

LE GESTE ET SA PERCEPTION

par Hubert Godard

La perception d'un geste opère et travaille par saisie globale, et permet difficilement de distinguer les éléments et les étapes qui fondent, autant pour l'acteur que pour l'observateur, la charge expressive de ce geste. Chaque individu, chaque groupe social, dans une résonance avec son environnement, crée et subit ses mythologies du corps en mouvement, qui façonnent ensuite les grilles fluctuantes, conscientes ou non conscientes, en tout cas actives, de la perception. La danse est le lieu par excellence qui donne à voir les tourbillons où s'affrontent ces forces de l'évolution culturelle, qui tend à produire et en même temps à contrôler ou même à censurer les nouvelles attitudes de l'expression de soi et de l'impression d'autrui. Ainsi, le geste et sa captation visuelle fonctionnent sur des phénomènes d'une infinie variété qui interdisent tout espoir de reproduction à l'identique. La danse classique, codifiée par Beauchamp au XVIII^e siècle, n'échappe pas à cette problématique : malgré l'apparente conservation des figures – une arabesque, une attitude, un rond de jambe... –, la façon dont ces gestes sont produits et perçus varie profondément d'une époque à l'autre. La moindre variation de la partie du corps qui initie le mouvement, les flux d'intensité qui l'organisent, la manière qu'a le danseur d'anticiper et de visualiser le mouvement qu'il va produire, tout cela fait qu'une même figure ne produira pas pour autant le même sens. Ainsi la figure, la forme d'un geste nous aide peu à comprendre son exécution, et encore moins sa perception par le danseur et le spectateur. Devant cette difficulté, la tentation est alors grande de se contenter de classer les danses par époques historiques, par origines géographiques, par catégories sociales, par partis pris musicaux, par l'esthétique du costume ou de la scénographie, par la forme donnée des différents segments corporels mis en jeu. En effet, tous ces paramètres décrivent à merveille le contenant, mais approchent peu les richesses de la dynamique interne du geste qui font sens. Il est cependant permis de repérer certaines constances non dans les individus ou les figures qu'ils émettent, mais dans les processus opérateurs du mouvement et de son interprétation visuelle.

LE PRÉ-MOUVEMENT OU LE LANGAGE NON CONSCIENT DE LA POSTURE

Comme l'ont fait remarquer Rudolf Laban¹, Erwin Strauss² et d'autres, la posture érigée, au-delà du problème mécanique de la locomotion, contient déjà des éléments psychologiques, expressifs, avant même toute intentionnalité de mouvement ou

d'expression. Le rapport avec le poids, c'est-à-dire avec la gravité, contient déjà une humeur, un projet sur le monde. C'est cette gestion particulière à chacun du poids qui nous fait reconnaître sans erreur, et au seul bruit, une personne de notre entourage qui monte un escalier. Inversement, en apesanteur, comme les cosmonautes nous le montrent, l'expressivité est radicalement autre, car le repère essentiel qui nous permet d'interpréter le sens d'un geste est profondément modifié.

Nous nommerons « pré-mouvement » cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter. La même forme gestuelle – par exemple une arabesque – peut être chargée de significations différentes selon la qualité du pré-mouvement, qui subit de très grandes variations alors même que la forme perdure. C'est lui qui détermine l'état de tension du corps et qui définit la qualité, la couleur spécifique de chaque geste. Le pré-mouvement agit sur l'organisation gravitaire, c'est-à-dire sur la façon dont le sujet organise sa posture pour se tenir debout et répondre à la loi de la pesanteur dans cette position. Tout un système de muscles dits gravitaires, dont l'action échappe pour une grande part à la conscience vigile et à la volonté, est chargé d'assurer notre posture ; ce sont eux qui maintiennent notre équilibre et qui nous permettent de tenir debout sans avoir à y penser. Il se trouve que ces muscles sont aussi ceux qui enregistrent nos changements d'état affectif et émotionnel. Ainsi, toute modification de notre posture aura une incidence sur notre état émotionnel, et réciproquement tout changement affectif entraînera une modification, même imperceptible, de notre posture.

