tu as réussi à sortir de cette personne qui écoute, qui exécute. Est-ce que tu réussis à trouver ta voix dans ce milieu-là ou parfois tu es juste une exécutante ?

É.G. : Ça dépend avec qui. Quand je sens que la personne est encline à être en dialogue, oui. Quand la personne est plutôt fermée et veut juste une exécution, non. Je m'adapte selon la personne que j'ai en face.

Je suis quelqu'un qui parle beaucoup, parfois je parle même plus que je ne danse. Car, à partir du moment où j'ai compris, je sais que ça va se faire. Mais c'est ma façon de procéder, peut-être qu'une autre personne dira complètement l'inverse.

M.R. : Mais là, c'est pour un article sur la parole de danseurs et danseuses, donc l'objectif est de te donner la parole.

Tu es sujet à l'Opéra, tu as un statut un peu ambigu, puisque tu fais partie du corps de ballet et en même temps tu as parfois des rôles de solistes, donc quelle est la place de la parole par rapport à ton grade ? Est-ce que le grade change quelque chose ?

É.G. : La parole d'un sujet dans le corps de ballet est très respectée. Nous sommes un peu au sommet de la chaîne et nous avons aussi de l'expérience. Quelqu'un qui a de l'expérience, qui est un peu plus âgé, on va l'écouter et penser que cela vaut peut-être la peine de se pencher sur sa parole. En revanche, en tant que soliste on va te considérer, mais on va attendre de toi d'être plus quelqu'un qui va faire tout ce qu'on lui dit, plutôt que d'être dans le dialogue. C'est ma perception et c'est aussi ce que j'ai pu en voir. Après ça dépend aussi du style et des personnes, par exemple avec X, je ne me permettrai pas de discuter, parce qu'ils ont un côté assez froid, un peu « fais, sinon tu sors ». À côté de ça, tu peux être avec quelqu'un qui va être énormément dans l'explicatif, mais je n'ai pas forcément des exemples dans du classique, j'en ai beaucoup plus dans du contemporain... dans du Mats Ek, avec Crystal Pite, je pensais aussi à Cherkaoui. Il y a beaucoup

plus d'attention et en même temps nous sommes en petit comité. Après, quand on est sujet, on est souvent remplaçante et le rôle du remplaçant c'est d'observer et de faire quand c'est utile, mais pas forcément de poser des questions. Il y a un côté « il ne faut pas déranger ». Ce côté « il ne faut pas déranger » reste présent quand on est du côté soliste. Par contre, quand on est du côté corps de ballet, on va t'écouter et je le dis au second degré, mais ça fait un peu « la parole sage ». Donc c'est la parole qui va être écoutée. Si, par exemple, un maître de ballet donne une version, mais qu'un sujet dit « j'ai quand même un doute sur ça », je sais que le maître ou la maîtresse de ballet va aller vérifier. Avant, j'avais l'impression (ça s'arrange, il y a beaucoup plus de paroles libérées) que "tu es quadrille, donc tu ne sais pas". En règle générale, on faisait remonter l'information jusqu'à ce que quelqu'un de plus gradé aille poser la question. Voilà comment ça se passait à une certaine époque. Mais ça se passait d'une manière presque inconsciente, la personne n'osait simplement pas poser la question au maître ou à la maîtresse de ballet, donc elle posait la question à une autre personne qui disait « je vais la poser à un tel qui va peut-être s'en souvenir » et l'autre va dire « oui, c'est une bonne question » et alors elle allait poser la question au maître de ballet. C'est une réaction domino. Moins on se sent légitime de poser une question à une autorité, plus on a besoin de passer par des plus hauts gradés pour que la question aille vers cette autorité. Après ce n'est pas partout comme ça, là c'est vraiment à l'Opéra et je trouve que les choses ont changé.

En plus de seize ans de carrière, je trouve qu'il y a eu énormément d'évolution. Quand je suis rentrée, je n'osais même pas poser une question à une fille du corps de ballet, j'avais peur de la déranger. Je n'osais pas poser de question, car je ne me sentais pas légitime, je faisais ce qu'on me disait, je me faisais toute petite. Ensuite, ça a évolué et j'ai pu le constater, aussi, parce que je suis montée en grade, j'ai vu aussi comment ça se passait. Je vois qu'en étant plus âgée, quand je soulève quelque chose, c'est pris au sérieux et je ne me sens pas jugé. En fait, je pense que les mentalités ont évolué et en même temps j'ai augmenté de grade au fur et à mesure. Donc je ne peux pas avoir un point de vue aussi juste que si j'étais restée au même grade et savoir comment cela a évolué. C'est pour ça que je veux mettre les choses entre guillemets, car cela reste que mon aperçu en seize/dix-sept ans de carrière et en ayant monté en grade et en ayant vu un changement de génération. Pour moi, l'évolution s'est faite très progressivement et cela dépend aussi des personnes que l'on a en face. Si tu as des personnes fermées, tout le monde se tait. Si tu as des personnes dans le dialogue, ça se passe dans le dialogue. Parfois, tu peux avoir quelqu'un un jour dans le dialogue et le lendemain complètement fermé. Tout est malléable, tout est variable. Tout est très nuancé, c'est pour cela que je ne peux pas faire de généralité.

M.R. : Parfois, tu danses un personnage précis et parfois tu es complètement dans le corps de ballet, par exemple tu fais un cygne dans *Le Lac*, tu fais finalement partie d'une ambiance, mais est-ce que ce cygne peut sortir de sa case, s'exprimer ?

É.G. : C'est compliqué, car il vaut mieux être bien en ligne. Tu ne peux pas faire ton « *trip* » toute seule au milieu des cygnes. Je crois qu'il n'y a pas de réponse là-dessus, car chacune va interpréter un cygne à sa manière, peut-être qu'il y en a qui vont adorer le faire, délirer et rester en ligne. Mais en règle générale, ça ne se coordonne pas très bien... là, c'est vraiment propre à chacun et ce que chacun perçoit du corps de ballet.

M.R. : Oui, j'ai vraiment l'impression que là c'est encore plus compliqué, car déjà autrement tu dois faire attention, mais là tu ne dois pas dépasser d'un millimètre.

É.G. : Tu n'as pas de liberté pour faire ce que tu veux, c'est vraiment codé et il faut que tu sois « là » sinon tu te fais sermonner par le maître de ballet et les copines également, parce que tu n'es pas en ligne et tu déranges. Tu embêtes tout le monde, ça fait un bouchon. Tout est au millimètre, donc si tu commences à interpréter les choses... Cela étant, tu peux prendre ton petit plaisir sur des choses très simples, mais il ne faut pas que tu partes dans un délire, c'est sûr.

M.R. : et quand tu interprètes des personnages ?

É.G. : En règle générale, on explique le personnage « qui il est », le contexte, la situation, ce que veulent dire les gestes de pantomime et l'impact que tu dois avoir sur la scène. Que cela soit dans *Giselle*, *Don Quichotte*, *La Belle au bois dormant*... par exemple la fée marraine, elle ne fait pas grand-chose, mais elle a énormément de pouvoir, d'importance, elle doit donc comprendre pourquoi elle fait tel ou tel geste, car c'est pour ça ou pour ça. Tout est guidé pour que l'interprétation soit la plus adaptée à la situation, néanmoins, l'interprétation reste aussi propre à chacun.

Là, je parlais des personnages qui n'étaient pas forcément dansé, qui sont interprétés avec des pantomimes, mais il y a aussi les personnages principaux : premiers, seconds et demi-rôles et là il va y avoir une transmission. Le coach, le maître de ballet va t'expliquer le personnage, mais pas que, aussi les attentions dans la danse, dans un regard, c'est beaucoup plus subtil. C'est là où c'est super intéressant, puisque tu as une palette énorme de possibilités d'interprétation. Cela étant, il faut caler la bonne interprétation à ta personne. C'est là où il y a souvent le plus d'échanges oraux, où il y a un véritable dialogue qui s'installe. Je trouve qu'il y a une différence par rapport au corps de ballet, mais c'est normal, c'est lié au nombre.

M.R. : Si je résume, le corps de ballet ça serait plus de la technique, de l'exécution, on n'est moins dans le dialogue, car c'est moins précis sur le rôle d'un personnage et l'objectif est plutôt de créer une ambiance générale.

É.G. : C'est ça, tu as utilisé le mot. On va te donner une ambiance, que tu dois créer, par exemple dans *Don Quichotte* c'est festif, il faut que tu sois dans la joie, dans l'explosion, etc., dans *Le Lac* ça sera du lyrisme, il y a certaines qualités à mettre en avant comme la féminité. On te donne plutôt une atmosphère à créer, plutôt qu'un rôle spécifique, un individu à part entière. Alors que les solistes, contrairement à ça et au corps de ballet, c'est comment toi, en tant qu'individu à part entière, tu as ta propre danse, interprétation... et cela change d'une personne à l'autre, mais sans changer l'histoire. En tant que soliste, tu as ta propre singularité, alors qu'on ne te demande pas d'être singulière dans le corps de ballet.

M.R. : On passe maintenant à ta parole en tant que coach, si cela te convient. Déjà, comment ta parole en tant que coach peut modifier le geste, le pas de tes élèves ?

É.G. : Étrangement, je considère déjà la parole comme un élément d'écoute. La première chose que je vais faire dans un cours, c'est demander à la personne comment elle va. Souvent, ça ouvre la parole. On va dire que c'est de la bienveillance, moi j'appelle ça plutôt une ouverture de paroles libres qui pourrait se faire avec n'importe qui, mais dans un contexte de confiance. C'est une confiance d'expression. La parole sert aussi à verbaliser les craintes, les doutes, des déceptions, pouvoir échanger sur ce qui peut poser problème et, par conséquent, ce sur quoi on va travailler. Là, il s'agit de cours particuliers, mais en cours collectifs, on n'a pas vraiment le temps de parler, de demander à chacun comment il va, ce qu'il veut travailler aujourd'hui, ce n'est pas possible. Ça, c'est vraiment pour les cours particuliers.

Après, en termes pédagogiques, j'utilise la parole pour donner des images. Je vais utiliser des images pour essayer de traduire ce que ça pourrait créer dans le corps et que la personne ressent cette sensation. Aussi, en terme mécanique, quand une personne ne comprend pas un mouvement, on a souvent besoin de le décomposer verbalement et pas seulement visuellement. Par exemple, avec les fouettés, tu vas voir, mais tu ne vas pas préciser forcément que la hanche elle est comme ci ou comme ça, or si l'élève ne l'a pas vu, que tu ne le précises pas verbalement, il va rester focaliser sur sa vision très serrée. L'explication par le verbe permet de dévoiler une vision plus large du mouvement.

En termes artistiques, ça va permettre à l'élève de laisser libre cours à son imaginaire et à son interprétation. On lui donne une intention qu'il doit mettre dans le mouvement et après il se l'approprie et on le laisse faire. Par exemple, on lui dit « là tu dois avoir peur », mais on ne va pas lui dire comment montrer la peur, c'est à la personne de traduire cette émotion. Si on lui dit « vif » on ne va pas lui montrer, mais la personne va l'interpréter avec son propre corps. Ça évite de faire trop de mimétisme qui souvent tue l'artiste dans l'œuf. Souvent, l'imaginaire est très profitable.

M.R. : Il apparaît très clairement que la parole a une place primordiale pour toi, en tant que coach.

É.G. : Oui et je pense que c'est de plus en plus important. Avec l'éducation bienveillante et d'autres, nous sommes maintenant obligés de parler, c'est quasiment impossible de ne pas parler. Tu ne peux plus juste dire « fais et tais-toi », ce n'est pas possible.

M.R. : Je pense que ça ne passerait pas au niveau des élèves comme des parents.

É.G. : Oui et je trouve que ce n'est plus possible de fonctionner ainsi aujourd'hui. On a toujours besoin d'avoir une explication, après on peut dire « fais et on parlera plus tard », ça c'est ok. Mais il y a quand même besoin d'un échange. Cela étant, certains se taisent et appliquent, c'est très bien et ça fonctionne très bien pour eux. C'est ce qui plait davantage de ne rien dire et de s'exécuter, car ça pose moins de problèmes.

M.R. : Est-ce problématique, parfois, ce dialogue, ces questions ?

É.G. : Oui, j'avoue que, parfois, on me pose des questions, je ne sais pas y répondre, donc je préfère réfléchir avant de répondre. Mieux vaut dire « pour l'instant, je ne peux pas te répondre, je reviendrai vers toi » plutôt que de dire n'importe quoi pour passer à autre chose. Cependant, je pense que c'est essentiel de passer par le dialogue. Aujourd'hui, il ne suffit pas de montrer, il faut aussi expliquer.

M.R. : Penses-tu qu'il y a eu une évolution à l'école de l'Opéra ?

É.G. : Ça change petit à petit, je sais qu'il y a plus de dialogues. Certains de mes élèves y sont et me disent que les professeurs expliquent un peu, mais pas autant qu'on peut le faire en cours particulier. Mais je pense que c'est dans une bonne voie. Je pense que le « pas parler danser » dans une dizaine d'années ça n'existera plus, même si ma génération est encore très formatée.

M.R. : Et cette parole, je suppose qu'elle évolue selon l'âge de tes élèves ?

É.G. : Oui, tout à fait. En termes de vocabulaires et de spécificités, je vais avoir un vocabulaire beaucoup plus simple avec une enfant de huit ans qu'avec un jeune adulte. Si j'essaie d'expliquer à ma fille un pas de bourré, c'est « mets la jambe là, mets la jambe de l'autre côté à droite et ramène la gauche devant », ce ne sera pas subtil comme « utilise la pression de l'un pour passer à l'autre, transferts le poids du corps. » Ce n'est pas possible pour les plus jeunes.

M.R. : Je pense que tu y as plus ou moins répondu, mais cette parole, ce dialogue va permettre d'adapter ton cours, ton coaching à la personnalité de cet élève.

É.G. : Tout à fait. Si une élève est fatiguée, travaille moins bien, on pourrait commencer à s'énerver, tandis que si, avant, il y a eu un dialogue, qu'elle a signalé avoir mal quelque part, qu'elle le dit sans se sentir jugée, automatiquement ça dédramatise les choses et tout le monde part sur une bonne base.

Je suis sûre qu'au temps de Noureev, tu rentrais dans la salle et quand il disait « on y va » tu devais être déjà au taquet. Je pense qu'il fallait faire les choses, montrer que tu avais compris en le faisant, pas en discutant, mais peut-être que je me trompe.

M.R. : Il y a un juste milieu, on ne peut faire que discuter et, en même temps, si tu ne comprends pas un geste, c'est compliqué de réussir à l'exécuter si tu n'as pas la pensée derrière qui va avec et la pensée peut se débloquent avec ce dialogue.

É.G. : Oui, et tu vois la limite du mimétisme, du geste par mimétisme. J'ai déjà vu des élèves qui avaient du mal à lever un bras.

Chacun a sa propre interprétation et parfois avoir juste la parole pour remettre dans le contexte, parfois simplifier la compréhension, ça va rendre les choses plus efficaces. Quelquefois, la parole peut complexifier la compréhension, et parfois, ça la simplifie. C'est ça aussi qui est intéressant, c'est qu'en fonction de la situation tu ne l'utilises pas de la même manière.

M.R. : Et par rapport à tes images sensorielles, comment se passe le dialogue ? Comment tu l'amènes ?

É.G. : En règle générale, je donne une indication « codée » danse et quand je vois que la personne a du mal à l'appréhender, je vais donner une image et, là, elle l'interprète de façon physique. Normalement, je dois voir un changement physique, si je ne le vois pas, je lui demande si elle a compris, si c'est clair, si ce n'est pas très clair je réprecise en termes de spécificité de l'image. Par exemple, pour un levé de jambe en arabesque je vais dire « imagine que ta jambe est soulevée par un nuage », pour que sa jambe ne soit ni lourde ni rétrécie. Ainsi on garde la longueur, on allonge, mais sans un effort, ça doit rester facile. Comme cela, l'image va amener dans le bon sens du mouvement.

Je me souviens, lors d'une formation, d'une professeure qui était vraiment super pour les tous petits, elle utilisait beaucoup d'images. Les images sont beaucoup utilisées, mais surtout chez les enfants, mais j'ai l'impression que, dès que tu es considéré comme adolescent, on ne parle plus « bébé ». Je suis sûre que si tu prenais des professeurs de l'école de l'Opéra, que tu les mettais avec des enfants de six ans, ils n'enseigneraient pas de la même manière. Ils enseigneraient de manière beaucoup plus ludique et expliquée. La différence avec moi, c'est que moi j'utilise toujours ces images que tu aies soixante, dix ou vingt-cinq ans.

M.R. : Et quelle est la place de la parole lorsque tu transmets un personnage.

