

LA DANSE CAPTURÉE: SUR LE GESTE DANS LA PEINTURE ET LA CALIGRAPHIE

Resim Ve Hat İçinde Jesti Yakalanan Dans

Joaquin Escuder VIRUETE***

Öz: Dans, hareket halindeki insan vücududur, onun fiziksel yansımasıdır ve organik boyutunu tazeleyen uzantısıdır. Aynı zamanda, bir kültür belleğini besleyen devasa bir ifade aracıdır. Buna ek olarak dans, esnekliği ve hareket boyutuyla, düşünce ve resimsel eylemiyle bağlantı kurarak görsel sanatla ilgilidir. Bu birliktelik, sanatsal karışımları destekler ve yazı gibi başka sanatları da ele alarak, bu sanatların geleneksel sınırını ortadan kaldırır. Böylece görüntünün varlığına karşı pratiğine yeni bir anlam katmasına sürekli yardımcı olur.

Anahtar kelimeler: dans, jest, resim, yazı, Doğu

Résumé: La danse c'est le corps humain en mouvement, sa projection physique, le prolongement qui réaffirme sa dimension organique et vitale; en même temps, c'est un moyen d'expression en soi qui chérit une immense mémoire culturelle. En outre, la danse, par sa plasticité et par sa dimension gestuelle, est en relation avec les arts de la vision, en construisant des connexions avec la pensée et l'action picturale. Cette coexistence a favorisé l'hybridation et a dissipé la frontière traditionnelles de ces arts, en reprenant d'autres arts, tels que l'écriture et elle aide ainsi a donné un nouveau sens à sa pratique face à l'omniprésence de l'image.

Makale Gönderim:
13.04.2016
Kabul Tarihi:
10.05.2016

Mots clés: danse, geste, peinture, écriture, Orient.

* Université de Saragosse

** Traduction espagnol/française: Teresa Barea García -Université de Saragosse

La danse est une prolongation cinétique de l'être humain, son corps en mouvement qui est projeté dans l'espace, sa position représentent un ancrage dans le monde, un « être-dans-le-monde », du fait qu'il établit une correspondance cosmologique dans la géométrie déployée par sa chorégraphie. La danse n'est d'ailleurs que l'interprétation de la géométrie de la même nature et sa perception.

La danse est un moyen d'expression dans lequel intervient uniquement le corps dans une succession de mouvements où il est le protagoniste et il parle en tenant compte une restriction de moyens qui unifie toute manifestation de danse par-dessus le domaine d'une chorégraphie quelconque : Toute manifestation de ce que l'on pourrait appeler danse nous montre sa toile de fond ; au-delà d'une discipline et un moyen d'expression la danse est de la mémoire, des gestes et des mouvements appris qui accumulent une culture immatérielle, c'est pourquoi nous pouvons la transporter, la diffuser et la transmettre.

Cependant c'est aussi quelque chose d'organique, qui incite à la vie, c'est un fait actif par sa nature, contraire à statique ; c'est un art dynamique, qui possède la valeur de ce qui se réalise dans un temps donné, le vécu d'un instant unique, c'est la valeur du moment, voilà son essence. De là que toute chorégraphie est toujours différente dans sa ré- interprétation, parce qu'il y a de nombreux éléments, conditions, variations et ils apportent toujours du nouveau. Par conséquent, lorsqu'une manifestation de danse est enregistrée en images, il s'agira d'autre chose, même si la qualité et la plasticité de ces images s'avèrent une forme d'interprétation, d'images sur images, une sorte de danse sur danse, n'importe quel registre filmique de danse est de la *méta-danse*. C'est ce qui rend cet art unique. D'autre part la danse est inextricablement liée au corps – qu'il s'agisse d'un corps unique ou d'une performance à plusieurs- c'est pourquoi toute manifestation de danse sera enrichie par la suprême complexité anatomique et posturale du corps humain, qui accorde une variété infinie de mouvements dans l'exécution d'une danse. S'il n'y a pas de corps ou d'interaction de ce corps *mobile*, il n'y a pas de danse. Il en résulte que la danse est un art, un art en soi dont certaines manifestations constituent une vraie discipline, justement dans cette adaptation sublime du corps à des exhibitions presque irréelles. Il en est ainsi dans la danse classique, une sorte de théâtre des faits, une dramatisation des états d'âme, qui représente un héritage des plus importants de l'humanité et qui, du fait d'être un art dépuré et cristallisé il ne permet pas le dialogue avec d'autres territoires. La coexistence avec d'autres formes artistiques devient toujours imparfaite et fausse face à une manifestation si définie. Cependant, malgré son espace expressif délimité, la danse établit inévitablement une relation avec l'art visuel-plastique. En effet, la danse, d'une manière générale, repose sur le binôme musique-mouvement. Si nous examinons la visualité, elle devient fondamentale dans sa perception, dans la perception du mouvement. Contrairement au théâtre et au cinéma conventionnels, même avec un scénario, qui est à la base d'une chorégraphie, la présence du discours verbal dans la danse s'avère minimisé ou absent. Malgré son registre préalable, une danse peut être flexible dans la participation des intervenants, y compris les improvisations, ce qui