Ces muscles gravitaires, parce qu'ils sont chargés d'assurer notre équilibre, anticipent sur chacun de nos gestes : par exemple, si je veux tendre un bras devant moi, le premier muscle à entrer en action, avant même que mon bras ait bougé, sera le muscle du mollet, qui anticipe la déstabilisation que va provoquer le poids du bras vers l'avant. C'est le pré-mouvement, invisible, imperceptible pour le sujet lui-même, qui met en œuvre en même temps le niveau mécanique et le niveau affectif de son organisation. Selon notre humeur et l'imaginaire du moment, la contraction du mollet qui prépare à notre insu le mouvement du bras sera plus ou moins forte et donc changera la signification perçue. La culture, l'histoire d'un danseur, et sa manière de ressentir une situation, de

l'interpréter, va induire une « musicalité posturale » qui accompagnera ou prendra en défaut les gestes intentionnels exécutés. Les effets de cet état affectif, qui donnent à chaque geste sa qualité et dont on commence à peine à comprendre les mécanismes, ne peuvent pas être commandés par la seule intention. C'est ce qui fait toute la complexité du travail du danseur... et de l'observateur.

Dans le film *Ziegfeld Follies* de Vincente Minelli (1945), Fred Astaire et Gene Kelly exécutent un duo où ils réalisent en même temps et précisément les mêmes gestes. Cependant, pour chacun des danseurs, l'effet produit est radicalement différent. Comment expliquer cette différence ? Le passage du film au ralenti, image par image, nous montre que malgré leur intention de produire les mêmes mouvements, l'anticipation de l'attaque du geste – le pré-mouvement – est à l'opposé chez l'un et l'autre : Gene Kelly s'assure d'abord du sol par un mouvement de jambes et de rassemblement du corps (mouvement concentrique) puis s'oriente dans l'espace par le regard ou le bras et amorce son attaque dans un repoussé du sol, suivi d'une extension dans la direction choisie. Il organise son rapport à la gravité de bas en haut, du dedans vers le dehors. Fred Astaire, à l'opposé, commence toujours par un mouvement d'orientation dans l'espace, regard, tête ou bras : cela provoque d'abord une extension, une suspension (mouvement excentrique), puis entraîne un déséquilibre qui est ensuite stabilisé par un mouvement de jambes vers le sol. Il organise son rapport à la gravité de haut en bas, du dehors vers le dedans. Dans le ralenti, Gene Kelly démarre toujours légèrement plus tard, mais arrive avant, tant cette concentration anticipatrice lui donne une qualité « explosive », particulière à la qualité féline de son mouvement. La manière de Fred Astaire est plus étale dans le temps, par la grâce de son inimitable suspension.

Ces flux d'organisation gravitaire, qui se jouent avant l'attaque, vont alors modifier profondément la qualité du geste et le colorer de nuances qui nous « sautent » aux yeux, sans que nous puissions toujours en donner la raison. On peut dès lors distinguer le mouvement, compris comme un phénomène relatant les stricts déplacements des différents segments du corps dans l'espace – au même titre qu'une machine produit un mouvement – et le geste, qui s'inscrit dans l'écart entre ce mouvement et la toile de fond tonique et gravitaire du sujet : c'est-à-dire le pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives. C'est là que réside l'expressivité du geste humain, dont est démunie la machine.