É.G. : Dans ce cas-là, tu donnes souvent le contexte d'abord, l'histoire du ballet. Souvent, ce sont des variations sorties de leur contexte, donc il faut les remettre dans un contexte. Après, on voit l'humeur du personnage. Ça, c'est une règle générale. Quand tu es en cours particulier, c'est un travail beaucoup plus fin. Par exemple, dans *La Cigarette* de Lifar, on va avoir l'image et

l'imaginaire de la fumée, mais chaque personne a sa propre image de la fumée et donc ne va pas retransmettre ça dans son corps, mais ce qu'il retransmet dans son corps, le professeur, le public ne le voit pas toujours. En tant que professeur, on intervient pour arriver à une justesse du mouvement, pour que l'interprétation soit « juste » et rendue physiquement. C'est bien après de réajuster les deux pour que le mouvement soit le plus juste possible. Ce qui n'est pas possible en cours collectif, car tu n'as pas le temps de faire ça pour chaque élève.

M.R. : Il me semble que tu parles davantage des images sensorielles dans tes cours que dans une transmission d'une œuvre.

É.G. : Ce n'est pas faux, je les utilise plus en termes techniques qu'en qualité d'interprétation.

M.R. : J'ai une dernière question, mais je pense qu'on l'a déjà abordée précédemment : comment reçois-tu la parole de l'autre quand on te transmet une œuvre ?

É.G. : C'est un peu comme si on me donnait un fruit et que je devais le laisser mûrir. Ou c'est comme du raisin, tu le mets en cuve et tu attends que ça devienne du bon vin. En gros, je reçois l'information, je la laisse mûrir et souvent mon corps en fait quelque chose. Je ne sais pas si c'est pour tous les danseurs comme ça, mais, pour moi, ça fonctionne ainsi.

M.R. : Pour le coup, nous ne sommes plus du tout dans l'exécution immédiate, mais dans quelque chose qui a besoin de temps, d'espace, qui doit mûrir !

É.G. : Tous les coachs ne sont pas en capacité d'accepter que ça prenne du temps. Quand il faut faire une exécution rapide et que ce n'est pas compliqué, on le fait bien sûr. En revanche, quand ce sont des choses plus complexes, que cela soit de l'interprétation ou de la technique assez ardue, de rapidité ou de lenteur excessive par rapport à ce que tu as l'habitude de faire, automatiquement tu vas avoir besoin de temps pour laisser mûrir dans ton corps. C'est dans ce cas de figure qui demande du temps que la parole est utile, parce que tu n'arrives pas forcément à le faire sur le moment. Mais rien que de verbaliser, rien que par une parole du professeur, tu laisses ça, ça fait son petit chemin dans ton corps et le lendemain c'est beaucoup plus clair. C'est comme un gros fichier qui a du mal à être transmis, ça met du temps.

III. Entretiens avec Sylvie Remlinger et Benjamin Houal

1. Entretien avec Sylvie Remlinger, le 08/09/2021, Besançon

Sylvie Remlinger : Plus les enfants sont petites, plus on va rentrer dans leur imaginaire, en faisant attention à ne pas généraliser. Par exemple, quand on dit « lourd comme un éléphant », oui

il est lourd par son poids, en proportion à son volume, mais c'est un animal très léger quand il se tient sur une patte. Il est très agile en fin de compte. Il faut faire attention à ça. Donc, par rapport à l'imaginaire, on parlera par exemple d'être des matériaux, un sac de sable c'est lourd par rapport à une plume. C'est là où il faut faire attention, il faut être dans leur imaginaire tout en étant dans quelque chose qui est rationnel. C'est important, parce que les enfants n'ont pas forcément autant de vocabulaire que nous. Si tu commences à leur parler comme à un adulte, les enfants se noient dans les paroles. Il vaut mieux passer directement dans les actes et dans les actes c'est plus simple, c'est plus ludique, cela les accroche et ça permet d'avoir des sensations. Par exemple, pour étirer la colonne c'est le petit bonhomme qui monte et qui arrive au sommet. Je pense que ce sont des petites images qui les font sourire et qui leur parlent. Le travail de l'imaginaire est important, en tout cas, pour ma pédagogie.

Après, quand on parle de ballet, de répertoire, on raconte forcément l'histoire. Pour nous, c'est beaucoup plus facile en danse classique, parce qu'il y a toujours dans les ballets des histoires de contes de fées. On leur donne du sens, c'est clair que si je fais un port de bras là-bas, au lointain, ce port de bras là, avant de devenir technique, il va amener à un imaginaire, je regarde au loin, là-bas, le château ou le prince charmant ou quoi que ce soit pour que le regard et l'intention se projettent, c'est là aussi où l'imaginaire est important. Après, tu ne l'imposes pas. Je sais qu'en ce qui me concerne, à chaque fois que je parle d'imaginaire, je dis « c'est mon imaginaire », là-bas il y a mon prince charmant qui m'attend, mais si vous voulez que cela soit Brad Pitt ou Catherine Deneuve c'est votre imaginaire. Moi, je donne un exemple pour avoir un résultat qui sera celui que je souhaite. En fin de compte, pourquoi utilise-t-on l'imaginaire en pédagogie ? C'est pour que l'enfant sorte de son corps, de sa tête, du côté fonctionnel et moteur du corps. Plus la tête va se libérer, plus le geste sera singulier et aura du sens par la suite. L'autre aspect aussi, c'est encore une fois de rendre plus ludique la danse, la sortir du schéma d'apprentissage et partir sur d'autres horizons permettant de rendre la danse un petit peu plus ludique et, peut-être, de faire en sorte que l'apprentissage s'assimile mieux et par une autre porte d'entrée que les enfants ont l'habitude de vivre dans un cadre scolaire.

Dans le ballet, quand tu es danseur professionnel, forcément tu te racontes des histoires, enfin tu es un peu schizophrène. En fin de compte, tu n'es jamais toi et même quand tu es dans ton cours de danse, tu es dans un état second, ce n'est pas toi. Tu es toujours dans l'imaginaire, mais pas dans le sens « je me raconte des histoires ». C'est qu'en fin de compte, tu vas pousser l'air, tu vas prendre forme, tu vas envelopper la forme. Tu n'es pas dans la réalité. Tu vois « pousser l'air », l'air ce n'est pas de la matière, mais tu vas rentrer là-dedans et même si ce n'est pas dit dans

ta tête, cela est inscrit dans ton corps. Tu le ressens, c'est là où je te dis qu'on est un peu schizophrène.

Maëlle Rousselot : Cela peut arriver même en tant qu'amateur. Personnellement, j'aime beaucoup la danse classique, car cela me demande une certaine concentration et cela me coupe de la vie quotidienne. Alors que, dans certains sports, j'arrive encore à penser à ce qui se passe à l'extérieur, alors que là je suis vraiment dans... pour le coup, je suis peut-être davantage dans mon corps.

S.R. : Peut-être davantage dans ton corps, dans le ressenti, c'est certain, mais en fin de compte ce n'est pas un état normal. Là où je te rejoins, c'est que, lorsque tu es dans un cours de danse, si tu n'as pas une concentration ou une maîtrise de ton corps, c'est évident qu'on ne peut pas arriver à cet état d'extase qui fait que tu ne penses plus à rien, que tu n'es plus toi. C'est un côté assez bizarre et ambivalent.

Quand tu es danseur professionnel et que tu es dans un cours, tu es tellement dans ce que tu fais, que tu arrives à t'envoler, à t'échapper. Tu n'es plus toi. Tu n'es plus toi, parce que tu es dans un autre monde.

Et alors, quand tu es sur scène et que tu es dans un rôle, c'est plus haut encore. C'est cela qui est amusant, parce que, quand tu apprends le rôle, tu es dans la technique et la corporalité, donc « je fais attention à ça, à ça... », donc tu es hyper dans la technique, dans la machinerie. Une fois que tu as intégré toute cette machinerie, là, tu commences à être dans le personnage et là, tu cherches à savoir... mais sans en faire un état psychotique, « je suis Juliette, pendant trois mois de préparation je serais Juliette ». Non, quand tu sors du studio, tu redeviens ce que tu es, il n'y a pas de problème. Mais disons que cela rentre dans cette idée d'interprétation, cette idée de comment toi tu vivrais ces choses-là si cela t'arrivait et donc, forcément, tu rentres dans un imaginaire, mais cet imaginaire tu le formes. Par rapport au scénario qu'on te donne, tu vas développer ton propre point de vue pour arriver au rôle qu'on te demande de faire. Quand on te demande d'être un chat dans *La Belle au bois dormant*, dans les divertissements du troisième acte, si tu ne ressens pas que tu es chat et bien cela ne fonctionnera pas, tu feras un geste sans sens. Je pense que c'est ça qui fait la différence entre certains danseurs où tu te dis « mais qu'est-ce qu'ils ont ces danseurs-là à exploser ? » et d'autres tu les vois exécuter. Je pense qu'il y a une histoire de lâcher-prise à un moment donné. Tu ne sais même plus qui tu es, tu es la chose. Tu ne cherches même pas à savoir, ça vient presque de façon naturelle. Tu ne provoques pas la chose, tu es la chose.

[Moi lui racontant la fois où j'ai totalement décroché sur scène, où je ne savais plus où j'étais.]

S.R. : C'est ce qu'on appelle l'état de grâce en fin de compte. Le moment où « pouh », il y a un truc... tu ne sens plus ton corps. Toi, tu es au-dessus, il y a ta tête et tu te vois danser et ce n'est plus toi.

M.R. : Je ne sais pas si je me voyais danser, mais je sais que je n'étais plus là, mais je ne sais pas où j'étais. C'est vraiment le corps qui fait et toi, tu n'es plus là.

S.R. : Oui, c'est vraiment ce qu'on appelle l'état de grâce. C'est cet instant-là où il y a tout qui se décroche. Tu ne t'appartiens plus. Cela ne veut pas dire que les danseurs vivent cet état de grâce permanent, mais en fin de compte, c'est ce qui va révéler l'animalité de la personne quand elle danse.

Si tu as regardé les danseurs de l'Opéra actuellement, il y a Alu. François Alu c'est une bête, c'est un ovni. Il explique très bien « moi quand je suis tel ou tel personnage, j'essaie de me l'approprier à l'état actuel des choses, je ne vais pas mimer un mouvement ». Sinon, ça n'a pas de sens, il faut que le mouvement soit naturel, il faut que le mouvement ait un sens et ce sens je le remets à l'ordre du jour pour que ça soit crédible avec sa danse.

Et il y a aussi, ce danseur qui est magnifique aussi, qui est super grand... Hugo Marchand ! Lui c'est un félin, il est animal. Il a une animalité en lui alors qu'il n'a jamais dansé de contemporain et d'un seul coup « pouh », il est devenu cette chose-là, ce monstre, et cela en travaillant avec Crystal Pite. Cette chorégraphe a réussi à lui faire sortir tout ce qui était dans son corps. Elle a réussi à le débrider. Il en est là où il en est, et il est magnifique.

Je pense, mais après je ne suis pas allée assez loin dans ma carrière pour en être sûre, mais je pense que lorsque tout l'apprentissage technique est ancré en toi, tu approches l'essence même de la danse et après tu as l'interprétation, le ressenti. Comment fais-tu appel à cela ? Tu vas le chercher au fond de toi, au fond de ton passé, de ton expérience et puis de ton imaginaire, parce que tu n'es pas obligé d'aller chercher dans le malheur pour pouvoir pleurer sur scène, cela n'a pas de sens... ou tuer quelqu'un pour jouer le rôle de Desdémone.

M.R. : Qu'est-ce que tu mettrais comme imaginaire dans *Giselle*, *La Belle au bois dormant*, *Le lac des cygnes* et *Don Quichotte* ?

S.R. : Pour en revenir à l'expérience que j'ai vécue avec *Giselle*, j'ai pensé ce ballet longtemps grâce à plusieurs chorégraphes. La première fois qu'on a dansé ce ballet, on ne nous a pas expliqué ce que c'était. Tu apprends et tu exécutes. Donc dans ce cas-là, c'est la musique qui te portait et puis le fait de se dire que dans le premier acte c'est de la bourré et que le deuxième acte tu es un fantôme, cela t'aide. Mais c'est la façon de faire qui nous a surtout aidé. Mais cette première expérience, sans plus. Par la suite, il y a eu une reprise et une intervention d'une maîtresse de ballet dont je ne me souviens plus du nom et là c'était un peu plus élevé, parce qu'elle a commencé par

nous expliquer l'histoire comme je te l'avais narré. Elle commençait à nous donner des contrastes entre le premier et le deuxième acte. À nous expliquer pourquoi on était dans la terre dans le premier acte, pourquoi c'étaient des contretemps... c'était beaucoup plus technique, beaucoup plus fin et du coup cela nous a donné une autre dimension. Cela l'a enrichi. Cela dit, on était toujours des willis et des fantômes. Il n'y avait pas ce côté exultant, le corps n'exultait pas. Là où j'ai eu la révélation, que j'aie compris ce que c'était de danser *Giselle*, c'était avec Yvette Chauviré. Elle, elle est partie dans un truc complètement planant. Pour le deuxième acte, elle nous a apporté, cette qualité où pour être immatérielle, il ne faut plus sentir son corps. Il faut se laisser porter par les airs, parce que tu es un être léger et irréel. À partir de ce moment-là, tu vas chercher cette qualité-là en donnant des images, par exemple, on parlait d'un fil de soie accroché à nous. En ce qui me concerne, cet apport-là m'a aidé, car j'étais légère, je me suis toujours sentie légère, même en faisant un piqué arabesque. Avant, je faisais un piqué arabesque, je sentais bien ma pointe dans le sol et ma jambe dans mon dos. Alors que là pas du tout. Tu vois cette sensation de glisser. Parce que, comme je connaissais très bien la chorégraphie, je pense que je pouvais me lâcher sur autre chose, c'était l'essentiel. Puis, Yvette Chauviré qui est arrivée avec sa passion, sa foi... cela a été fusionnel. Donc, l'imaginaire de *Giselle* c'est vraiment se prendre pour une âme flottante en permanence. C'est quelque chose qui flotte, mais qui ne vole pas. C'est quelque chose qui est en suspension et qui glisse.

M.R. : Oui, c'est vrai que l'on a tendance à penser que les willis volent, mais si l'on regarde bien c'est quelque chose qui est au ras du sol.

S.R. : Tout est linéaire. C'est totalement linéaire et ce ne sont pas des sylphides où dans leur approche et leur chorégraphie elles sont beaucoup plus légères, la musique est nettement plus légère également, tu vois ces formes aériennes suspendues à des harnais, mais normalement ce n'est pas le cas de *Giselle*. Lacotte il a remonté une *Giselle* avec une danseuse qui volait...

M.R. : Il n'y en avait pas une qui était restée bloquée, suspendue en l'air sur scène ?

S.R. : Oui ! En fin de compte, cela n'avait pas de sens, car les willis sont des esprits. Donc, quand je travaille avec mes élèves, l'idée c'est de rester sur quelque chose de totalement linéaire, faire le moins de vagues possible, imaginer une nappe de brouillard qui ne faut pas faire bouger, donc il faut faire des mouvements très délicats, même quand on est dans le menuet où il y a ces petits battements frappés, à peine on doit les voir, parce que cela doit être rapide, délicat et fragile.

M.R. : La façon dont tu en parles, j'ai l'impression que s'il y a un mouvement un peu trop brusque les willis vont disparaître.

S.R. : Oui, tout explose. Il y a seulement ce moment où elles arrivent pour Hilarion, là c'est le bataillon de willis, mais lorsqu'elles rentrent elles sont penchées et très pliées et elles glissent sur

le sol. Après, ce sont des temps-levés et là, il y a cette idée de « creuse ta tombe », en faisant des « passés, fouettés, passés, fouettés », on est dans quelque chose creusant la tombe de l'homme. Mais on est très au sol aussi. Le « passé, fouetté », il n'est pas en hauteur, il est en bas. Il n'est pas en haut.

Don Quichotte c'est complètement autre chose. Quand on a travaillé *Don Quichotte*, on l'a travaillé avec un grand maître russe. Il est arrivé et il a dit « *Don Quichotte* rayon de soleil », donc on est parti avec « rayon de soleil » et c'est vrai que c'est fait sur une place, centrale, en plein cagnard, c'est la fête. Quand ce n'est pas là, c'est le soir dans les tavernes ou alors avec les gitans autour d'un feu de camp. C'est sous le signe du feu *Don Quichotte*. C'est le tempérament chaud. C'est de la coquinerie, c'est très pétillant. En ce qui concerne le rôle, forcément on rentre dans les stéréotypes, la femme espagnole dans le charme, dans l'insoumission. C'est une insoumise la petite Kitri...

M.R. : Oui, elle refuse l'autorité du père, elle refuse le mariage forcé.