permettra d'enchaîner des récits, mais le résultat est avant tout du genre visuel. Les mouvements du danseur et la chorégraphie sont souvent définis comme un dessin dans l'espace et le temps, dessin qui est issu d'un diagramme qui y est inclus. Ces questions permettent d'établir une relation, une correspondance, avec la peinture, avec la pensée et l'action picturales.

Nous avons tous dans nos esprits les exemples de la plasticité, la pureté visuelle et corporelle de danseurs légendaires tel que Isadora Duncan ou Nijinsky, qui se sont révoltés contre les conventions classiques du ballet issues du Quattrocento italien et développées jusqu'au XIXe siècle. Cependant, au XXe siècle, la danse sera marquée par la coexistence et la relation avec les mouvements artistiques, et elle assimilera tantôt des caractéristiques propres d'une hybridation, tantôt l'affirmation de sa spécificité. La relation de la danse avec la peinture est plus marquée qu'avec d'autres arts du spectacle à cette période. Au début du siècle dernier la danse connaît de nouvelles expressions où la liberté de création et de mouvement du corps dépasse les codes traditionnels. De plus, les vingt premières années de ce même siècle, les artistes sont souvent liés au monde du spectacle et participent à l'élaboration de scénographies, travaillant également en tant que créateur d'*atrezzo*, d'effets théâtraux et costumiers. À la Bauhaus, les danses d'Oskar Schlemmer et son *Ballet Triadique* de 1922 ou *Ballet Mécanique* en 1923, sont un paradigme d'intégration total. Finalement, la danse moderne évolue en même temps que l'art, depuis les tendances expressionnistes aux recherches formelles dans le langage du corps pour incorporer des critères post-modernes, libre de toute convention linguistique et ouverte aux contaminations. Il faut remarquer la contribution de chorégraphes et de musiciens, tels que Merce Cunningham et John Cage au Mountain College de Caroline du Nord, dans la période de l'après-guerre. Comme conséquence du dialogue entre les artistes du moment, il s'est installé une attitude conceptuelle dans la danse, comme dans les arts plastiques, qui efface les limites entre l'art et la vie, dans laquelle n'importe quel acte corporel quotidien peut acquérir la valeur de *performance*. La recherche du langage des limites de la danse fait disparaître la frontière traditionnelle entre la musique et l'art, en introduisant des séquences aléatoires y en mélangeant l'expression classique avec la danse populaire et les gestes quotidiens.

Avant toute chose, il convient de noter le rôle de la danse dans les expériences pédagogiques de d'avant-garde à Bauhaus, au sein de son idéologie d'unification des arts et des métiers, comment ils ont inclus dans leur enseignement l'intégration des arts visuels avec la danse, et pas uniquement les expériences dans la scène de l'artiste professeur Oskar Schlemmer dont nous venons de parler. Avant ses cours de couleur, le professeur, et artiste, Johannes Itten commençait son cours face à ses élèves, avec des exercices de gymnastique, créant ainsi une prédisposition positive dans la pratique de la peinture pour l'usage de la couleur et la composition. Il faut noter que dans ce contexte de la Bauhaus et de la Théosophie sont apparues les théories de danse de Rudolf Laban.