DU CENTRE DE GRAVITÉ... À L'EXPRESSIVITÉ

Heinrich von Kleist a parfaitement décrit ce phénomène dans un texte fondamental, *Les Marionnettes*³, où dialoguent un « premier danseur » classique et un spectateur de marionnettes. Le danseur exprime sa passion pour les marionnettes : « [...] un danseur désireux de se perfectionner pourrait apprendre d'elles toutes sortes de choses », dit-il, et il s'en explique ainsi : « Car on est affecté, vous le savez bien, lorsque l'âme (*vis matrix*) se trouve en un point qui n'est pas le centre de gravité du mouvement. » Le danseur définit « la grâce » comme cet état où il n'y a pas de décalage entre le centre de gravité et le centre du mouvement. La marionnette serait en quelque sorte porteuse d'un signe pur, tout simplement parce qu'elle n'a pas à gérer son propre poids : du fait qu'elle est suspendue par le haut du corps au lieu de reposer sur le sol, ses segments corporels obéissent à la stricte loi mécanique. Quelle que soit la façon dont on projette la marionnette dans l'espace, la trajectoire que décrivent ses membres autour du centre de gravité est une parabole parfaite. Au contraire de l'homme, la marionnette n'est pas en proie à cette hésitation de l'affectivité qui crée une distance entre le centre de gravité et le centre du mouvement, imperfection cinétique générée par l'interférence des affects. C'est dans l'écart entre le centre moteur du mouvement et le centre de gravité, dans cette tension, que réside la charge expressive du geste. Le danseur de Kleist, critiquant le maniérisme de son époque, fait ainsi appel à la radicalité signifiante de la marionnette. Dans ce cas, l'expressivité est du ressort du marionnettiste, qui donne naissance aux élans du centre de gravité, la marionnette étant un interprète lisse qui ne parasite pas ces élans.

Les résistances internes au déséquilibre, qui sont organisées par les muscles du système gravitaire, vont induire la qualité et la charge affective du geste. L'appareil psychique s'exprime à travers le système gravitaire, c'est par son biais qu'il charge de sens le mouvement, le module et le colore du désir, des inhibitions, des émotions. Le tonus résistant du système gravitaire s'induit avant même le geste, dès le moment où se formule le projet d'une action, et ce à l'insu du sujet, en amont de sa conscience vigile. C'est pourquoi les professionnels du mouvement, les danseurs en particulier, savent que pour améliorer, modifier ou diversifier la qualité du geste, il faut en atteindre toutes les dimensions, y compris celle du pré-

mouvement, que seul l'accès à l'imaginaire permet de toucher. C'est cette maîtrise de l'organisation gravitaire et de ses modulations, propre au travail de la danse, qui permet aux danseurs de Pina Bausch de dissocier radicalement deux niveaux d'expression : par exemple, de pouvoir proférer un texte, tout en développant une gestuelle qui porte une charge significative opposée à ce qui est dit. Cette distorsion entre l'expressivité vocale et celle du geste serait très difficile à obtenir pour des acteurs, dont la maîtrise recherche au contraire la transparence entre le propos (le texte) et l'attitude corporelle.

LES ATTITUDES POSTURALES COMME LIEU D'INSCRIPTION DE L'HISTOIRE

Ce qui détermine l'organisation gravitaire d'un individu est un mélange complexe de paramètres philogénétiques, culturels, et individuels. Il s'agit aussi bien de la trace du passage de la quadrupédie à la verticalité dans l'histoire de l'humanité, de l'évolution de la marche, que d'une histoire individuelle enserrée dans un environnement culturel. Pour l'individu, l'apprentissage du langage, parallèle à celui de la marche, organise son autonomie dans le monde, compte tenu des aléas complexes de la séparation d'avec la mère... Rien de moins, finalement, que le rapport symbolique qui va lier, chez l'individu, attitude posturale, affectivité et expressivité, sous la pression fluctuante de son milieu. Toute modification de l'environnement entraînera une modification de l'organisation gravitaire du sujet ou du groupe concerné. Les mythologies du corps circulant dans un groupe social s'inscrivent ainsi dans le système postural et, réciproquement, l'attitude corporelle des individus se fait le médium de cette mythologie. Une certaine représentation du corps, qui surgit aujourd'hui sur tous les écrans de télévision et de cinéma, participe à la constitution de cette mythologie. L'architecture, l'urbanisme, les visions de l'espace, le milieu dans lequel évolue le sujet vont également avoir une influence déterminante sur son comportement gestuel.

L'intérêt pour l'organisation verticale et la conquête de nouveaux territoires trouve dans l'Allemagne des années trente deux issues radicalement opposées. Chez Mary Wigman, l'attitude incantatoire, d'orante, marque l'affirmation d'une tension axiale ascensionnelle, laquelle est cependant sans arrêt liée à l'exploration d'un espace imaginaire intérieur qui va

contredire cette ascension, dans une redéfinition perpétuelle des frontières de son corps propre. Au même moment, avec la montée du pouvoir nazi, un « autre corps » se dessine autour d'un axe solide : un corps armé, dont les frontières fixes, qui ne laissent plus d'ouverture aux variations des frontières internes, ira conquérir d'autres « territoires » autour des forces d'un autre « axe ». Pour ce pouvoir, l'attitude de Mary Wigman est alors décrétee dégénérée.