S.R. : Oui et épouser le mec qui n'a pas le rond, qui est un petit peu voleur aussi. Il n'est pas très honnête non plus. Il s'oppose tout à fait à l'imaginaire de Don Quichotte, sa dulcinée, sa femme idéale, qui est complètement dans l'imaginaire, dans son esprit, dans sa folie. Cependant, le côté rationnel, c'est Kitri qui sait ce qu'elle veut, elle le veut « même si c'est un voleur, c'est lui que j'aime ». C'est ça qui est assez marrant pour l'époque. Après, les danses espagnoles, oui quand on dansait les danses espagnoles... je pense que la musique joue pour beaucoup finalement, tu t'y crois, alors que ce n'est même pas de « vraies » danses espagnoles. C'est très jouissif, car c'est le genre de truc que tu ne fais pas dans la vraie vie, que tu ne connais pas forcément dans la vraie vie. Quand tu es dans un rapport de séduction, tu ne fais pas des épaulades et des œillades.

M.R. : J'avais suivi une conférence avec Élisabeth Platel et l'AROP et j'avais pu demander ce que cela lui faisait d'avoir dansé de si grands rôles comme Giselle, Odette, Kitri... Et elle avait répondu qu'elle avait adoré danser Kitri et « jouer la petite garce ».

S.R. : Oui, c'est un peu ça. Mais je ne dirai pas « garce », car dans « garce », il y a ce côté méchant. Kitri n'est pas méchante, elle est taquine, elle est capricieuse, car elle a une idée bien arrêtée de ce qu'elle veut. Une garce non, car elle est honnête avec son Basile, elle esy honnête avec Don Quichotte. Là où elle est moins tendre, c'est avec Gamache, mais c'est tout. Bon, elle est horriblement mal élevée. À la limite, la garce c'est *La Mégère apprivoisée* ou ce sont les sœurs de Cendrillon.

Donc, *Don Quichotte*, quand je le travaille avec les élèves, c'est vraiment « pourquoi j'ai un éventail ? » « parce qu'il fait chaud ». Cela dit, l'outil de l'éventail n'est pas aussi qu'un ventilateur, c'est aussi un outil de séduction. On se cache la poitrine, on se dévoile. Je fais ça avec les grandes et pas avec les petites. Les danseurs, quand ils jouent aux toréadors, ils jouent avec le taureau, aux

mâles. Donc pareil, tu joues avec des rôles que tu ne vis pas au quotidien et quand tu développes ton imaginaire c'est pour jouer ce que tu as envie de jouer. Même si le mouvement de cape est le même, chacun va y mettre quelque chose de différent. Après pour jouer le rôle de Basile ou de Kitri, il faut croire en cette histoire, sinon ça n'a pas de sens et ce n'est qu'une performance technique. Or, ce que tu veux faire partager à ton public c'est un moment agréable et montrer la différence entre un *Don Quichotte* et une *Giselle*. Ce qui est important aussi dans *Don Quichotte*, c'est ce petit passage qu'on nomme scène des dryades, c'est la forêt enchantée, et c'est le seul moment où Kitri est une femme, mais sans coquinerie. Elle est honnête, elle danse sa variation et elle a de la compassion pour Don Quichotte qui aime quelqu'un d'autre et qui la prend pour Dulcinée et ça révèle aussi son amour pour Basile... et c'est le seul moment où elle est dans une forme complètement académique, que l'on peut trouver dans tous les ballets classiques.

M.R. : Il y a un moment donné où il la confond avec Dulcinée lorsqu'ils se rencontrent, c'est ça ?

S.R. : Dans *Don Quichotte* il y a le prologue où il voit Dulcinée se faire enlever et il part à la conquête de Dulcinée. 1^{er} acte ça se passe uniquement dans le village de Kitri, il arrive au moment où le couple s'enfuit dans la forêt, là où il y a les gitans. Don Quichotte les suit et dans ce camp de gitans il y a un moulin et dans son délire il prend le moulin pour un géant et il est assommé. Dans ce songe, il voit Dulcinée...

M.R. : Donc ce n'est pas vraiment Kitri qui joue un rôle ?

S.R. : Kitri, ce n'est pas son rôle de Kitri. C'est son rôle où Don Quichotte prend Kitri pour Dulcinée.

Maëlle : Oui, c'est ça. C'était pour être sûre.

S.R. : À la fin de ça, quand Don Quichotte se réveille, Kitri arrive réellement avec Basile... donc Don Quichotte quand il se réveille, après avoir rêvé de Dulcinée, il voit Kitri.

M.R. : D'accord, dans les versions que j'ai, il y a la fin du rêve de Don Quichotte et on passe directement à la taverne.

S.R. : Dans notre version il y avait cette transition.

Dans le deuxième acte, il y a les marionnettes aussi où il y a cette histoire de mariage forcé, et cela fait partir Don Quichotte dans un délire. Donc il y a une véritable confusion entre les marionnettes, Kitri, Dulciné, Basile.

Je me souviens du danseur qui avait dansé le rôle de Don Quichotte et il avait beaucoup travaillé sa posture. Il était véritablement rentré dans ce délire de conquérant avec son regard perdu au loin. C'était assez marrant, car à côté de cela il fumait des joints du matin au soir, même avant d'arriver sur scène, et une fois sur scène, il était en plein dans son délire. Le danseur qui jouait

Sancho... pour nous, c'était vraiment une prouesse de voir ce danseur qui avait une superbe technique et qu'il arrive à se transformer et à être super rigolo, clownesque. Même s'il n'avait rien à faire, il ne le vivait pas comme une frustration, au contraire. C'était vraiment un super rôle de clown. Il faisait rire les gens et il apportait une autre corporalité que ce qu'il avait l'habitude de faire. C'était vraiment dans le geste, dans son corps... Il plumait le poulet, alors qu'il n'avait jamais plumé de poulet de sa vie.

La Belle au bois dormant tu es obligé de partir dans l'imaginaire, car c'est un conte de fées, de princesse, Carabosse la sorcière, le bien, le mal... donc si tu ne développes pas un personnage, si tu ne vas pas chercher au plus profond de toi dès le début... c'est nul, tu t'ennuies, ce n'est qu'une performance de petites variations mises bout à bout. Ce n'est pas du tout intéressant. C'est un peu comme *Le Lac des cygnes*, si tu ne rentres pas dans l'idée que tu es quelque chose d'immatériel ou de l'ordre de l'irréel, cela ne marche pas. Cela ne peut pas marcher, tu t'ennuies. Tu t'ennuies autant que les figurants qui sont assis sur leur chaise en habits de cours pour le roi et la reine. Ça n'a pas de sens. Donc, quand tu es une fée, tu es une fée. Tu es au-dessous du tout et tu apportes du bien-être aux vivants. Tu es toute gaie. Si tu n'es pas dans ça, cela devient que de la performance technique où tu angoisses pour exécuter tes pas, car c'est hyper dur, hyper musical et si tu n'as pas cette échappatoire, c'est horrible. Le stress peut être très important.

M.R. : C'est vrai qu'en tant que spectateur, je trouve que *La Belle* c'est assez compliqué à regarder. Alors, il paraît que c'est un ballet qui est adoré, mais c'est tout de même 2h-2h30 et, parfois, on a vraiment l'impression que ce sont des enchaînements techniques. On a compris que le monde est beau, qu'il y a plein de petites fées... mais bon, on attend parfois un peu impatientement la sorcière.

S.R. : On l'attend avec impatience, d'autant plus que la musique l'annonce dès le début. C'est vrai que, des fois, c'est assez décevant. La seule version que j'ai vue où Carabosse a son importance, c'est celle de l'Opéra, mais pas celle de Noureiev. Je crois que c'est celle de Rosella Hightower où elle donne vraiment la place à la sorcière, où il y a vraiment une personnalité et où elle danse. Il y a une autre version qui est assez récente, je crois que ça vient d'Allemagne et que c'est la *Deutsche Compagny* où ils ont réadapté *La Belle au bois dormant*. [Inaudible]. Les rôles des danseurs, des rats qui accompagnent la fée Carabosse, c'est vraiment bien fait. C'est dommage, parce que, parfois, on perd énormément de temps avec les variations et on n'accorde pas assez d'importance à la fée Carabosse. Alors que si la fée Carabosse n'était pas là, il n'y aurait pas de belle au bois dormant. La fée Carabosse est sous-estimée dans son interprétation et sa chorégraphie, alors que musicalement le passage est extrêmement fort. Donc, comment incarner le bien et le mal... il faut avoir fait le bien pour incarner le mal. Finalement, c'est beaucoup plus profond

d'incarner le mal, parce que ce n'est pas ce que tu es dans la vraie vie et là ça te permet d'être au-delà de l'imaginable, tu es perfide, sournoise, machiavélique. Si tu ne te lâches pas dans cet esprit-là, cela perd de sa crédibilité. Que cela soit dans le geste, dans le regard, dans l'attitude. Donc tu ne peux pas faire appel à ton passé, parce que je ne pense pas que tu sois perfide, méchante... on peut t'apprendre un geste, mais il faut la crédibilité dans le geste et donc là, il faut l'imaginer. Toute ta vie tu as envie de faire des gestes violents que tu ne peux pas faire et sur scène tu vas pouvoir l'exprimer dans un geste.

M.R. : J'aime beaucoup le personnage de la sorcière, car d'un point de vue historique, la sorcière c'est souvent la femme insoumise. Toutes les femmes qui sortaient des cases étaient des sorcières ou les femmes dont on ne voulait plus, elles étaient accusées de sorcellerie comme ça on les brûlait et on en était débarrassé. Quelque part, c'est grâce à la sorcière qu'Aurore ne se marie pas tout de suite et qu'elle trouve le prince Désiré... c'est quelque part grâce à elle. « J'ai décidé de prendre le parti de la sorcière, de la suivre, de prendre cette aiguille et de me piquer avec, et de faire ce que je veux ou du moins de rêver pendant cent ans et d'attendre la bonne personne plutôt que d'avoir le choix entre quatre protagonistes ».

S.R. : Sauf que la vraie histoire de la Belle ce n'est pas ça. Elle est quand même réveillée par un viol...

M.R. : Je sais...

S.R. : Mais pourquoi Carabosse n'a pas été invitée ? Tout simplement parce qu'elle était vieille et laide. Toutes les fées sont belles, ravissantes, très bien parées et la fée Carabosse qui est interprétée par un mec, elle est bossue et moche. C'est pour cela qu'elle n'a pas été invitée. Elle se venge, c'est une vengeance.

M.R. : Et dans le conte de Perrault et même celui de Grimm ou Andersen je ne sais plus, la naissance de la belle a lieu grâce à la sorcière. La Belle est le produit de la sorcière.

S.R. : Oui, c'est vrai et c'est rigolo.

[...]

Il y a aussi une version qui est très bien, c'est celle de Mats Ek. J'ai aimé ces changements de perspectives avec la belle qui en prend plein la figure et les fées-infirmières. Je me souviens qu'on avait un peu déliré avec, justement celui qui jouait Don Quichotte et qui fumait plein de joints, nous nous disions que finalement, la Belle, elle avait fumé un joint et qu'elle n'avait pas décroché.

Dans *La Belle*, moi, j'ai dansé les fées, j'ai dansé le chat... j'ai eu des rôles vraiment différents et c'est vrai que c'était intéressant de changer de peau à chaque fois. J'ai travaillé le rôle de la fée Lilas après *Giselle*, après l'intervention de ce maître de ballet la seconde fois, et cela m'a beaucoup

aidé, parce qu'il y a quelque chose d'immatériel dans la fée Lilas. Elle est très planante, très souveraine aussi, car elle est la reine des fées, elle a cette autorité qu'a la reine des willis, mais avec cette gentillesse, cette bienveillance. Physiquement, il ne fallait pas que cela touche terre. Quand j'ai fait la fée diamant où on est plus dans l'action, la virtuosité, cela a été dur pour moi, car je ne retrouvais aucune identité. C'était plus une exécution de pas que l'identité de quelqu'un. Je me suis plus amusée en faisant le chat. Je trouvais ça plus rigolo de « comment rendre crédible un physique humain sur un animal ». En plus, elle est très coquine, c'est la chatte blanche, donc je trouvais ça sympa à faire. J'aurais beaucoup aimé faire la fée Carabosse, cela m'aurait bien plu cette autorité, être mesquine, méchante et en même temps, cette femme, elle est incomprise depuis le début. Elle s'impose dans son autorité pour qu'on la voie exister. Finalement, c'est une révolte. En fin de compte, quand tu danses un rôle, cela éveille toujours quelque chose en toi, par exemple une frustration. Pour moi, la colère, l'injustice que je pouvais vivre au quotidien ne serait-ce que dans la danse, car tout est injuste « pourquoi, moi, j'ai ce rôle et pourquoi pas l'autre ? Pourquoi ? Car j'en suis capable », injustice dans le statut en lui-même, car il faut tout faire pour exister, pour se faire valoir, comment aussi tu imposes ta personne dans cette profession. Il y avait toujours quelque chose qui n'était pas juste. Danser la fée Carabosse, cela aurait été pour moi le moyen d'exulter ce sentiment de révolte. Tu fais toujours appel un peu à toi tout en essayant d'être autre. Donc, pour *La Belle*, comme tu dis ce sont des performances techniques du début à la fin, surtout si tu n'arrives pas à t'identifier

M.R. : Éléonore Guérineau qui est sujet à l'Opéra de Paris me disait que danser le chat ou d'autres petits personnages, c'était vraiment sympa, le reste c'était quand même technique, très carré, il ne fallait pas que ça dépasse d'un cheveu et que cela pouvait être vite...

S.R. : Rasoir, c'est rasoir, c'est vrai. C'est un peu le problème du ballet classique du répertoire. Dans *Le Lac des cygnes*, c'est hyper intéressant pour les danseuses, parce qu'il y a beaucoup de choses à faire que cela soit dans les actes blancs ou dans le premier et troisième acte. Ce qui est intéressant c'est de passer d'un registre à l'autre. Au premier acte, tu es dans la cour, c'est de la performance pure, tu n'es pas un personnage précis. Tu passes aux actes blancs, tu es un cygne, donc tu changes de peau et puis, au troisième acte, tu reviens à la cour. Alors soit, tu es une princesse, tu te présentes au prince, tu es belle, soumise, la plus charmante possible, mais dans la retenue, ou alors, tu es un des agents de Rothbart où tu es dans la danse espagnole, la tarentelle, des danses de tempérament. Ce qui est intéressant c'est de te dire que tu n'es pas un danseur italien, un danseur espagnol... tu es une force de mal. Tout en étant dans cette texture de danse par exemple de danse espagnole, il faut que tu laisses transparaître quelque chose qui dépasse ça. Ce

n'est pas *Don Quichotte*, ce n'est pas le rayon de soleil, c'est un soleil noir, c'est du *fake*. On voit qu'il y a quelque chose qui ne va pas.

M.R. : Quelle version du *Lac* as-tu dansée ?

S.R. : C'est une version de notre maître de ballet qu'il avait remonté à l'Opéra de Paris, c'était une version complètement classique style Petipa, mais il avait apporté cette nuance. Moi, je n'ai pas eu l'occasion de danser une relecture, pourtant j'aurai bien aimé danser un autre *Lac* pour changer de contexte, le réactualiser. Le fond est toujours le même, c'est le bien et le mal. Comme dans *La Belle*, il y a le bien et le mal. Il faut dissocier les deux.

Après pour *Petrouchka* c'est pareil, tu rentres dans cet univers russe et la musique, les costumes t'aident beaucoup. Je n'ai pas dansé *Petrouchka* ni les rôles principaux, mais j'ai dansé les gitanes. Le rôle du Maure par exemple, il est bête et méchant. Le danseur il se dit « je n'ai rien dans le cerveau », « je suis bête et méchant », donc il se vide la tête. Par contre, le danseur qui dansait *Petrouchka* il doit être sincère et naïf, on ne peut avoir que pitié de lui.

Pour en revenir à l'imaginaire, il faut à la fois se détacher de ce que tu es et en même temps aller chercher au plus profond de toi. Avec ça, tu fais une espèce de fusion pour devenir le personnage. Il faut faire appel à ton cerveau, tes ressentis pour donner une crédibilité au rôle et t'échapper, être en dehors de ce que tu es au quotidien. Pour les petits rôles, si tu ne rentres pas là-dedans, ça devient difficile de [inaudible].

M.R. : Je pense que cela doit être beaucoup plus difficile quand on a des petits rôles, parce qu'on a peut-être beaucoup moins d'imaginaire, de possibilité d'imaginaire ...

S.R. : Après, c'est aussi ce qui fait que tu prends ton pied quand même... Je crois que sur la fin les derniers grands ballets que j'ai dansés c'est *Le Lac* et *Giselle*, je me suis détachée de la technique, je n'avais plus à me préoccuper de mes emplacements, de la qualité, puisque j'avais déjà intégré tout ça. Quelque part, là où j'ai pris mon pied, j'étais en état de danse et pas dans une représentation de ce que je devais faire, je n'étais plus dans ce qu'il fallait faire. C'est ça qui est un peu contrariant à un certain âge, tu as envie de passer à autre chose et si tu n'arrives plus à avoir cet état de corps, tu t'ennuies horriblement, car cela ne t'enrichit pas. Tu veux voir autre chose. Je pense que c'est le même cheminement pour les danseurs contemporains. Tu n'arrives plus à savoir où tu es, qui tu es. Quand tu vas voir des spectacles, en tout cas pour moi, ça m'arrive de n'avoir aucune alchimie, parce qu'en fin de compte les danseurs exécutent.