La coexistence avec l'art plastique et concrètement avec les artistes de

l'expressionnisme abstrait, a conduit les danseurs à considérer l'espace scénique comme un tableau non figuratif, ce qui leur facilita l'inclusion de nouveaux procédés. Il est arrivé à l'inverse avec les artistes plastiques, ils ont utilisé le geste du corps dans la réalisation de leurs travaux, c'est pour cela que la danse est en relation avec le geste de l'action picturale, c'est-à-dire, le geste corporel qui accorde une graphie spécifique dérivée de cette *action*. Nous ne sommes plus en train de parler uniquement de la relation visuelle, rétinienne, entre les arts plastiques et la danse, ce que cette relation possède en tant que perception comme image ; nous parlons de l' « acte de peindre », de tracer, d'une pulsion qui n'en est pas moins une danse, un travail du corps, en somme de la gestualité. Cette importance du fait de considérer l'action a été recueillie par quelques peintres abstraits de l'après-guerre. La peinture abstraite de cette période en Amérique du Nord est très gestuelle et non conventionnelle. Contrairement aux époques passées, elle a assimilé les principes du Surréalisme, pas leur valeur littéraire mais leurs aspects non rationnels, intéressée par les formes indéterminées, imprévisibles, où la création est façonnée dans une action de la conscience. Dans ce cas, elle se servira de l'expression à travers le geste, le corps en mouvement, ce qui est nommé *action painting* dans la terminologie de l'art. Ainsi, l'action qui découle du geste du corps est une « danse » et le support un domaine pour cette action. À partir de cette période, la danse établit une autre relation avec la peinture dans son travail avec le corps. Cela fut repris par les peintres du geste : Tobey, De Kooning, Mitchell et en particulier Pollock, chez qui il convient de souligner la façon de procéder dans ses créations.

À ses débuts et après son passage par la figuration picturale, Jackson Pollock (1912-1956), comme beaucoup d'autres artistes de sa génération, s'est intéressé au mouvement surréaliste, ce qui l'a conduit à approfondir l'idée de l'art comme expression de l'esprit inconscient pour terminer, ultérieurement comme peintre abstrait. L'expressionnisme abstrait est considéré aujourd'hui comme le premier mouvement véritablement américain du XXe siècle et représentant de la liberté des États-Unis. Ses travaux sont précurseurs dans la technique qui deviendra peu après, en 1947, la plus connue de cet artiste : le *dripping* ou technique de la décharge. Ses *dripping* consistaient à décharger ou à faire égoutter la peinture sur la toile, généralement de grandes dimensions, placée sur le sol de son studio. Cette méthode favorisait un type de ligne rythmique, qui n'indiquait plus le bord d'un plan, mais une sorte de « lieu » imprécis d'un point de vue optique. Chez Pollock, l'invention de nouveaux procédés picturaux déboucha sur la destruction de l'espace pictural traditionnel. La conception de l'espace linéaire visible était déjà absente chez Turner ou Monet puis les références du monde réel ont cessé d'apparaître avec Kandinsky. En même temps que sa méthode de composition repose sur la structure même de la surface, sa peinture manque d'un centre de composition, de sorte que tous les éléments ou parties du tableau sont assimilés quand à leur importance. Par conséquent, le pictural se dissout presque complètement en texture et en surface, vers l'uniformité : peinture all-over, polyphonique, selon Greenberg par analogie avec la musique.

Néanmoins, à sa recherche de l'expression de l'inconscient, Pollock avait besoin de donner à son processus d'exécution une vitesse qui permette d'accompagner la pensée. Il ne s'agissait pas exactement de l'écriture automatique des surréalistes, mais de saisir l'énergie de l'inconscient, pour se sentir littéralement «dans» la peinture, dans une espèce de « scène » où se développe l' « action de peindre », une danse en somme, dont les gestes picturaux restent attrapés, congelés dans le support. Dans ce sens, l'*action painting* de Pollock est documentée dans des films et on peut vérifier cette interaction du flux pictural avec son corps mobile. En situant la toile au sol, Pollock agit comme les indiens amérindiens quand ils réalisent leurs peintures de sable sur le sol. Aide la ainsi, la scène de la chorégraphie de la peinture est le résultat d'un travail d'une autre dimension, dans lequel on n'enferme plus dans le tableau-fenêtre, mais sur le sol et dans l'action du peintre. La toile située au sol, sans le châssis de la fenêtre qui constitue un renforcement, est un domaine d'action, un théâtre de la « danse de la peinture ». Les signes attrapés sont les signes de cette danse, les marques, la danse capturée. Ce qui est offert, est montré après, en levant la peinture et la plaçant dans un châssis afin de pouvoir la contempler en vertical, suspendue au mur. Le résultat du tableau est la présence d'un enchevêtrement de signes rythmés, qui à leur tour induisent plusieurs déplacements, des parcours du regard, qui reproduisent ou reconstruisent autrement la danse corporelle à travers le regard. Les formes, résultat de cette action, sont des signes indéchiffrables, des filaments de lignes qui montrent une calligraphie de la psyché. Le résultat est une image (non image) à fort impact visuel, l'énergie contenue et fixée dans le support.