Ces deux conceptions, l'une travaillant l'imaginaire, l'autre le contraignant par une idéologie, infléchissent l'organisation tonico-gravitaire qui anticipe et accompagne tout geste, toute attitude corporelle. Les films de Leni Riefenstahl (*Les Dieux du stade*, sur les jeux Olympiques de Munich en 1936) et ceux de Mary Wigman portent aujourd'hui la trace de ces oppositions dans la « pensée en mouvement ».

Les danseurs, qui partagent l'expérience sociale commune au groupe auquel ils appartiennent, vont travailler avec cette expérience comme substrat, dont leur danse se fera alternativement l'expression ou l'instrument de remise en question. Le sens attaché aux modulations du poids qui s'exerce sur l'axe gravitaire permet ainsi de repérer les évolutions profondes de l'histoire de la danse. Par exemple, le développement de l'esthétique du ballet romantique est indissolublement lié à une quête de l'élévation qui s'exprime à travers les pointes, les machineries qui emportent les danseuses dans les airs, et surtout une évolution de la technique qui, au fil des années, fait s'étirer les corps jusqu'à la morphologie caractéristique des ballerines balanchiniennes (dont l'organisation gravitaire est proche de celle que nous avons décrite pour Fred Astaire, quand bien même les signes gestuels sont différents). Au contraire, la danse moderne marque le retour au poids, à la chute et au pied nu. Des nuances vont ensuite s'introduire dans les qualités du « transfert de poids », qui deviendront le centre de l'attention d'une Doris Humphrey ou d'une Mary Wigman, par exemple.

Il n'y a toutefois aucune règle linéaire qui permettrait d'imaginer que tout bouleversement de l'espace social entraîne immédiatement un changement visible et repérable dans la production chorégraphique. On observe plutôt des périodes d'accumulation de tensions esthétiques, qui peuvent ne trouver que beaucoup plus tard une expression artistique, de même qu'une explosion sociale est le fruit d'accumulations de tensions qui atteignent un jour un seuil qui force leur expression.

LA PERCEPTION ET LE REGARD SANS POIDS

Ce sont les phénomènes complexes de la perception qui, tenant les rênes du mouvement, permettent aussi d'approcher une compréhension des processus à l'œuvre lorsque l'on est spectateur d'une danse. Le mouvement de l'autre met en jeu l'expérience propre du mouvement de l'observateur : l'information visuelle génère, chez le spectateur, une expérience kinesthésique (sensation interne des mouvements de son propre corps) immédiate, les modifications et les intensités de l'espace corporel du danseur trouvant ainsi leur résonance dans le corps du spectateur. Le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables, la production du sens lors d'un événement visuel ne saurait laisser intact l'état de corps de l'observateur : ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois.

C'est la sensation de notre propre poids qui nous permet de ne pas nous confondre avec le spectacle du monde. Dans le démarrage d'un train, il arrive que nous ne sachions pas si c'est notre train qui bouge ou celui qui nous côtoie à l'extérieur ; dans le cas d'un spectacle de danse, cette distance éminemment subjective qui sépare l'observateur du danseur peut singulièrement varier (qui bouge réellement ?), provoquant par là même un certain effet de « transport ». Trans-porté par la danse, ayant perdu la certitude de son propre poids, le spectateur devient en partie le poids de l'autre. Nous avons vu à quel point cette gestion du poids modifie l'expression, nous voyons maintenant à quel point elle modifie aussi pour le spectateur ses impressions. Comme la pesanteur organise l'« avant » du mouvement, elle organise aussi l'avant de la perception du monde extérieur. Quand, par le transport, le regard est moins contraint par la pondéralité, il voyage différemment. C'est ce qu'on peut nommer l'empathie kinesthésique ou la contagion gravitaire.