M.R. : Par exemple, parfois en contemporain, j'ai l'impression que ce sont des expériences. Au début, c'est sympa, parce que tu découvres une expérience, mais au bout d'un moment tu as envie que cela creuse un peu, que cela soit plus qu'une expérience.

S.R. : Oui, et alors ? Tu es en attente, tu attends que cela se décroche un peu. Certains chorégraphes comme Maguy Marin et Galotta, c'était dans l'ordre de la folie, de la révolte. Maguy Marin, c'est de la révolte, et Galotta c'est du jeu, de la folie. Je pense que c'est complexe de refaire ça, parce que maintenant c'est mort. Il y a ce chorégraphe, je n'arrive jamais à dire son nom... bref, je suis allée voir son spectacle. Les vingt premières minutes sont exceptionnelles et après ça descend comme un soufflet. Il a une idée géniale, mais il n'a pas réussi à la développer, il la reproduit uniquement et cela ne va pas plus loin, il y a quelque chose qui manque et ce quelque chose qui manque c'est impossible à définir et toi, en tant que spectateur, tu es en attente de ça. Donc, il s'arrête au concept de la forme et il ne va pas au-delà de la forme. Ça devient presque un exercice d'atelier.

Ce que j'appréciais chez Dominique Brun, c'est qu'elle est partie sur quelque chose d'existant qu'elle a elle-même comblé, elle a comblé les trous. Donc elle est partie de quelque chose d'existant pour développer son propre imaginaire. Je trouve qu'elle a réussi à faire passer cela aux élèves, après il y en a qui l'ont perçu, d'autres qui ne l'ont pas perçu, car c'était un public jeune. Je ne sais pas pour toi, mais je sais que pour Louise cela a réveillé en elle quelque chose, mais plus tard... c'est une lente digestion. Sur le moment, on n'est pas prêt à le recevoir, parce qu'il y a trop de choses, trop de données et tu es encore trop formaté. Mais, une fois que tu as passé ce temps où tu trouves les choses difficiles, des années plus tard, il y a tout qui a germé. Même si tu dis que ce n'est pas ça, que ça ne vient pas d'elle, il y a quand même une part d'elle. Je sais que chez Louise, il y a un truc qui a germé. C'est marrant de se dire que le partage d'une expérience fait que cela réveille quelque chose en toi qui est enfoui et il manque du composte – on va dire cela comme ça – et d'un seul coup ça pousse. Ça, c'est super.

M.R. : Moi je sais que cette expérience... c'était une époque où j'avais moins confiance en moi, je n'avais pas dansé depuis des années, alors me retrouver au conservatoire, avec des petites jeunes, personne que je connaissais, c'était vraiment dur, il a vraiment fallu que je me pousse. En même temps, je sais que cette expérience a beaucoup développé mon imaginaire, qu'à la fin je commençais vraiment à sentir ce poids lourd, la neige sous mes pieds... et je pense que maintenant ça serait encore différent grâce à ma plus grande maturité.

S.R. : Oui, mais tu comprendrais mieux, car tu es comme une éponge, mais cette fois-ci ton éponge elle n'est pas sèche, elle est déjà humidifiée.

M.R. : Oui, et avec la maturité aussi, moins peur d'être jugée et y aller davantage. Je pense que c'est comme ça aussi que tu y arrives mieux.

S.R. : Ce n'est pas être « mieux », parce que tu es ce que tu es. Ce qui était bien chez Dominique, c'est que même si elle avait une exigence, mais après c'est toi qui ressens les choses,

c'est toi qui es sur scène, c'est toi qui fais. C'est aussi ce qui est super avec Dominique, tu n'as pas à te dire « je fais plaisir à Dominique », non tu es. C'est ce qu'elle voulait. Tu es toute seule à faire ce truc-là, mais avec tout le monde. C'est un tout dans lequel il y a des individus, des individus qui ont perçu, des individus qui n'ont pas du tout perçu, mais ce n'est pas grave. Elle a réussi à faire quelque chose de totalement fort et c'est ce que j'ai aimé. Elle a réussi à faire passer des choses, notamment grâce à son imaginaire. L'imaginaire ce n'est pas seulement, comme je le disais tout à l'heure, imaginer que là-bas il y a le prince charmant dans son château.

M.R. : Oui, c'est qu'à un moment donné l'imaginaire va sculpter ton corps.

S.R. : Oui, il va sculpter ton corps et développer tes savoirs.

[...]

M.R. : Quelles corporéités, quels mouvements ou pas sont caractéristiques des ballets dont on a parlé ?

S.R. : Pour Giselle et les willis, ce sont les ports de bras en quatrième qui sont des ports de bras romantiques. Ou encore, les bras sur la poitrine, avec cette idée d'entre-deux où la première position des bras cela veut dire que l'on est sur terre, avoir les bras croisés sur la poitrine c'est être morte, et là, le port de bras est entre-deux, il montre que les willis sont aussi dans un entre-deux, entre la vie et la mort, entre deux mondes. Les arabesques aussi, cela ressort énormément, c'est pour *Giselle*, mais aussi pour les ballets romantiques en général, on retrouve cela aussi dans *La Sylphide*. Dans *La Sylphide* il y a aussi le port de bras à la Marie Taglioni.

Dans *Don Quichotte*, je dirais la danse de caractère, les déboulés, le jeu des épaules, les mains sur les hanches pour les filles et pour les hommes aussi. Tout le jeu du haut du corps des hommes qui est mis en rapport avec la corrida et les toréadors.

Dans *Le Lac des cygnes*, encore une fois cela sera le port de bras, les bras du cygne. Dans les pas, il y a beaucoup de levé de jambe, beaucoup de ronds de jambe.

Dans *La Belle*, c'est dans la vélocité, la technicité des pas, il y a beaucoup de bas de jambe.

Dans *Petrouchka*, c'est la danse de caractère russe, Nijinski s'était vraiment inspiré de ces danses traditionnelles russes comme dans les danses polovtsiennes. Ce sont des danses de caractères russes : talon-pointe, les sauts impressionnants.

Après, dans les qualités de danse, dans le ballet romantique pour les actes blancs cela va être la lenteur, des gestes qui ne finissent pas, une immatérialité, faire paraître sans force, quelque chose qui n'a pas de consistance. Cela entre en contraste avec les autres actes où on est plus dans la terre, plus dans la vélocité, la technique, pirouettes, sauts, petites batteries. Il faut également dissocier l'appréhension du sol, le sol en tant que rebond dans la terre et, au contraire, le sol qu'on

effleure dans les actes blancs, avec un certain soutien du haut du corps dans ces actes. Nous sommes beaucoup plus dans le sol dans les actes qui ne sont pas blancs.

La Belle, c'est vraiment que de la vélocité. Après la particularité du rôle d'Aurore c'est qu'elle passe de l'enfance, de l'innocence à la maturité, donc cela joue dans l'interprétation et la tenue du corps.

2. Entretien de Benjamin Houal et Sylvie Remlinger, le 17 mai 2022, Besançon

Benjamin Houal : La transe ce n'est pas quelque chose qui est recherché. Tu rencontres la transe. Tu vas la trouver par l'action.

Maëlle Rousselot : Donc tu rencontres la transe par tes gestes ?

B.H. : Oui, tu ne cherches pas la transe. C'est quelque chose qui arrive et pas parce que « je vais/veux être en transe ». Elle arrive par l'épuisement du corps, par la connaissance de la chorégraphie, par l'émotion. Ce n'est pas quelque chose que tu recherches. À l'inverse des derviches tourneurs qui vont rechercher une danse de transe.

Sylvie Remlinger : On va chercher la transe dans les danses spirituelles.

B.H. : C'est le mouvement répétitif qui fait que tu vas entrer en transe, mais, en tant que danseur, ta transe elle arrive, tu ne la cherches pas. Ce n'est pas un état que tu es désireux de rencontrer, mais que tu rencontres parce que tu connais la chorégraphie, tu sais ce qui va se passer et il y a un moment où le corps est transporté.

S.R. : Quand le corps est transporté, c'est ce que l'on appelle l'état de grâce.

B.H. : Oui, c'est cela : un état de grâce, un état spirituel.

M.R. : Et comment définiriez-vous cet état de transe ?

S.R. : Tu décolles... en fin de compte, tu n'es plus dans ton corps. Tu te vois danser, tu es transportée. Tu n'es plus toi. Ce n'est pas uniquement quelque chose qui est lié au plaisir. Normalement, quand tu danses, tu as un plaisir de danser dans l'état présent, dans l'état réel, dans ta matière et, à un moment, tu as un décrochement et là tu ne te sens plus dans ton état habituel. Ce n'est plus toi en fin de compte et, d'un seul coup, tu reviens. C'est vraiment particulier. Mais encore une fois, c'est assez rare. Je n'ai rencontré qu'une seule fois cet état-là. Tu te sens léger...

B.H. : Oui, mais aussi parce que tu es fatiguée.

S.R. : Non. Je crois que tu n'arrives pas à l'expliquer et c'est ça qui est intéressant. Il y a plusieurs états. Quand tu es crevée, fatiguée, que tu te donnes à fond et d'un seul coup tu te sens imprégnée par le rôle et le ballet. C'est encore toi, c'est physique, tu sens cette fatigue. L'état de grâce tu ne sens rien. Rien. Ce qui le provoque, tu ne peux pas savoir, ça peut être n'importe quoi.

L'ambiance, tu es dans une espèce d'euphorie et ça te transporte. Ce n'est pas nécessairement une euphorie où tu ries. C'est un état d'excitation, d'adrénaline. Je ne sais pas. Il y a quelque chose qui se déclenche. C'est peut-être aussi la musique qui te transporte. C'est particulier. Je pense que chacun a un ressenti différent.

M.R. : Sur quel ballet cela t'est-il arrivé ?

S.R. : C'était sur *Giselle*, deuxième acte. Tout était au ralenti. Il n'y a plus de notion d'état de corps, de notion de temps... Il n'y a plus rien. D'un seul coup, ça se remet sur place et donc tu continues, mais c'est vraiment particulier.

Pour en revenir à la transe. Je pensais aux contemporains, à Olivier Dubois. Les corps sont dans un tel état de fatigue que les gens sont dans cet état-là.

B.H. : La notion de fatigue est très importante. C'est pour ça que la transe arrive avec les derviches tourneurs, car il y a de la fatigue. C'est comme quand tu fais une improvisation. Une bonne improvisation c'est vingt minutes, une demi-heure, parce qu'à un moment donné tu vas te déconnecter du conscient pour passer à l'inconscient. Tu n'es plus dans quelque chose que tu produis, mais dans un état d'exploration. Tu as fait tout ce que tu savais faire et tout d'un coup tu découvres des zones de toi que tu ne connais pas. Des espaces intérieurs que tu ne connais pas. À cela s'ajoutent les répétitions, l'état de fatigue physique, mais aussi psychologique...

M.R. : Penses-tu que cet état de fatigue est nécessaire pour la transe ?

B.H. : Oui. En tout cas, il faut une certaine forme de fatigue psychologique pour qu'il y ait un abandon. Tu abandonnes tes repères. En plus, quand tu improvises, ton corps il sait danser... donc tu le laisses danser et tout d'un coup il y a des choses qui apparaissent. Tu ne t'en aperçois pas nécessairement. Ces « apparitions » sont dues à cette connexion/déconnexion. Tu pars dans quelque chose, puis tu reviens au réel. Là, tu sens le côté jouissif du mouvement, le côté connecté/déconnecté.

S.R. : À l'issue de ça, je pense que tu ressens une espèce de soulagement voire de plénitude. Alors que, quand tu es uniquement dans le plaisir de danser, tu es satisfait. C'est comme une bonne soirée, tu es content, tu es satisfait et ça s'arrête là. Quand tu es dans un autre état, tu sens que ça a fait du bien à ton corps. Moi, en improvisation, je n'ai jamais connu ça, parce que ça me faisait suer...

B.H. : Oui, justement, tu n'arrivais pas à décrocher. Tu maintenais le corps, tu cherchais à comprendre, à expliquer, alors que normalement c'est « je laisse faire ». Ce n'est pas une question de « est-ce que je fais bien ou pas bien ». En danse classique, il y a quand même cette notion de « bien » et « pas bien ».

S.R. : De contrôle surtout.

B.H. : Il faut donc laisser le mouvement se faire et là, le corps va faire des choses auxquelles on ne s'attend pas. Les danseurs classiques ont beaucoup de mal avec l'improvisation parce que, pour eux, l'improvisation, c'est quelque chose de « on fait n'importe quoi ».

S.R. : Le « faire n'importe quoi » c'est surtout parce qu'on ne contrôle pas. Je me souviens des stages que j'ai pu faire. Les stages les plus intéressants c'était en contemporain. Il y avait toujours des improvisations et, au début, ce qui me coinçait le plus c'était le regard de l'autre. Une fois que ce cap était passé, c'est vrai que c'est très agréable en fin de compte de se dire qu'on sort des normes de notre vocabulaire, de notre état de corps de danseur classique... mais arrivé à un moment, j'en avais marre de l'improvisation. Ce que je remarquais c'est que tous les danseurs contemporains, à la fin de leur improvisation, ils disaient que c'était génial et moi, je me disais que je m'étais ennuyée...

B.H. : Oui, mais ça c'est parce que tu n'abandonnes pas, tu ne lâches pas.

S.R. : Il y avait aussi une consigne : tu rentres et tu sors quand tu veux. Car c'est sûr que si tu es mal à l'aise, tu ne vas pas faire grand-chose. Ce que je remarquais, c'est que chez les danseurs contemporains, il y avait ceux qui avaient l'habitude de faire de l'improvisation et ça ne dégagait rien, et il y avait ceux qui rencontraient l'improvisation, ils se laissent aller et c'était très beau, car ça glissait tout seul, il n'y avait rien de provoqué. Là, je me suis rendu compte que, même chez les danseurs contemporains, il y a ceux qui font, même dans l'improvisation. Ils font de l'improvisation comme nous faisons des dégagés. Cela étant, je me suis peut-être trompée. C'est un regard extérieur. Donc ils n'étaient pas dans cet état d'aller ailleurs, de rentrer dans un état agréable, quand ils faisaient de l'improvisation. En plus, on le voyait à leur visage.

[...]

B.H. : La transe chamanique est liée à des répétitions, à un état répétitif. Ça, tu vas le retrouver dans tout ce qui est techno, tous les concerts où tu dances toute la soirée et, à un moment donné, tu entres en transe.

S.R. : Il y a aussi les petits cachets bleus.

B.H. : Oui, les petits cachets bleus. Mais cet état de transe, nous en tant que danseur, on ne la cherche pas, ce n'est pas un état recherché. Tu nous dis qu'avec ta transe [la TCAI], elle est permise par la musique [les boucles de son], mais nous en tant que danseurs on ne cherche pas cet état. C'est une rencontre. C'est un état de séparation de conscience, mais ce n'est pas une recherche, parce que tu n'es pas seul sur scène, tu ne peux pas t'abandonner. Tu peux déconnecter, mais tu dois reconnecter, parce que tu dances, que c'est un spectacle. Ce n'est pas une recherche. Tu peux l'avoir dans des ateliers. Moi, ça m'est arrivé en faisant des ateliers de butô où l'on va travailler jusqu'à la perte de conscience et jusqu'à ce qu'une élève se griffe tellement elle croyait qu'elle avait

des insectes sur elle, parce qu'on travaillait sur les insectes. Mais ça, ce sont des ateliers, des états de corps. Mais dans un spectacle, tu n'as pas de volonté d'entrer dans un état de transe.

S.R. : Oui, et puis ce n'est pas notre fonction. On ne fait pas de la danse thérapie. Si tu dances, c'est parce que tu aimes ça. C'est ton boulot, c'est ton métier, mais tu ne vas pas rechercher l'état de déconnexion. Le principe même de danser, c'est le plaisir. Donc tu ne vas pas chercher autre chose. Quelque part, le plaisir te fournit assez d'endorphines et d'autres hormones pour te sentir bien.

B.H. : Je discuterais un peu la notion de « plaisir ». Pour moi, danser ce n'est pas nécessairement ma mission, pour moi danser c'est un état de corps, c'est un état d'être. Pour moi, danser c'est « je suis ». Il n'y a pas que « je suis en plaisir », c'est « je suis ». Quand je danse, je suis. Je ne danse pas uniquement pour rechercher le plaisir, je danse parce que j'ai besoin d'être. C'est ma vision.

S.R. : Oui, chacun est différent. Mais après on pourrait poser la question : pourquoi tu dances ?

B.H. : parce que je dois être.

S.R. : Je pense que chacun a son idée, même inconsciente, de "pourquoi on danse, pourquoi on paraît sur scène".

B.H. : Moi, pour être vraiment, c'est quand je danse. Je me retrouve tel que je suis sur la scène. Ça peut déranger quelques fois. Ça dérange, parce que tu as des interprètes, quand ils sont sur scène c'est un exutoire, c'est un moyen d'exprimer qui ils sont. Parfois, ça peut déranger.

S.R. : Oui, ça se voit. Tu vois les caractères de chacun.

B.H. : Et les névroses. C'est du spectacle vivant. On diffère du théâtre. Au théâtre, on exprime un personnage à travers soi. Bon en danse classique il y a aussi des personnages, mais en danse contemporaine, on ne m'a jamais demandé d'interpréter un personnage. Moi, je suis ce que je suis sur scène. C'est aussi pour cela que dans les écoles, on cherche l'élève à savoir qui il est. On va pousser à bout l'élève pour savoir qui il est, comment il réagit, pour pouvoir le sortir hors de ses gonds, pour pouvoir lui permettre de sortir son moi caché, de sortir de sa réserve. Il y a cette importance d'aller « au-delà de » l'apparence, la forme

S.R. : De ne pas être calqué derrière quelque chose. Pour en revenir aux rôles d'interprétation, c'est vrai qu'en danse classique on peut se poser la question : est-on artisan ou artiste ? Quand bascule-t-on de l'un vers l'autre ? Ou comment les deux s'accompagnent ? Parce que tu exécutes quelque chose, qu'on t'impose [les pas], on ne te demande pas d'être un personnage, mais là-dedans il faut que tu sois toi-même pour que tu donnes sa qualité au personnage. Toutes les Juliette de Roméo, c'est toujours les mêmes pas, mais ce n'est pas la même Juliette.

[...]

S.R. : Mais pour en revenir à l'état de transe, c'est particulier. Il y aura toujours quelqu'un qui te dira dans ce spectacle « j'ai décollé », mais il ne saura pas l'expliquer. Ce n'est pas un acte volontaire.

B.H. : Cela m'est arrivé, parce qu'il y avait des cumulations de choses. Il y avait de la fatigue, de la répétition d'un spectacle qu'on faisait souvent, un état émotionnel. Je me suis retrouvée à danser *Ulysse*, une pièce d'une heure trente où on ne sort pas de scène et j'ai complètement décollé, mais avec toujours une capacité à réintégrer l'action. Le corps est tellement dans une facilité, puisqu'on l'a dansé dix fois, vingt fois, et on est fatigué, et le moment, l'action qui va faire que tu...

S.R. : Tu ne contrôles plus. Peut-être que ton état de transe c'est un lâcher-prise complet de tout ce qui peut être *self-control*. D'un autre côté, quand tu dances tu contrôles tout du début jusqu'à la fin. Tu ne peux pas entrer sur scène et « hop ! c'est la fête ! ». Ce n'est pas possible. Donc oui, à un moment donné, la fatigue, les émotions... ça te fait lâcher toute tension, tout stress et ça part... Mais ce ne sont pas des moments longs. C'est peut-être trente secondes, une minute.

B.H. : Oui, c'est un décrochage.

S.R. : Oui, c'est un décrochage et ça te paraît long. Un peu comme les absences quand tu conduis une voiture et que d'un seul coup tu te dis « je suis déjà là ! ». C'est l'habitude, cette espèce de routine... qui te fait oublier ce qui se passe dans le présent. C'est valable pour la conduite, mais aussi pour la danse.

M.R. : L'exemple de la voiture est bon, pour certains c'est un état de transe. Certes, un état de transe légère, mais un état de transe quand même.

S.R. : Oui, tu n'es pas présent, tu n'es pas attentif dans ces moments-là.

B.H. : Oui, mais tu restes conscient.

S.R. : Heureusement !

B.H. : Tu es à la lisière entre l'inconscient et la conscience. Ça s'appelle aussi de la méditation. Sauf que, la méditation, elle n'est pas liée à un état d'épuisement corporel. L'état de transe est beaucoup plus lié à un état d'épuisement corporel.

S.R. : En tout cas, tel qu'on l'imagine, dans l'état de transe tu es tout fiévreux, tu es tout surexcité.

M.R. : Oui, mais parallèlement il y a des personnes qui parlent de transe extatique. Pour eux, l'extase est une transe. Dans ce cas-là, donc, tu es dans l'immobilité. La transe, selon ton corps de métier, mais aussi à l'intérieur d'un corps de métier... chacun va avoir sa propre définition et ce qui peut correspondre à de la transe pour l'un ne va pas l'être pour l'autre. Je pense aussi que notre

société à un imaginaire de la transe où ça part dans tous les sens, où tu perds conscience. Alors que moi, quand je fais ma TCAI, je suis consciente et je reviens en un claquement de doigts.

S.R. : Qu'est-ce que cela t'apporte d'entrer en transe ? Qu'est-ce que cela fait sur le corps ? Quel est l'objectif de se décrocher volontairement ?

M.R. : Je parle pour la transe cognitive, il y a l'idée que le corps fait ce dont il a besoin, à ce moment-là.

S.R. : Donc c'est « transgénérateur » ?

M.R. : Oui... plutôt de transformation pour enlever, par exemple, certaines douleurs. Dans la TCAI, il y a des trances qui ont des objectifs. Au début de ta transe, tu donnes une direction. Par exemple, une fois on devait dire quelque chose qu'on n'avait jamais dit et avec la transe j'ai réussi à lâcher plein de choses. Avant, je me souviens que dans mes autres trances j'avais toujours très mal à la nuque, aux cervicales et je sais que ces douleurs sont reliées à mon estomac. Durant cette transe, j'ai dit ce que j'avais à dire, pas avec des mots, mais plutôt avec de nombreux cris. Par la suite, je n'ai plus eu mal, comme s'il y avait quelque chose qui s'était transformé, mis en place. Un des buts de la TCAI, c'est que tu ailles mieux, que ton corps exprime ce qu'il a à exprimer dans un cadre sécurisé. Nous nous sommes encadré.es par un médecin et une psychologue.

S.R. : Quand tu cherches dans la danse de la transe, qu'est-ce que tu recherches ? C'est savoir si le danseur peut se libérer, se lâcher ?

M.R. : Dans ma thèse, l'idée était de trouver de la transe dans les représentations des ballets classiques qui appartiennent normalement aux « Modernes », à la société occidentale. La transe en Occident a été rejetée, mise du côté de la folie, du pathologique, de la possession, etc. Il y a vraiment l'idée de déconstruire toutes ces cases. Je la cherche plutôt dans des ballets comme *Giselle*, il y a la scène de la folie, mais il y a aussi Albrecht qui est, quelque part, possédé par les willis. Il se met à danser sans pouvoir s'arrêter et comment est-ce représenté sur scène. Comment voile-t-on la transe et comment la dévoile-t-on ? Qu'est-ce que ça dit de nous ? J'aborde davantage ces prismes dans ma thèse, mais j'ai également envie de savoir si, les danseurs classiques qui sont normalement dans un certain contrôle, si c'est possible qu'eux sur scène ressentent qu'ils vivent des trances sur scène. Il y a des fois, j'ai des non catégoriques. En même temps, une fois avec Raffaella Renzi, elle me dit « non ce n'est pas possible » et elle rajoute que par contre « danser *Giselle* c'est un véritable *trip* ». Donc, finalement, j'ai l'impression que ce mot est tabou, qu'il n'est rattaché qu'à la folie, à la perte de contrôle, alors qu'il a différentes formes de trances et moi je veux la réattacher à ces différentes formes.

B.H. : C'est ce que je disais tout à l'heure, ce n'est pas une recherche. Les danseurs ne cherchent pas cet état, sauf peut-être dans la performance.

S.R. : Et peut-être que certaines personnes ne ressentent pas cet état, d'où Raffaella qui te dit « non », parce qu'elle n'a pas rencontré cet état, parce qu'elle contrôle trop pour pouvoir rencontrer la transe. En revanche, elle prend énormément de plaisir à danser Giselle.

B.H. : Tu peux difficilement mettre en place une volonté d'entrer en transe. Sauf pour les performances, là il y a des performeurs qui veulent entrer en transe. Mais le danseur projette ce que veut le chorégraphe et, en plus, il est dans du collectif, il ne danse pas seul. Donc il ne cherche pas cet état. Le performeur est tout seul et il n'a pas la même limite de temps.

S.R. : Et puis aussi, le performeur est dans un concept. En tant que danseur, on a une responsabilité, on a une responsabilité au niveau des pas. Tu ne peux pas faire n'importe quoi, si tu commences à partir en vrille.

M.R. : Oui, mais justement. Tu peux peut-être partir en transe sans partir en vrille. C'est Stéphanie Roublot qui me disait qu'elle devait être souvent en transe sur scène. C'est ça qui est intéressant, pour certains c'est un « non » catégorique, pour toi cela ne t'est arrivé qu'une fois, et elle, c'est souvent, car elle a tellement répété que la chorégraphie est dans le corps et après il n'y a plus qu'à s'enthousiasmer à monter sur scène et le corps sait la chorégraphie, car elle est ancrée en elle. Elle rattache cela à un état de transe, parce que, une fois sur scène, elle a moins de douleur, plus de force, que le temps passe plus vite...

S.R. : Oui... donc c'est vraiment un état d'esprit. Dans ce cas-là, on a tous ressenti des spectacles qui passaient à une vitesse dingue et d'autres qui trainaient. Donc, ça serait plus un état d'esprit qui amène le corps à supporter ou à supprimer ces douleurs, ce qui dérange... mais ce n'est pas un état de transe.

B.H. : Mais tu as aussi ça sur scène, quand tu es tellement connecté à tes camarades que tu maîtrises l'instant. Ça ne t'est jamais arrivé ça ?

S.R. : Bah tout le temps, je suis obligée d'être dans l'instant avec les autres pour que le ballet soit effectué correctement !

B.H. : Non, mais dans ce cas-là tu n'es plus à la seconde, mais à la dixième de seconde. Tu n'as jamais vécu ça ? Où tu peux étirer le temps pour être précisément présent avec quelqu'un ?

S.R. : Je pense qu'en fin de compte, c'est un éveil de tous les sens. Quand tu es danseur, tu as une perception sensitive exacerbée, que cela soit le toucher, l'odorat, la vue, l'ouïe. Donc, si tu n'es pas en alerte permanente, tu ne pourras jamais danser avec les autres, danser ensemble. Ce n'est pas possible. Par exemple, quand tu lèves un bras dans *Le Lac des cygnes*, on arrive à être ensemble, à être dans le même format, parce que tout est en éveil. Ce n'est pas un calcul, ce n'est pas se dire à « un, un et demi, deux je suis à tel endroit ». Ce n'est pas possible. Je pense que si tu

n'es pas en éveil, c'est là où ça ne va plus. C'est là où il y a des problèmes. Ça casse tout et ça fait un effet domino.

Quand tu sens tes poils qui se dressent, la chaleur d'un projecteur... je pense que tu es au-delà d'un éveil. C'est l'étape au-dessus et c'est peut-être pour cela que certains l'analysent comme un état de transe ou comme un énorme plaisir.

Une fois que tu es sur scène, il y a plein de choses qui se passent. À chaque fois que tu en sors, c'est à chaque fois différent. Tu sors de ton spectacle, même si c'est le même, tu ne vas pas en sortir dans le même état d'esprit et de corps à chaque fois. Pourtant, c'est le même que tu fais depuis des mois, des années, en tournée. C'est aussi pour ça que, parfois, tu en as marre, que tu as mal partout. Tu l'as tellement fait que tu en as marre, qu'il n'y a plus le même enthousiasme. Peut-être que c'est aussi une histoire d'hormones, elles ne travaillent plus et donc tu es dans la pure réalité des choses. Tu n'es plus dans la joie, tu es dans un corps fatigué et une chorégraphie qui ne te plaît pas, sur une scène et avec un éclairage nul.

Et puis combien de fois on te dit « tu verras sur scène tu n'auras plus mal ». Bien sûr que tu n'auras plus mal ! Parce que tu es sur scène et tu as autre chose à penser que ton ampoule qui te fait mal au pied. Après, quand tu sors... c'est aussi pour cela qu'on est tout cassé en tant que danseur. Moi, je pense que c'est l'adrénaline, l'endomorphine... et grâce aux hormones il y a tout qui fonctionne au centuple. Tu vois bien les gamins, quand ils vont monter sur scène, ils sont tout électriques, ils répètent « j'ai le trac ! J'ai le trac ! », et ils sont aussi tout euphoriques. C'est aussi aimé se faire peur. Quand on monte sur scène, il y a une responsabilité et en même temps on veut bien se montrer. Tu aimes bien avoir peur. Si tu n'avais pas peur, tu n'irais pas sur scène de cette manière-là. C'est peut-être cette peur-là qui va peut-être transformer les choses. Si tu y vas sans peur, peut-être que tu auras un regard « humain » comme je le disais tout à l'heure et tu verras que ce n'est pas si beau que cela de monter sur scène. Tu n'es pas dans la magie. Donc question : est-ce que tu fabriques la magie ou est-ce que tu es dans la magie ? Est-ce que tu la provoques ou est-ce que c'est parce que la magie est sur scène que tu rentres dedans ?

B.H. : La magie, elle se perd quand tu entres dans l'habitude. Quand tout d'un coup tu arrives dans une routine et que tu as perdu l'esprit du jeu. Dès que tu as perdu cet esprit de jeu, que tu n'as plus envie, évidemment ça devient noir, ça devient ennuyant, tu n'as pas envie d'être là, mais dès que tu reprends l'esprit du jeu, tu rentres à nouveau dans un esprit de plaisir, même si la scène est nulle, qu'il y a plein de choses pas top.

S.R. : Je suis partie en Sardaigne en tournée et on a dansé dans des cinémas, des cinémas avec des scènes. Tu avais soit la lumière, soit la sono, sinon ça faisait sauter les plombs. La scène, c'était un praticable à double étage, donc la scène était sur deux étages. Quand on a vu ça, les places

étaient vendues, on ne pouvait pas annuler le spectacle, donc on s'est adapté, et sur scène nous nous sommes amusés. De toute façon, il y avait tellement de danger là-dedans, qu'il fallait bien jouer avec cette situation grotesque. Mais, c'est vrai que, si nous n'avions pas pris cet état d'esprit de jeu, qu'on n'avait pas aimé ce que l'on faisait, on aurait fait grève et nous ne serions pas allés danser.

B.H. : Cela nous est arrivé à Madrid. Cela faisait très longtemps que Jean-Claude Galotta n'était pas revenu à Madrid, il était tout heureux de revenir à Madrid. On se retrouve dans une banlieue de Madrid pourrie, quarante spectateurs dans une salle de 1500 places. Ça a été un de ces foutoirs sur scène, mais vraiment un délire total.

S.R. : Des gamins...

B.H. : Bah oui ! On a fait des trucs qu'on ne faisait jamais, parce que dans une situation comme ça, si tu n'as pas l'esprit du jeu, ça ne marche pas. Bon, ça n'a pas été notre meilleur spectacle. Mais oui, je crois que le merveilleux peut arriver sur scène. Alors, est-ce que c'est un état de transe collective ? On sait qu'on est tous dans le même état à faire n'importe quoi et on s'entraîne tous dans cet état. Mais bon, le spectacle se fait. Il y a toujours la structure du spectacle, ça commence et ça se termine. C'est cloisonné par un temps, un espace, une lumière, une musique, lever de rideau, fermer de rideau.

Il y a aussi des états de conscience qui arrive... Je me souviens de Chaillot, je rentre sur scène à Chaillot avec la maman de ma fille, et il y a un moment où tu marches d'une certaine façon et tu sais que tu tiens ton public. Tu le tiens en main. Tu sais que tu vas faire n'importe quel petit geste, ils vont le voir. Tu maîtrises complètement ce public. Ce genre de moments, ce sont des états de conscience particuliers, car tu prends le public et tu manipules presque leur regard, tu les manipules.

S.R. : C'est là aussi où je pense que tu prends plus ou moins plaisir dans le spectacle. C'est qu'arrivé à un certain temps, tu es possesseur de ce spectacle, d'un instant, d'un rôle et ce pouvoir peut aussi te faire décoller. Par contre, à croire que les danseurs sont tous des névrosés, des psychopathes, des manipulateurs... je ne pense pas !

B.H. : Non, mais pour monter sur scène, il faut déjà avoir un égo assez développé.

S.R. : La question est : les ressentis durant une transe sont-ils différents selon les personnes ?

M.R. : Pour l'instant, je n'en ai aucune idée [je dirais oui maintenant]

S.R. : Parce qu'entre celui qui se prend pour le maître du monde, qui a pris un plaisir immense à se sentir maître du monde et qui s'y est cru, là c'est un sentiment de domination, pas un sentiment de pure joie, parce que l'on aime ce que l'on fait.

M.R. : Dans les personnes que j'ai eues, c'était plutôt dans la joie, le plaisir, l'euphorie.

S.R. : Que des forces roses et blanches, et pas noires !