Il s'agit là de quelque chose d'essentiel : dans le corps du danseur, dans son rapport aux autres danseurs, se joue une aventure politique (le partage du territoire). Une « nouvelle donne » de l'espace et des tensions qui l'habitent va interroger les espaces et les tensions propres du spectateur. C'est la nature de ce transport qui organise la perception du spectateur. Il est donc impossible de parler de danse ou plus généralement du mouvement de l'autre, sans se rappeler qu'il s'agit d'une perception particulière, et que la signification du mouvement se joue autant dans le corps du danseur

que dans celui du spectateur. Ainsi, le réseau complexe d'héritages, d'apprentissages et de réflexes qui détermine la particularité du mouvement de chaque individu détermine également sa façon de percevoir le mouvement des autres.

LA FIGURE ET LE FOND

Les esthétiques particulières à Merce Cunningham et Trisha Brown peuvent éclairer à cet endroit deux modes opératifs distincts des voies de la perception par la nature des transports mis en jeu. Tous deux se sont éloignés de ce qui pourrait faire récit, de tout contenu narratif qui souvent, dans les danses qui les précédaient, donnait la texture orientant chez le spectateur la saisie de la figure observée.

Cunningham reprend, dans une de ses pièces, ce qu'on appelle une « promenade » en danse classique : une danseuse en demi-pointe sur une jambe, les deux mains posées sur le bras de son partenaire, pivote au gré de la promenade que celui-ci effectue autour d'elle. Cette figure, éternellement reprise dans les pas-de-deux classiques, y trouve habituellement une charge liée aux émois amoureux, redoublée par la nature du regard qu'échangent les partenaires. Chez Cunningham, cette figure prend une valeur tellement autre que l'on ne repère pas qu'il s'agit de la même forme. Les partenaires ne sont pas préoccupés par la relation psychologique, nulle tension ne se lit dans leurs yeux, comme si ces yeux écoutaient simplement l'écho lointain de la découpe de l'espace qu'ils provoquent, peut-être aussi un écho lointain de la pensée de Kleist. Les danses de Cunningham imposent la distance, interdisent le transfert. Elles obligent ainsi le spectateur à voir le signe, la figure, pour ce qu'ils sont. Privé d'un mouvement « déjà interprété », il est placé face à de nouveaux codes esthétiques. Le pudeur du chorégraphe passe par le danseur : celui-ci connaît la forme à laquelle il doit aboutir, ou les règles du dispositif qui fera émerger cette forme (et qui peut intégrer des jeux aléatoires). Il sait qu'il doit rendre cette figure sans trouble, pour ne risquer aucune altération de cette construction. Il n'est pas là pour se donner à voir lui-même, mais pour permettre l'apparition du signe recherché ou provoqué par le hasard.

On peut considérer l'attitude posturale et le pré-mouvement, préalable inévitable du geste, comme un arrière-plan sur lequel se dessine le mouvement apparent : la figure. Le danseur cun-ninghamien offre une surface aussi neutre, aussi invisible, aussi peu

troubée d'affect que possible, afin que la figure reste claire – qu'elle ne soit pas troublée par le fond. L'absence de modification perceptible de la personne, en préalable au mouvement, permet de voir non plus le sujet dansant, mais la figure qui est donnée. La prise de distance entre l'émotion du danseur et ce qu'il produit se rejoue chez le spectateur entre la figure observée et sa propre émotion : il ne peut pas se laisser emporter directement par la danse. Privé de cette donnée kinesthésique immédiate, l'observateur est contraint dans son imaginaire perceptif. Il a alors le choix d'un plaisir traduit par le sensible, dans les jeux de la fiction perceptive... et perspective. Il recrée finalement son propre bouleversement intérieur : dès lors le spectateur, plus que le danseur, est le véritable interprète de la danse de Cunningham.