B.R. : Un chorégraphe qui fait faire tout ce qu'il veut à ses danseurs sur scène, il y a une maîtrise des danseurs et en plus parfois une maîtrise du public. Si là, ce n'est pas du côté d'un esprit négatif ! Un chorégraphe qui dit au danseur : « quand tu rentres sur scène tu vas te branler ».

S.R. : Là on entre dans autre chose.

B.H. : Mais lui, il est en transe ! Tu imagines, il maîtrise tout que ça soit le public, le danseur, la lumière, le son... !

M.R. : Mais est-ce que c'est forcément être dans la transe d'être dans ce genre de maîtrise ?

S.R. : C'est juste un égo exacerbé.

B.H. : Est-ce que ça ne serait pas pour lui une forme de transe ?

S.R. : Il faudrait poser la question à un chorégraphe, s'il a déjà vécu cet état-là soit en chorégraphiant, soit en regardant son propre spectacle, car finalement là, on est en train de parler de personnes qui sont actives. La transe arrivait par le mouvement, mais qu'en est-il pour quelqu'un qui est passif ?

B.H. : Si le chorégraphe est dans son délire. En répétition, s'il est dans un délire, qu'il demande de faire certaines choses que tu n'as pas forcément envie de faire... Il est en transe créative. Tu vas faire ce qu'il te demande lors de la répétition, mais pas forcément après...

S.R. : Mais là, je reprends une discussion que j'ai déjà eue, le chorégraphe te demande quelque chose, tu le fais parce que tu es danseur et un adulte consentant, mais il est dans la création, il n'est pas pervers.

B.H. : C'est un acte créatif.

S.R. : C'est un acte créatif et la personne qui le fait est consentante, donc elle n'a pas à reprocher d'être dans un état de souffrance ou d'avoir été forcée de l'avoir fait, donc à discuter.

B.H. : Mais tu es dans un état de pouvoir, tu as un patron qui te paie à la fin du mois et si tu ne le fais pas tu es viré. C'est le problème de la psychologie des danseurs.

S.R. : Oui, mais ce n'est pas que pour les danseurs. Je pense que c'est un état général. C'est le pouvoir de façon générale.

M.R. : Oui, mais là comme ça touche le corps, je pense que c'est une question complexe. Quelle est ta limite ? Quelles sont tes propres limites ? À quel point es-tu influencé par le fait de vouloir ton salaire, de vouloir faire ci, ça et ça ?

B.H. : Regarde avec *La vie d'Adèle*, est-ce que le réalisateur n'était pas dans son délire ? Dans sa transe ? Et que cela implique les corps des autres ?

S.R. : Oui, donc j'ai la réponse à ma question. Le chorégraphe peut être dans un état de transe. Mais, moi, je n'ai pas rencontré de chorégraphes comme ça.

B.H. : Il faut que le danseur soit suffisamment fort pour lui dire non ou tu fais semblant, et comme ça il est content, il a réalisé son fantasme.

S.R. : Après, quand certains disent qu'il faut arrêter ces pudibonderies... d'accord, mais ce n'est pas toi qui y es dans l'histoire ! C'est compliqué quand tu te retrouves de l'autre côté.

En revanche, cela me fait penser au pas de deux. Quand tu dances un pas de deux, parfois tu es tellement dans le rôle que tu t'es échappé de toi, tu en arrives à tomber amoureux de ton partenaire. Ça, c'est compliqué, il ne faut pas faire un transfert, parce que, quand ça se passe sur scène ce n'est pas gênant, mais quand tu sors de scène, tu retournes à la vie courante, mais des fois ce sentiment reste accroché et là, c'est gênant.

M.R. : Il y a des acteurs qui disent aussi que dans certains des films dans lesquels ils ont joué, ils ont du mal à décrocher de leur rôle. Quand ce sont des rôles lourds, c'est parfois compliqué à porter.

S.R. : Et là, tu peux te poser la question si le rôle n'est pas allé creuser un peu trop profondément en toi et a fait, parfois, sortir une animalité qui était enfouie en toi et te dire « mince, ça existe ».

B.H. : Donc il y a cette piste des chorégraphes comme créateurs qui sont dans leur délire et qui seraient dans une espèce de transe, ça je trouve ça intéressant. Pour le danseur, on ne recherche pas la transe, on la rencontre, parce qu'on n'est pas dans l'idée de chercher la transe pour aller dans un état médicinal ou de rituel. Même dans le cours, parfois, tu es dans un état de transe.

S.R. : Oui, mais il ne faut pas confondre état de transe et bien-être.

Tu peux sortir d'un cours en te disant, « je me suis éclatée dans ce cours, plus que dans un autre », mais ce n'est pas pareil. C'est du bien-être que tu ressens, ce n'est une notion temporelle qui diffère, où tu n'as pas les mêmes sensations... ça ce n'est pas du bien-être. Dans le bien-être, il y a quelque chose de revigorant et tu restes dans l'instant présent, dans le temps réel. Alors que, dans l'état de transe ou dans l'état de grâce, tu es hors temps, hors normes et quand tu reviens, c'est comme un rêve. Tu as le souvenir de quelque chose, tu sais que tu t'es échappée, mais c'est flou.

[...]

S.R. : Après, c'est déjà arrivé qu'un danseur durant son manège se ligature les tendons. Il ne s'en est pas rendu compte en sortant de scène, c'est dans les coulisses qu'il s'en est rendu compte. Donc, il y a cette chose qui fait que tu peux te faire mal sans comprendre que tu t'es fait mal, et c'est pour cela que tu peux finir ta danse. Mais oui, tu peux avoir mal aux pieds, tu peux avoir plein de choses, mais une fois que tu es sur scène tu dances, tu n'oublies pas nécessairement, mais tu fais

avec. Tu fais avec, ça s'atténue, parce que ton cerveau pense à autre chose. Il y a une méthode qui consiste à dire quand tu as mal « non je n'ai plus mal, je n'ai plus mal » ou tu penses à autre chose. Si tu occupes ton esprit autrement quand tu as mal, ça lui permet de ne pas se centrer sur la douleur, mais ça, ce n'est pas un état de transe, c'est juste une échappatoire pour éviter d'avoir mal. Quand tu es sur scène, tu as tellement de choses à penser, qu'en fin de compte, tu en oublies la chose principale, ton corps. Il me semble que cela puisse être une explication. Une fois en coulisses, il y a un danseur qui prend son élan pour faire son grand jeté, mais il me marche sur le pied. J'étais en pointes, j'ai le pouce qui a fait « crac », je suis quand même montée sur scène et j'étais sur pointes pendant une demi-heure. Tu fais avec, tu sais que tu as mal, ça fait « boum, boum, boum » dans le pied, tu ne sais pas trop ce que tu vas trouver quand tu vas ouvrir le chausson, mais tu dances. Il y a tellement de choses à faire que tu ne peux pas t'apitoyer. Cependant, après, quand tu quittes la scène, mais que tu sais que tu dois y retourner... là tu te rends compte que tu as mal et qu'il n'y a plus rien qui puisse changer.

IV. Entretien Stéphanie Roublot et Roman Mikhalev, visioconférence, 14/03/2022

Maëlle Rousselot : Comment par un geste, des corporéités pourrait-on identifier le ballet *Giselle* et celui du *Lac des cygnes* ?

Stéphanie Roublot : Dans *Le Lac des cygnes*, il y a les ports de bras symbolisant les ailes. Giselle, dans le premier acte cela va être toute cette fraîcheur, ce sont beaucoup de petits sauts représentant la fraîcheur justement, le côté un peu paysan aussi. Cela s'inspire des danses « villageoises », « folkloriques », notamment quand certaines versions mettent en scène un jeu avec des cerceaux. C'est un corps très en avant, très délié dans le deuxième acte.

Roman Mikhalev : Dans quasiment toutes les versions, le premier acte c'est la vie. C'est aussi la vie villageoise. Alors que le deuxième acte présente le côté de la mort.

S.R. : Dans le deuxième acte, ce sont des corps qui penchent vers l'avant, très délié. Il y a aussi ce côté évanescent, très épuré et très mystique aussi, car les willis sont des mortes qui viennent « hanter » les jeunes hommes s'égarant sur les tombes. Dans le deuxième acte, cela va être des mouvements très doux, très liés.

R.M. : Oui, c'est vraiment pour donner l'impression que Giselle vole. C'est comme un fantôme. Le prince est du côté de la vie, mais elle, elle doit être légère, presque ne jamais toucher le sol.

S.R. : Oui, ne jamais faire d'à-coups. C'est cela aussi qui est très difficile dans le deuxième acte, alors même qu'il y a beaucoup de sauts. Il y a cette technique de demi-pointe permettant de

vraiment amortir pour éviter les saccades, et aussi, de faire du bruit. Il y a tout un travail pour être les plus discrètes possible. Même quand on travaille avec un partenaire [dansant Albrecht], il demeure chez Giselle cette évanescence, cette discrétion... on ne va jamais lui prendre la main, c'est le partenaire qui va la toucher et nous on la pose délicatement sur lui.

R.M. : Également, au premier acte Giselle est vivante. Alors qu'au deuxième, elle a le visage fermé, sans aucune émotion. Les mouvements se font qu'avec le corps, le visage est inexpressif, ne bouge pas. C'est un travail du corps, des bras, pour avoir cette légèreté. Pour les danseuses, je pense que cela est plus dur, car il faut vraiment jouer deux rôles différents.

S.R. : Comme dans *Le Lac*, le cygne blanc demande certaines techniques, un physique et un caractère et le cygne noir est complètement différent, c'est une autre femme. Ainsi, dans d'anciennes versions, il y avait deux danseuses, l'une pour le cygne blanc et l'autre pour le cygne noir. Quand une danseuse a pu danser les deux rôles, il y a eu des similitudes entre les deux cygnes, car évidemment c'était la même personne qui dansait.

Il y a aussi tout un travail avec les arabesques. Dans *Giselle*, les arabesques sont plus en « décalées », elles se font dans des diagonales. Alors que dans *Le Lac*, les arabesques sont plus académiques, plus « droites ». Tout un travail de bras se rajoute à ces arabesques leur donnant à chaque fois une tonalité selon les ballets.

R.M. : Dans *Giselle*, il y a tout un travail du corps quand les danseuses font l'arabesque. Alors que, dans le *Lac des cygnes*, les arabesques sont plus « carrées », il y a seulement un travail des bras et du dos.

S.R. : Le travail de pointes est important et diffère aussi. Dans le deuxième acte de *Giselle*, même si on est aidé par notre partenaire qui nous soulève, on doit aussi l'aider et avoir une technique très délicate au niveau des pointes. Sur *Le Lac*, on ne cherche pas à avoir ce travail de discrétion au niveau de la pointe, on n'y pense pas. Alors que sur *Giselle*, il faut vraiment faire très attention. Si vous entendez « toc, toc, toc, toc », c'est moins magique.

R.M. : Le travail des garçons est très compliqué pour le deuxième acte. Les portés se travaillent de manière différente.

S.R. : Oui, car les danseurs nous portent en gardant leurs bras/mains au niveau de leur buste.

R.M. : Oui, il y a quand même des portés hauts [c'est-à-dire les bras tendus au-dessus de la tête], mais il y a beaucoup de portés au niveau du buste, de la poitrine. Ces portés sont très difficiles, car ils coupent le souffle. Les portés hauts sont plus simples, une fois que les coudes sont tendus, c'est facile, le plus dur c'est quand on a les coudes pliés et qu'on doit les tendre, mais une fois qu'ils

sont tendus, c'est bon. Mais *Giselle*, c'est très difficile, car ce sont souvent des portés au niveau du buste, avec les bras pliés, et on doit la porter de droite à gauche tout en gardant cette position.

S.R. : Le garçon, il a aussi un gros travail d'interprétation dans le deuxième acte. Il y a toute cette tristesse au début. Quand il la voit, il y a ce côté amoureux, cette déception aussi.

R.M. : Je n'ai pas dansé ce ballet-là en Russie. Cependant, je me souviens quand je l'ai répété, le répétiteur m'a dit « il faut que tu choisisses la façon dont tu veux l'interpréter : soit tu l'aimes, soit c'est juste un flirt », et cela change tout. Soit tu le joues, il est amoureux, mais il sait qu'il doit se marier à une autre, mais il l'aime, ou, soit tu le joues et tu es là juste pour flirter avec cette villageoise et cela ne te prend pas trop au cœur. Selon comment tu l'interprètes, cela change ta façon d'être au deuxième acte.

S.R. : Ce sont des rôles où il y a une vraie recherche artistique qui est également nécessaire pour interpréter, pour réussir à faire les pas. Des tours, des sauts, des arabesques... il y en a dans tous les ballets, mais ce qui va faire que l'on va identifier tout de suite le style et le ballet, cela va être aussi la manière dont on va interpréter cette arabesque, ce rôle. C'est vrai que, pour ma part, je n'étais pas une grande technicienne, je ne faisais pas de choses « folles », mais j'arrivais à les faire grâce à l'interprétation. Je commençais à me dire, par exemple, « je vais être dans la joie, donc comment vais-je faire mon tour dans cette énergie ? », donc j'arrivais à faire des choses que je faisais peut-être moins bien en cours. Je partais vraiment du côté artistique.

R.M. : Ce n'est pas souvent qu'en répétition, que durant le cours, tu te donnes artistiquement à 100%. Parfois, tu n'arrives pas à faire tel ou tel pas, alors qu'en spectacle tu es dans ton rôle, devant un public, et, des fois, tu arrives à le faire. Tu ne comprends pas pourquoi, car tu as répété dix-mille fois en cours, mais là, ça fonctionne sur scène, car tu es dans le rôle. Cependant, je pense que c'est différent pour chacun.

Le plus important dans ces ballets, ce n'est pas l'aspect. Bien sûr que la technique est importante, il faut l'avoir pour pouvoir tenir physiquement, mais, pour le public, c'est le côté artistique qui doit prendre la première place.

S.R. : C'est aussi cela qui fait que l'on raconte une histoire. Il y a ce côté comédien sans parler qui est très important, car, sinon, ça fait des arabesques, ça fait des tours...

M.R. : Et en ce qui concerne *La Belle au bois dormant* et *Don Quichotte*, quels pas, quels corps, seraient caractéristiques de ces ballets ?

S.R. : Pour *La Belle*, ce seraient des bras « à l'anglaise », très ronds. En tout cas, nous, l'école française, on appelle cela les bras « à l'anglaise », ce sont des bras très ronds, très mignons... on dit aussi un peu « cul-cul », mais c'est un peu péjoratif... C'est un style très précieux. Cela dépend des versions, il y a une musicalité très spéciale qui aide aux interprétations des différents personnages.

Donc, pour *La Belle*, je dirais que ce sont surtout les bras, et aussi ce buste en avant, mais pas en avant comme dans *Giselle*, pas autant. C'est aussi plus précieux.

R.M. : Même pour les hommes, les bras sont très ronds, ils ne seront jamais complètement tendus. Je ne sais pas vraiment comment le dire...

S.R. : Ça fait précieux aussi.

R.M. : Même dans son port de tête, il demeure droit, c'est un prince, il ne se tient pas comme un paysan. Il a une posture très noble, il marche très lentement... une fois que tu as trouvé ça, ce n'est pas très dur artistiquement. C'est un personnage que tu tiens de la même façon du début jusqu'à la fin. C'est pareil pour *Don Quichotte*. C'est différent dans *Le Lac* et *Giselle* et je parle bien du personnage masculin. Dans ces ballets, ça demande un gros investissement artistique. Ce sont des rôles qui demandent beaucoup de réflexions.

Également, *La Belle au bois dormant*, c'est un pur canon du ballet classique. Elle reprend toutes les positions du corps, des épaulements, même au niveau de la musicalité. C'est différent de *Giselle*.

S.R. : *Don Quichotte*, cela va être plus sur la tonicité, la rapidité du corps, ce côté aussi tout feu tout flemme.

R.M. : Très espagnol !

S.R. : Les corps très vivants, très toniques, avec des bras larges. Il y a peut-être moins d'académisme chez Kitri. Les ports de bras ne sont pas comme dans *La Belle* où il faut passer par la première pour aller en couronne, là, chez Kitri, c'est plus libre.

R.M. : Sauf pour le deuxième acte.

S.R. : Ce qui fait que l'on va reconnaître le ballet *Don Quichotte* tout de suite, c'est la rapidité, la tonicité, cette façon plus libre et tout feu, tout flamme de danser, le côté aussi espagnol. Le fait que cela bouge énormément. Kitri, elle est aussi très lumineuse, très enjouée, donc sur la technique, il faut être en forme, il ne faut pas être fatigué ce jour-là.

R.M. : Mais dans le deuxième acte, on revient à quelque chose de plus romantique, car elle est dans le rêve de Don Quichotte. Cela donne un côté très fluide, très tranquille, avec beaucoup d'arabesques.

S.R. : C'est plus lié.

M.R. : Oui, j'ai l'impression que c'est un rêve que l'on ne peut toucher que du bout des doigts et qui va s'évaporer si on le touche de trop.

S.R. : Oui, c'est ça. Je ne sais pas si ça vous aide, car c'est vrai que ce n'est finalement pas évident de mettre des mots derrière ces pas.

M.R. : Oui, car les pas sont souvent les mêmes, se répètent et ce sont souvent des petites subtilités qui permettent de comprendre que l'on se situe dans tel ou tel ballet ou qu'il se passe telle ou telle chose.

S.R. : C'est ça. Souvent, je le dis aux élèves : vous faites une arabesque, c'est une arabesque, mais c'est vrai qu'il y a différentes manières de faire une arabesque selon *Giselle*, *Don Quichotte*... Donc, on le dit et après on le montre avec un style permettant d'identifier que c'est l'arabesque de *Giselle*, de *La Sylphide*, du *Lac*, de *La Belle*...

M.R. : Quels sont les imaginaires que vous mettez derrière ces ballets pour les danser ?

S.R. : Pour *Giselle*, ce sont les danseuses romantiques, ce sont les sylphides, le ballet *La Sylphide*. Dans le deuxième acte, moi je m'imagine dans une bulle, rien ne peut rentrer, rien ne peut me toucher et moi je ne peux rien toucher et je n'existe pas. Je suis vraiment un fantôme. Dans le premier acte, c'est une toute jeune fille qui découvre la vie, qui découvre l'amour, qui est innocente... et c'est le drame lorsqu'elle découvre que son fiancé est un prince, ça la rend folle et ça la fait mourir de chagrin. Donc, moi j'avais l'idée d'une jeune fille innocente, fraîche et dans le deuxième acte ce côté spectre, surtout que l'on ne peut pas me toucher et moi-même je ne peux pas toucher qui que ce soit. Quand je touche mon partenaire, c'est comme si je passais au travers, donc il y a tout un jeu avec les mains. Quand je lui prenais les mains, je posais déjà délicatement la paume de ma main, puis mes doigts.

R.M. : Il faut presque donner l'impression qu'à n'importe quel moment, elle s'en va. Lui, il ne comprend pas, car il voit ce fantôme et à peine il l'approche, qu'il pense l'entrelacer, qu'elle part. C'est comme ça qu'il commence à comprendre que...

S.R. : que c'est un fantôme, qu'elle n'est pas là.

Mais l'imaginaire, c'est très bizarre, parce que... sur certaines positions, par exemple cette arabesque où elle penche de plus en plus en avant tout en restant droite, je me disais « je suis dans un berceau », ce qui n'a rien à voir avec le ballet. Mais, l'image du berceau m'aidait à faire cette bascule. Donc, parfois, j'utilisais des images qui n'avaient rien à voir ni avec l'histoire, ni avec le style, ni avec rien du tout.

R.M. : Mais je pense que pour tout le monde, c'est un travail personnel. C'est ta propre imagination qui te permet de savoir ce que tu vas voir et mettre dans cette scène ou une autre.

S.R. : Dans les poses, j'avais l'impression qu'il y avait un poids sur moi et cela donnait ce côté très renfermé, très replié et triste.

R.M. : Oui, et puis l'imaginaire c'est très personnel. Il n'y a pas quelqu'un ou quelque chose qui nous fixent un imaginaire pour un personnage.

S.R. : Oui, et puis pour moi, un passage va être très important, alors qu'il le sera moins pour une autre danseuse. Par exemple, toujours dans le deuxième acte, le passage où l'on fait des entrechats-quatre, qu'après on repart dans quelque chose de très moelleux... on approche de la fin du ballet, on est fracassé... moi je le faisais juste, je n'avais pas d'imaginaire derrière. Là, je le faisais de manière très mécanique.

R.M. : En même temps, quand tu arrives à la fin du ballet, tu ne peux plus réfléchir...

S.R. : Il faut le vivre. Puis, après ce passage, je ne pensais plus à rien. On est tellement fatiguée, qu'on laisse faire le corps et cela se fait presque tout seul. Je ne sais pas comment l'expliquer. On a tellement répété aussi que le corps sait ce qu'il doit faire et en plus, on est tellement fatiguée aussi, qu'il y a cet abandon et ça devient une interprétation. Il y a vraiment ce côté je m'abandonne, je laisse faire, je n'en peux plus, parce que je suis vraiment morte pour le coup... il y a aussi un lâcher-prise du cerveau qui dit « moi je n'en peux plus, je laisse faire », et c'est bien parce que l'interprétation le permet. Souvent, ça, c'est mieux que lorsque l'on se dit « il faut que je fasse comme si... ».

R.M. : Mais vous imaginez très bien que, avant d'arriver à ce stade-là, il y a des répétitions et des répétitions. On prépare son corps pour le spectacle, pour qu'il soit aussi endurant, pour pouvoir après abandonner l'aspect technique.

S.R. : Le vivre également. De plus, il y a une différence lorsque l'on danse *Giselle* pour les premières fois et après, en vieillissant, si on a la chance de le redanser, on change notre interprétation, on change aussi les moments qui nous semblaient importants et ceux qui l'étaient moins. Les dernières fois où j'ai dansé *Giselle*, je sais aussi que, dans le dernier acte, je ne réfléchissais plus... Cela n'avait rien à voir avec les premières fois où je l'ai dansé, où cela était très écrit, très structuré, dans ma tête c'était très clair. Là, dans ma tête, c'était très différent.

R.M. : Je suis même sûr que, lorsque j'ai commencé à travailler ce rôle-là en Russie¹⁴²⁷, je l'ai dansé à Bordeaux et à la fin de ma carrière et, à chaque fois, ce sont trois périodes différentes. Tous les danseurs en fin de carrière le disent, le ballet *Giselle* c'est tellement riche que chaque fois que tu le travailles, tu amènes quelque chose de nouveau. Cela progresse avec toi, avec ta façon de vivre certaines choses, donc ça amène différents éléments. Pour moi, ce ballet-là, c'est très bien de le travailler tout au long de sa carrière pour comprendre vraiment ses divers aspects.

M.R. : C'est vrai que *Giselle*, c'est vraiment le ballet sur lequel je travaille le plus. Même en tant que chercheuse, il y a tellement d'interprétations possibles, on ne sait pas si les willis sont là, si

¹⁴²⁷Roman Mikhalev rajoute qu'il l'a répété en Russie, mais qu'il ne l'a finalement pas dansé. Il dansera le rôle d'Albrecht en arrivant à Bordeaux.

elles ne sont que des hallucinations... et selon chaque version, chaque interprétation il y a vraiment des lectures, des aspects différents, et, pour moi, c'est vraiment le ballet le plus riche.

R.M. : Oui, déjà rien que pour le rôle masculin, dès que l'on choisit sa ligne directrice, cela change complètement l'interprétation du ballet. J'ai vu un danseur qui avait choisi la ligne d'interprétation du flirt et, vraiment, à la fin, tu penses que c'est une ordure.

Concernant Giselle, je pense que c'est un personnage tellement lumineux, sincère que l'on peut se demander : elle devient folle, elle meurt, parce qu'elle a Albrecht est finalement un prince ou parce qu'elle ne supporte pas qu'il lui ait menti ? Je me demande si cela n'aurait pas changé sa réaction s'il lui avait dit sincèrement qu'il était un prince. Je pense que c'est davantage le mensonge qui la mène à la folie, plutôt que le fait que ce soit un prince. Après, le ballet est tellement riche que tu peux lui donner différentes couleurs.

S.R. : Je réfléchissais en même temps et je me disais que pour *La Belle*, j'avais vraiment cet imaginaire baroque, du roi soleil, avec ce corps...

M.R. : Très guindé, très carré.

S.R. : Oui. Pour *Don Quichotte*, c'est l'Espagne...

R.M. : C'est une ville normale, ce sont des personnes... ce ne sont pas des paysans, des pauvres, des nobles... ce sont des personnes normales.

S.R. : La Kitri, je la vois un peu sauvageonne. Elle est un peu garçon manqué.

R.M. : C'est aussi le côté espagnol qui donne un peu cette couleur. Je ne connais pas beaucoup d'Espagnols, mais le peu que je connais, ils sont toujours expressifs, vifs.

Le rôle de Basilio n'est pas très riche à penser, mais il est très technique.

M.R. : Qu'en est-il du *Lac* ?

R.M. : Je ne l'ai pas dansé [en tant que Prince Siegfried]. Je n'ai dansé que Rothbart.

M.R. : Mais c'est intéressant aussi.

S.R. : Oui, ce personnage fait l'histoire aussi.

Alors, pour *Le Lac*, il y a ce côté très épuré au niveau des mouvements, très royal également. Je pensais aux danseuses de l'Opéra, où, juste elles marchent et cela fait quelque chose de « waouh ». Donc, je me disais qu'à chaque pas, ça devait faire « waouh ». Puis, forcément, tu te représentes le cygne. Moi, j'essayais d'accentuer tout un travail au niveau du cou. Pour le cygne noir, j'ai tout accès sur le caractère, avec son côté un peu mesquin, un peu « je regarde par en bas », elle est séductrice aussi. Elle n'est pas dans la subtilité, dans la délicatesse. Donc voilà, dans le deuxième acte, il y avait ces côtés très majestueux, très classes, avec ces lignes très pures, cette délicatesse des pieds. Alors, c'est vrai, les cygnes sont censés avoir des palmes, mais moi, j'ai aussi... alors je ne sais pas comment te l'expliquer, mais il y avait une manière de poser le pied qui était différente. Dans le

troisième acte, elle est séductrice, un peu insidieuse, il y a un côté un peu serpent. Toi, comment faisais-tu Rothbart ?

R.M. : Ici, c'est différent de la Russie. Dans la version de Charles [Jude], Rothbart est un précepteur, donc tu es au côté du prince dès le début et tu te transformes en sorcier au second acte.

À l'époque, je devais faire le prince, mais j'ai dit à Charles [Jude], « écoute, le prince, je ne le sens pas du tout. Je préfère ne pas le danser », donc il m'a proposé de faire Rothbart. Cela me convenait davantage, car j'aime beaucoup chercher les caractères dans les personnages. J'ai aussi beaucoup travaillé sur le maquillage, j'ai agrandi le nez, car c'est plus ou moins un corbeau. J'ai fait un visage beaucoup plus sombre, car il ne peut pas avoir un visage normal, c'est tout de même un méchant.

M.R. : Comment travaillez-vous ces rôles ?

R.M. : C'est un travail personnel. J'ai regardé différentes versions de Rothbart pour me donner des idées. Chez Charles [Jude], il y a des variations qui sont très dures. En Russie, je connais deux versions, Rothbart n'a pas de danses.

S.R. : Qu'à Bordeaux, Rothbart danse et chez Noureev aussi.

R.M. : Dans la version de Charles [Jude], il y a beaucoup plus de danses pour Rothbart. Donc moi, j'ai observé des versions et je me suis dit « ce personnage il est comme ça, comme ça et comme ça ».

S.R. : Donc tu mets des mots pour décrire tes personnages ?

R.M. : Oui, j'ai mis des mots et je commence à réfléchir dessus. J'ai aussi beaucoup travaillé avec des miroirs, chez moi. Par exemple, je me lave les dents et je cherche un regard, comment me positionner. Il y a des mouvements, peut-être microscopiques et que le public ne voit pas, mais qui complètent le personnage, qui le forment. Il faut aussi trouver la façon dont il marche, dont il court, ce que l'on fait de nos bras. J'ai aussi rajouté des gants, parce que les mains sans rien, ça enlève le côté magique, son côté corbeau. Tout cela m'a aidé à finaliser mon personnage. Après, si dans ma vie je dois un jour transmettre ce rôle, il y a beaucoup de détails qui peuvent permettre, au danseur, de réfléchir davantage sur ce rôle, d'enrichir son imagination.

S.R. : Moi c'est pareil, je travaille seule. J'aime bien chercher devant le miroir. Également, j'aime bien me mettre à la place du public et me dire « si je fais ça, qu'est-ce que ressent le public ? » et après je me dis « non, ce n'est pas ça que je veux donner, je veux davantage dire ça ». Donc je me dédouble. C'est un peu bizarre, mais j'aime bien me mettre à la place du public pour voir comment je peux améliorer les choses, en enlever d'autres... Je travaillais beaucoup comme ça. Après, comme il y a beaucoup de pas de deux, il y a tout un travail à avoir avec le partenaire. En fonction des personnes en face de toi, cela va aussi beaucoup t'influencer, en tout cas ça

m'influçait. Quand tu as la chance de travailler avec Charles Jude, il te laisse assez libre, mais, finalement, il te guide.

R.M. : Oui, car c'est lui aussi le chorégraphe et il y a son imagination, ce qu'il veut raconter au public. Donc, il te donne de la liberté pour que tu puisses imaginer de ton côté et après, il te guide.

S.R. : Ça, c'est très important, car tu as quelqu'un de bienveillant en face de toi et tu sais qu'il va faire en sorte que tu sois bien, c'est-à-dire que, pour moi, il va dire « fais plutôt ça », alors que pour une autre il dira « non, toi, c'est mieux que tu fasses ça ».

R.M. : Oui, c'est le chorégraphe et on travaille ensemble.

S.R. : C'est comme un metteur en scène avec son comédien. Donc oui, il y a une grosse part de travail personnel. Parfois même, on marche dans la rue et on voit quelqu'un et on se dit « ah oui, c'est bien ça ». Je trouve ça bien, car ça « dépoussière » le ballet, car parfois on dit que c'est « cul-cul », par réaliste... mais si c'est réaliste, parce qu'on interprète plus de la même façon qu'il y a plusieurs décennies où c'était surjoué. Moi, je me nourris de ma vie, du quotidien. Puis, pour une même situation, il va y avoir plusieurs réactions, donc ça aussi, c'est très personnel. C'est aussi ça qui est intéressant, notamment quand il y a plusieurs distributions. Je me souviens à l'époque, entre Monique Loudière, Maurin, Guérin, Platel, tu allais voir les ballets, ce n'étaient pas les mêmes. Moi, j'halluciniais. J'étais au CNSM et j'avais la possibilité d'avoir des places tous les soirs et ce n'étaient pas les mêmes ballets.

R.M. : C'est ça aussi qui est important, c'est que nous sommes tous différents.

S.R. : Il y a aussi le rapport à la musique qui est, pour moi, très important. Il y a plein de moments où je m'appuyais sur la musique, notamment lorsque j'étais fatiguée. Il y a cette rigueur musicale qui te porte jusqu'à la fin de la variation ou du ballet même. J'essayais vraiment de faire en sorte que la chorégraphie ne fasse qu'une avec la musique et avec moi. Nous sommes trois, la musique, la danse et moi, et on essaie de faire un tout, que ça soit une osmose. Alors, je ne dis pas que je réussissais, mais cette idée était assez présente. J'essayais de m'appuyer sur la musique, notamment pour *Le Lac* qui était très dur pour moi, surtout le troisième acte et sa technique, les trente-deux fouettés, etc. Cela me stressait et le fait de passer par la musique, cela m'aidait beaucoup. Je ne pensais plus à la technique. Donc la musique m'a beaucoup aidé dans *Le Lac des cygnes*, dans tous les ballets, mais plus particulièrement dans *Le Lac*.

R.M. : De toute façon, la musique c'est très important aussi. Je le vois bien, quand un danseur n'est pas dans la musique, ça perd son sens. En Russie, un danseur peut savoir faire plein de choses au niveau de la technique, mais si ça ne va pas avec la musique... ça perd de sa valeur.

S.R. : De plus, si certaines chorégraphies perdurent, c'est qu'il y a bien eu un travail intelligent entre la musique, la chorégraphie et l'artiste.

M.R. : Je voulais aussi savoir : la scène vous mettait-elle dans un certain état modifié de conscience ? un état de conscience différent de l'habituel ?

Stéphanie Roublot [qui explique à Roman Mikhalev] : Quand tu entres sur scène, comment es-tu ? Est-ce que tu es comme dans la vie de tous les jours ? Ou est-ce qu'il y a quelque chose qui change quand tu entres sur scène ? Si, à un moment donné, tu es toujours conscient ou si à un moment tu n'es plus conscient ?