Dans un autre registre, l'exemple le plus extrême de la recherche de Trisha Brown est son solo, *If you could 'nt see me*, créé en 1994 ; intégralement dansé de dos, ce solo est la quintessence de dizaines d'années de travail. A l'opposé de l'esthétique cunningghamienne, on n'y voit pratiquement aucun signe affirmé ; les bras et les jambes ne s'arrêtent sur aucune forme, ils semblent n'être que le prolongement de tensions qui travaillent un espace originel, au niveau de l'émergence du pré-mouvement, précisément là où se joue l'équilibre postural. Le public n'a donc d'autre choix que de voir la « toile de fond », le lieu de l'origine du mouvement : le marionnettiste est mis à nu. Ce faisant, elle cache aussi les signes produits par la face, le visage étant l'un des rares lieux du corps où s'inscrit une rhétorique immédiatement lisible. En esquivant son visage, elle prive le public des signes de l'affect, interdit toute interprétation intempestive de sa danse, et impose la vision du fond.

Tandis que le danseur de Cunningham élimine toute trace de sa propre émotion, toute forme d'interprétation de la figure qu'il donne à voir, celui de Trisha Brown est sans cesse nourri par son propre mouvement, tenant compte de ce qu'il crée, laissant sa propre sensibilité être affectée par ce mouvement, réinterprétant la figure qu'il produit dans un jeu d'« auto-affectio²⁴ » de son propre geste tout à fait différent de la pratique cunningghamienne. Le danseur, chez Trisha Brown, n'est pas tant fidèle à l'espace qui l'entoure qu'attentif à une dynamique particulière du mouvement, qui nécessite une écoute et un ressenti de la phrase vécue dans la plus infime trace de son origine : dans le pré-mouvement lui-même. Ici, le kinesthésique passe avant le regard. Trisha Brown considère non seulement que le danseur doit se laisser toucher par son propre geste, touchant ainsi le spectateur, mais aussi qu'en retour la

présence du spectateur et du milieu peut influencer et modifier la représentation. Dès lors, chacun, danseur comme spectateur, embarque vers la *terra incognita* des espaces sensibles à découvrir. Pour reprendre la métaphore de la toile de fond et de la figure, Trisha Brown, au contraire de Cunningham, s'attache à rendre visible le fond, le pré-mouvement, dans son origine et dont les échos continuent d'habiter la forme produite.

La stimulation qu'opère le spectacle suivrait donc deux trajets différents dans les sphères perceptives de l'observateur. Chez Trisha Brown, cette stimulation opérerait d'abord dans le sensible kinesthésique (non encore interprété) pour émerger ensuite comme perception consciente. Chez Cunningham, ce serait d'abord une interprétation perceptive (construction/déconstruction) qui travaille la matière observée et qui touche ensuite le sensible kinesthésique du spectateur.

ENJEUX POLITIQUES : LES VARIATIONS D'UN MÊME SIGNE

Ce sont bien deux projets politiques, deux modes de relation avec le monde qui se jouent dans les approches du mouvement respectives de Cunningham et Trisha Brown. Encore faudrait-il affiner les lectures, pour voir comment, à l'intérieur d'un même langage, selon les périodes, les danseurs de la compagnie, le travail d'un chorégraphe connaît des modulations. C'est ce que l'on peut observer clairement chez Martha Graham, par exemple, dont les choix techniques, fondés sur la fameuse alternance *contraction/release*, perdurent sur une période extrêmement longue. Les documents filmés de différentes époques permettent de voir que la contraction, courbement du bas du dos naturellement très complexe, correspond à une forme à peu près constante à travers les années, mais connaît de formidables variations de qualité et de signification selon les périodes. Au début de l'œuvre de Graham, dans les années trente, il s'agit d'un mouvement concentrique, qui rassemble le corps (et qui n'est pas sans rappeler le style de Gene Kelly tel que nous l'avons décrit). Dans les œuvres les plus récentes, c'est exactement le contraire, même si la forme reste apparemment la même : le mouvement est devenu excentrique (plus proche cette fois de l'organisation de Fred Astaire) ; il s'agit plus d'une élongation, d'une ouverture de l'espace qui s'incurve en s'étirant, que d'une contraction au sens propre ; le nom n'a pas changé, mais la signification est pratiquement opposée (et prépare déjà le *curv* de Cunningham).

La difficulté à rendre compte de ces phénomènes est à la base de toute l'œuvre de Laban, qui opposait « pensée motrice » et « pensée en mots » (dans ses ouvrages *La Maîtrise du mouvement et Effort*, en particulier). Il défendait l'idée que les fondements d'une culture se jouent dans ces rapports particuliers entre une certaine gestion du poids et les valeurs d'expressivité, à travers les flux et les traitements de l'espace et du temps. Cette impuissance à saisir par notre organisation linguistique le sens profond du mouvement l'a amené vers l'aventure de son système de notation, qui s'appuie non sur une métaphore linguistique, mais sur une représentation pictographique, répondant analogiquement aux états de corps, non encore projetés dans la sphère de l'interprétation linguistique.

L'attention aux contenus du mouvement, à sa qualité, plutôt qu'à ses contenants (époque, scénographie, costumes, narration, musique, etc.), à son contour, fait jaillir des corrélations, des similitudes, entre des danses qui seraient habituellement classées dans des catégories éloignées : c'est bien dans le geste lui-même que s'organise la production du sens. Poursuivant cette idée, nous pourrions rapprocher le style d'Agrippina Vaganova avec celui de Doris Humphrey, et apparenter une certaine tradition de l'Opéra de Paris avec Cunningham. En effet, chez les deux premières, il y a un parti pris de non-frontalité par rapport au corps du danseur, une très grande mobilité de la cage thoracique, une grande importance de ce qu'on appelle l'épaulé (légère torsion de la ceinture scapulaire), ce qui donne un véritable gauchissement du plan du buste, lequel va être un point fort de leur expressivité. Le bras accepte le mouvement de l'omoplate avant de se déplacer, et laisse par là échapper quelque chose de l'affect qui donne notamment ce sentiment de qualité expressive particulière de l'école de Vaganova, ou du lyrisme de Doris Humphrey.

Au contraire, chez Cunningham et pour une part de l'école française, le corps du danseur est beaucoup plus frontal (cette frontalité du corps du danseur est la contrepartie, chez Cunningham, de la défrontalisation de l'espace scénique). L'omoplate est beaucoup plus contrôlée, le mouvement du bras n'est pas accompagné par celui de l'épaule, ce qui entraîne une certaine sobriété dans l'exposition du sentiment. La cage thoracique est ainsi contrôlée par le sol, à travers le bassin, alors que chez les deux premières c'est toujours le centre de la cage thoracique (cher à Delsarte) qui initie le mouvement. Ces deux approches dans l'expression du haut du corps vont entraîner, imposer des différences dans le travail des jambes, qui développeront ainsi des techniques distinctes.

Ainsi, c'est l'analyse et la compréhension des contenus dynamiques du geste qui permettent d'opérer des rapprochements entre des familles esthétiques traditionnellement opposées : la technique de Vaganova serait proche, de ce point de vue, du travail de Doris Humphrey. Nous pourrions de même saisir un lien entre le style de Bournonville et celui de Dominique Bagouet, quant à la qualité du rapport au sol et de la liberté des flux scapulaires. Ou, au contraire, dans une forme apparemment identique de frappé de pied au sol, commune au kathakali, au flamenco, ou à la *tap dance*, remarquer les différences d'accent dans la dynamique du poids et de la suspension qui identifient, pour le spectateur, la nature particulière de chacune de ces danses.

Surtout, ce mode d'approche remet l'accent sur le travail du danseur lui-même, qui conditionne pleinement la production du sens. Il est en effet troublant de voir à quel point l'histoire nous laisse nombre de traces sur les costumiers, les musiciens, les chorégraphes, mais reste totalement muette sur le danseur et son travail, son entraînement, ses techniques corporelles, bref, sur les fondements réels de la danse.

Ce silence est-il vraiment le seul fait de la tradition essentiellement orale de la transmission en danse ? Ou bien ce voile donnerait-il à découvrir que la « res-publica » entraîne nécessairement dans son sillage une certaine contrainte de la « res-corporea » ? Le danseur serait alors un héraut, témoin des mouvements de la culture qui repose peut-être avant tout au plus profond de la genèse du geste.