Je reviens toujours à *Giselle*. À la fin de *Giselle*, les derniers temps quand je le dansais, je n'étais plus là. Je suis sur scène, je vis le moment présent. C'est très bizarre, car tu es quand même là, tu vis le moment présent, mais tu es dans une telle interprétation, dans un tel truc que tu oublies déjà le public, j'oublie les coulisses. C'est vraiment très difficile de mettre des mots sur cet état. Pour moi, je ne touche plus terre. Je ne sais même pas où je suis. Je ne sais même pas si c'est Stéphanie. La scène de la folie aussi. On a l'impression que la scène de la folie, on fait ce qu'on veut. Pas du tout. C'est hyper écrit, hyper minutieux, c'est une vraie partition. Au début, quand tu l'apprends, tu te dis que ce n'est pas possible, que tu ne peux pas faire ce que tu veux. Donc c'est hyper dur et en plus ce ne sont pas vraiment des pas, ce sont des intentions, c'est « je marche sur l'épée, qu'est-ce qui se passe alors ? ». Mais si tu fais ça avec la musique, ça te met dans une transe. Je n'étais plus là. Le fait aussi de répéter, de répéter, de répéter... au bout d'un moment, tu te dis « c'est bon, je le connais », mais non... donc tu continues de répéter, répéter, répéter... Charles [Jude] est particulier là-dessus, mais je pense que c'est vraiment en lien avec Noureev. Il te refait faire tout le temps, tu en fais une overdose. Il y a même des fois où tu oublies de faire quelque chose, parce que tu en as complètement marre et ça te contrarie. Mais une fois sur scène, tu comprends pourquoi. Parce que tu l'as tellement en toi que ton corps il le dit, il le fait et c'est à ce moment-là que ton esprit lâche, que tu profites et que tu n'es même plus là. Ce sont des moments qui ont été très puissants, car ce sont véritablement des moments d'interprétation, de force. Dans la scène de la folie, tu ne peux pas tricher. De même, cette fin, la diagonale de *Giselle* qui te ramène à cette tombe, là tu sais que tu repars sous terre.

Également, je n'aime pas voir le public, je n'ai jamais voulu savoir qui était là, qui n'était pas là, je n'aimais pas ça. Je n'aimais pas regarder le public. J'adorais qu'il y ait un public, mais je ne voulais pas les identifier. En revanche, sur scène, j'aimais bien prendre de la force dans les yeux des personnes. J'aimais ce contact visuel, alors que certaines danseuses n'aiment pas du tout, elles ne sont pas dans cette recherche d'énergie, de contact. Avec mes partenaires aussi, j'aimais beaucoup.

Donc j'ai quand même conscience d'être sur scène, de tout ça, et j'ai besoin d'avoir des contacts physiques/visuels et en même temps, c'est un truc à part. Notamment pour mon dernier spectacle, tu te conditionnes évidemment « ok, c'est mon dernier, il ne faut pas que je pleure, il faut que je fasse attention, il faut que je sois bien », des trucs à la noix, mais en même temps c'est important. J'étais dans un tel état, que j'ai failli oublier mon entrée, car je les regardais et je me disais « oui, c'est quand même super et tout » et à un moment je me dis « mince ! c'est à moi ! » donc je suis arrivée en panique, je me suis dit « Steph, concentre-toi » et en même temps je me suis dit « non, profite de cet instant ». C'est une chance énorme de monter en scène et ce n'est pas la norme. À chaque fois que je montais sur scène, je me disais « fais comme si c'était le dernier ». Sans pression, sans *pathos*, mais avec cette idée de profiter. De plus, pour moi, c'est un peu prétentieux de dire ça, mais j'étais beaucoup mieux en scène que dans le studio. La scène c'était vraiment nécessaire pour moi.

Romane : Elle te donnait un plus.

S.R. : Oui et elle me révélait un peu plus. Je me souviens, avec *Le Sacre* de Massine. Quand j'ai fait cette variation de l'Élue, j'étais dans un état. Je ne sais pas comment l'expliquer. En plus, sur celui de Massine, il y a beaucoup de sauts. Il est particulièrement violent, parce qu'elle se bat, elle ne veut pas être sacrifiée. Donc il y a une énorme tension. Je suis sortie de là, je ne sais pas ce que j'ai fait. Je suis sortie, j'ai vu Suzanna qui m'a dit « Woua ! Super ! » et moi je ne savais pas si j'avais fait les pas, si j'avais tout fait. Pour le coup, je n'étais plus là et je n'ai pas eu du tout conscience de ce que je faisais. C'est la seule fois où cela m'a fait ça. Les autres fois, je n'étais plus là, mais quand même. J'avais conscience de ce que je faisais, si j'étais dans la musique ou pas. Là, ça a fait comme un trou noir. Ça, c'était assez bizarre, parce que tu te dis « qu'est-ce que j'ai fait ?! »

R.M. : Après, je pense que c'est complètement différent pour chaque spectacle. Mais une chose est sûre, c'est que si tu es sur scène comme dans la vie quotidienne, ça ne donne rien pour le public. Il faut que tu sois dans ton rôle. Même si tu cherches un contact avec le public ou avec tes collègues, tu restes dans ton rôle. Puis, c'est un spectacle, tout le monde doit l'assurer. Je me souviens, quand j'étais jeune, c'était dans mon école en Russie, j'avais un rôle de mage qui restait derrière le trône de la reine. Là, les danseurs qui interprétaient le roi et la reine parlaient ensemble, « oh dans le magasin, j'ai vu des saucisses pas chères »... Tout de suite tu es déconcentré, tu n'es plus dans ton rôle, alors que tu y dois rester !

Bien sûr, quelque part on est inconscient, parce que tu joues ton personnage et tu consacres trois heures de ballet pour ça. Après, tu reviens à ta vie. Mais bien sûr, pour que le public ressente vraiment quelque chose, il faut que tu sois là, dans ton personnage. Comme dit Stéphanie, tu as tellement répété, la technique est tellement dans ton corps, qu'au bout d'un moment ça va tout seul

[au niveau de la technique], et là tu dois jouer. Si tu fais tes pas en musique, que tu es dans ton personnage, ça va faire quelque chose au public, tu prends ton public. Alors que si tu fais ton pas, tu fais ta diagonale, puis tu arrives à 8, donc tu sais que tu dois changer de diagonale et faire tes pas dans cette diagonale sur 8 temps, c'est complètement différent. Il faut que tu flottes dans tes personnages, car le public va le voir tout de suite.

Bien sûr, quelque part, on est inconscient. Cependant, je pense que ça dépend aussi des rôles. Pour moi aussi ça va être *Giselle*, parce que c'est plus riche, par exemple, que *Don Quichotte*. *Don Quichotte* c'était différent, là tu emmènes presque le public sur la scène. Tu joues avec lui, tu peux être coquin, etc. C'est complètement différent. Je pense que chaque rôle a sa propre préparation mentale. En Russie, je me souviens avoir dansé *Crimes et Châtiments* de Dostoïevski, là c'est... [Il fait mine de se tirer une balle dans la tête]. Là, c'est une autre dimension. Je pense que c'est le premier rôle que j'ai vraiment travaillé et qui m'a donné énormément de travail au niveau de l'imagination, mais aussi ce sentiment de vivre dans cette époque, vivre dans ce personnage, essayer de comprendre ce que voulait dire Dostoïevski dans son roman. C'est surréaliste ! Donc ce rôle m'a vraiment marqué. Après *Giselle* aussi, mais pour moi, c'est vraiment Roméo qui m'a marqué. Tu n'es plus là ! Je ne sais pas où tu es. Mais si tu veux vraiment être ce personnage-là, à la fin tu ne sais pas où tu es.

S.R. : Il y a beaucoup de sentiments.

R.M. : Quand tu reçois la lettre annonçant que Juliette est morte, tu as quoi ? Une minute pour montrer ce que ça te fait, pour montrer que la femme que tu aimes est morte. Là, ça te chamboule aussi. Il faut que ça soit présent dans le rôle, mais aussi dans la tête. Cette scène, je pense que je l'ai travaillée plus là [il me montre sa tête] plutôt que physiquement. Il faut trouver cette tension. Avoir cette tension quand tu la danses. Mais comme dit Stéphanie, tu ne sais pas si tu as réussi ou non les pas. Tu fais juste, tu pars sur scène et tu le fais et oui, tu es inconscient. Encore une fois tu n'es pas là.

S.R. : C'est très bizarre, parce qu'il y a un état de conscience et d'inconscience à la fois.

M.R. : Parleriez-vous de transe pour cet état ou mettriez-vous un autre mot ?

S.R. : Transe c'est vraiment quand tu ne contrôles plus rien... [je ne sais pas si elle s'adresse à moi ou si elle s'adresse à Roman].

R.M. : Non ! Non ! Moi, personnellement, jamais.

M.R. : Tout à l'heure, vous avez utilisé le mot « transe » Stéphanie.

S.R. : Moi, oui. Dans *Le Sacre* où j'ai eu un trou noir, je ne sais pas ce que j'ai fait. La scène de la folie un peu moins... enfin si quand même ! Parce que moi, je ne suis pas folle – enfin un peu quand même – mais tu arrives...

R.M. : Je ne pense pas que ça soit un état de transe.

S.R. : Si un peu.

R.M. : Parce qu'un état de transe, c'est à la limite. Mais il ne faut pas que tu ailles plus loin, parce que ça peut mal finir.

S.R. : Vraiment, sur l'Élue, il y a des soirs où je ne savais pas ce que j'avais fait [elle me regarde en faisant la grimace].

R.M. : Pour répondre à cette question, je pense que c'est très difficile parce qu'on ne sait pas ce qu'est la transe, ce que ce n'est pas. Après, je pense que c'est différent chaque soir. Tu ne peux pas répéter ce que tu as fait la veille.

S.R. : Ça, c'est sûr. Je pense qu'il ne faut pas essayer de le revivre.

R.M. : Je pense qu'on est à la limite.

S.R. : Mais ça te met dans un état qui n'est pas ton état normal. Alors si c'est ça la transe...

M.R. : Pour certains auteurs, notamment pour un psychologue, la transe serait un état qu'on vivrait assez quotidiennement, qui n'est pas tant que ça lié à la folie. Je me base beaucoup sur un psychologue qui dit qu'on est tellement absorbé par un objet, qu'on s'abstrait du monde.

S.R. : Donc ça, c'est vrai pour moi, donc moi, je suis en transe à beaucoup de moments sur scène, notamment des moments très artistiques comme la scène de la folie, le retour dans la tombe, l'Élue. Donc pour moi oui.

R.M. : Moi, je ne sais pas...

S.R. : Pour les garçons, c'est peut-être plus compliqué, peut-être par rapport à vos rôles... Après si sur Roméo.

R.M. : Le rôle de Raskolnikov, je n'étais pas dans mon état normal. J'ai perdu, je pense, près de neuf kilos quand j'ai préparé ce rôle. J'ai mis beaucoup de temps à me remettre dans mon état normal, parce que j'étais psychologiquement déstabilisé. En plus, je n'habitais pas très loin de l'endroit où se déroule *Crime et Châtiment*. Donc j'arrivais à imaginer ce qui avait pu se passer à cette époque, à quel point c'était noir. Après ce ballet, j'ai mis beaucoup de temps à me retirer de ce personnage.

Sur Roméo aussi, lors de l'adage final, que tu es avec elle et qu'elle est morte, tu n'es pas là aussi. Ça te [ne finit pas sa phrase, mais se secoue]

S.R. [pendant que Roman parle] : C'est un petit peu transe !

R.M. : Là, il n'y a plus personne autour. Il n'y a plus qu'elle et toi et les deux projecteurs blancs !

S.R. : Tu vois quand même les projecteurs !

R.M. : Ça dépend du rôle. Avec certains rôles tu ne peux pas être ne pas être [fait un mouvement de la tête vers l'arrière et le haut, comme si elle allait un peu décoller].

S.R. : Oui, finalement, la transe, c'est souvent dans des rôles durs, dramatiques. Sinon dans les trucs un peu plus gais, ça ne m'est jamais arrivé.

R.M. : Et après, si une personne te dit qu'elle est dans son état normal sur scène, c'est qu'elle n'est pas à 100% dedans.

M.R. : Pour vous, est-ce que c'est possible de parler de transe dans les ballets classiques ? Dans les fictions mêmes ?

Stéphanie : Oui, moi je n'ai jamais dansé *Roméo et Juliette*, mais je suis sûre que si je l'avais fait. Avec la crypte, tu vois ton homme mort, tu es paniquée... je suis sûre que dans ces moments-là tu es en transe, en tout cas moi j'espère que je l'aurais été. Parce que pour moi, c'est un truc bien d'être en transe dans des rôles comme ceux-là. Moi je l'ai eu pour Giselle, avec l'Élue... après ça dépend de la signification du mot transe, parce que même le fait de répéter, de répéter, de répéter, de répéter, de répéter, de répéter afin de lâcher-prise, ça peut être une forme de transe aussi. Donc si pour toi la transe c'est ça, et que ça l'est aussi pour moi, dans ce cas-là, c'est sûr qu'il y a de la transe dans le ballet classique, puisqu'on ne fait que des répétitions pour arriver à ce que l'esprit lâche, pour que le corps fasse son travail et que nous, nous puissions faire autre chose. Pour moi, je pense que c'est possible.

M.R. : C'est vrai que c'est un mot qu'on n'associe pas forcément au ballet classique. Quand j'en parle, on me mentionne souvent la scène de la folie, l'Élue du *Sacre*. Mais quand on regarde *Giselle*, finalement, quand Albrecht danse, il est forcé par les willis, elles le possèdent, ce serait une transe de possession. Donc, dans la fiction, il y a plein de petits moments de transe, mais ça se voit un peu moins par rapport aux gestes, comme si on voulait la recouvrir un peu.

S.R. : Oui, et puis on ne te l'inculpe pas. Est-ce que quand tu vas danser le prince dans *Giselle* on va te dire ça ? Non, on va te dire « tu vas danser jusqu'à la mort » et qu'on doit résister, mais on ne va jamais parler de transe. On n'utilise pas ce mot, alors que si tu l'utilises ça va te permettre une autre interprétation...

R.M. [il l'interrompt] : Oui, je pense que tu l'utilises plus pour le rôle de Giselle, que pour le rôle masculin. Après, ça dépend quelle interprétation tu choisis.

S.R. Parce que tu vois le prince il doit danser jusqu'à la mort, et il est mis en transe par les willis.

Moi : Parce qu'il n'a pas le choix de danser.

R.M. : C'est plus physiquement. Quand tu as fait tes entrechats-six, à la fin tu es mort, tu n'en peux plus. Tu as fait tout l'adage avec ta partenaire que tu portais juste devant toi, au niveau

du buste, donc ça te coupe la respiration, donc après ça, tu es complètement essoufflé. Puis, tu arrives aux trente-deux entrechats-six, là c'est plus un aspect physique. Tu pars parce que tu n'en peux plus. Cependant, tu dois continuer, mais une fois que ce passage est terminé, tu es complètement mort.

S.R. : Donc ?

R.M. : Donc c'est une transe physique ! Moi, je ne sais pas, j'étais tellement fatiguée à ce moment-là !

S.R. : Mais toi, tu as aussi une puissance physique. [S'adressant à moi] Tu sais, ça aussi, ça dépend des gens. En plus, fille ou garçon on n'a pas les mêmes caractéristiques et on n'a pas tous le même imaginaire. Il y a tout ça qui rentre en considération. La manière dont tu as été éduqué, élevé, il y a des choses qui vont te toucher et moi pas forcément, il y a aussi tes limites psychologiques qui vont faire que tu vas estimer que c'est de la transe et l'autre non ou inversement. C'est très difficile. Après, moi, ce que j'ai envie de dire, c'est qu'à un moment donné, notamment en danse classique, tu lâches prise sur ton physique, sur tout ce que tu as appris et ce que tu as répété pour vivre l'instant présent. Il y a des moments où tu es là dans l'instant présent et en même temps tu n'y es pas, donc, pour moi, ça, c'est une forme de transe.

Ça répond à ta question ?

M.R. : Oui, ça y répond, plus du côté des danseurs que de la fiction.

S.R. : Dans les fictions, c'est ce que tu as dit : Giselle, l'Élue du *Sacre*.

M.R. : Dans les actes blancs également. Les willis on ne sait pas trop si ce sont des hallucinations, Dulcinée, c'est clair que c'est dans la tête de Don Quichotte. Donc, on ne montre pas vraiment la transe, mais quelque part, ils sont dans des états complètement hallucinatoires.

S.R. : Exactement. Tous les actes qui sont un peu « rêvés » évoquent forcément une part de transe, mais c'est plus interprété dans le rêve.

R.M. : Dans *Don Quichotte*, c'est plus lui que Dulcinée qui est en transe, car Dulcinée est dans son rêve.

S.R. : Oui, donc il y a bien des personnages qui sont en transe dans les ballets classiques. Dans *Le fils prodigue* également, lorsqu'il se fait dépouiller par la sirène, il se demande ce qui s'est passé.

M.R. : Une dernière petite question, pour vous qui avez dansé *Giselle*, les willis existent-elles ou sont-elles le produit de l'imagination d'Albrecht ?

S.R. : Pour moi, elles existent. Ce sont toutes les jeunes filles mortes d'amour qui viennent hanter ces hommes. Ce sont des fantômes, mais elles existent. Ce n'est pas lui qui invente cela.

R.M. : C'est la même chose pour moi.

S.R. : Elles existent, sans pouvoir les toucher, mais elles existent !

[...]

S.R. : C'est bien de parler de transe, parce que, finalement, en en parlant, on se rend compte qu'il y a des moments de transe, mais on n'en avait pas nécessairement conscience. Ça nous fait réfléchir en tant que danseur et je trouve ça bien que toi, en tant que chercheuse, tu viennes, tu poses des questions et que ça nous interroge, ça nous fait réfléchir et ça met en lumière certains éléments.