La calligraphie est un art de la représentation, gestuel, qui arrive en temps réel, de là l'exemple de l'œuvre de Pollock qui nous ouvre à des significations, à de nouvelles interprétations de la relation du corps et de la danse avec la graphie, c'est-à-dire, le mouvement obtenu de l'action de tracer, qui sous-tend une danse : la calligraphie. C'est pour cela que nous nous trouvons face à une interprétation nouvelle du fait calligraphique, un nouveau sens dans ce qui constitue une action du mouvement corporel, de là l'importance de la position adoptée par le corps, pas uniquement par la main, pour sa réalisation correcte. Les mouvements du bras, de la main, des doigts, pour la matérialisation du trait ont besoin d'un rythme qui se fixe à l'écriture. Il existe un équivalent quand à la discipline de la méthode traditionnelle, dans l'exigence et la lenteur de son apprentissage et sa pratique. La danse et la calligraphie exigent des modèles, des chorégraphies et la conscience absolue du corps et de l'esprit. Même dans le cas de l'écriture, le muscle « mémorise » les mouvements du tracé, qui accompagnent toujours la respiration. Cet exercice de la main, « danse de la main », faisait partie, jusqu'à la moitié du XXe siècle, de l'enseignement primaire dans les écoles d'Occident ; cette pratique a diminuée et a fini par disparaître avec l'utilisation des écrans des dispositifs électroniques – avec tous les inconvénients neurologiques résultants de l'acquisition intégrale des connaissances chez les enfants. Par bonheur, bien que se soit par une autre voie, nous assistons ces dernières décennies, à une éclosion du graphique à travers l'art urbain, le graffiti, le graphique en général, qui se poursuit parallèlement à la musique et

à ses chorégraphies. Le graphique exprime le flux de vie, l'énergie, la proteste, l'identité, l'affirmation et l'esthétique de la fusion.

Dans les exemples de calligraphie en tant que fait esthétique, nous pensons aux exemples de l'Extrême et du Proche Orient, c'est-à-dire d'une part les calligraphies de la Chine et du Japon- l'art du *sumi-e* et sa relation avec la « peinture calligraphique »- et d'autre part celles de l'Islam. Deux grands pôles où la calligraphie se situe au sommet de l'esthétique de leurs cultures. Leurs principes constituent des systèmes opposés de la formation de l'écriture : dans le premier système, nous partons de signes qui renvoient à une base idéographique et dans le second, il n'existe pas une telle relation figurative, son origine se situe aux antipodes du premier. Cependant ces deux conceptions traduisent sur un papier une vraie énergie contrôlée au moyen du tracé qui se cristallise dans l'écriture. Afin de continuer dans cette relation entre la danse et la , nous nous en tiendrons à la calligraphie islamique, par sa relation avec l'image, n'ayant pas de relation de signe avec le contenu, ce n'est pas pour rien que l'art de l'Islam est sans icônes.

L'écriture islamique, qui part de l'arabe, est une des principales écritures du Proche-Orient. Elle a évolué de l'ancien nabatéen et rapidement elle a développé plusieurs styles de calligraphie canonique, encore présents dans son usage actuel. Ses différences constituent divers rythmes de types d'écriture arabe, qui ont besoin pour son exécution d'un tracé de plusieurs formes, modèles et points de hauteur ; la fonction de chaque signe, sa construction, son tracé, son rythme, obéissent à une danse déterminée. Là il n'y a pas d'image figurative, c'est une structure abstraite, un texte en tant que texture, qui, comme la danse, maintient une relation cosmique dans son expression. La structure des signes calligraphiques arabes se maintient entre l'axe vertical et horizontal, comme dans un métier à tisser : l'axe vertical de cette structure serait comme la chaîne qui signale l'Étoile du Nord, l'infini, l'immuable et le permanent, ce qui, dans la danse, pourrait être la force de la gravité qui pousse au plan de la terre ; l'axe horizontal, comme le mouvement du va-et-vient de la navette, c'est le tissu, c'est l'écoulement du temps, l'évènement changeant, qui évoque le cycle des jours, des mois ou des années. Cette écriture ressemble à un fleuve qui coule dans le parcours guidé par le calame, l'instrument par excellence de l'écriture arabe, qui demande le rythme de la main pour délimiter les tracés, de droite à gauche.

La calligraphie, tout comme la danse, nous aide à ne pas fixer les évènements dans une *image*, elle nous aide à échapper de sa tyrannie et à ne pas perdre la relation cosmique des choses- telle que la chorégraphie des danses derviches de Turquie et leur relation importante héritée du sufisme. Pour conclure, nous citerons *La gota de oro*, le roman de Michel Tournier (écrivain décédé récemment) où le protagoniste, le jeune berbère Idriss, reste touché et confus par le monde des images pendant sa balade dans Paris. Pour guérir du pouvoir maléfique de l'image photographique, il aura besoin de la thérapie de la calligraphie avec un maître calligraphe et ainsi retourner au paysage et à la danse de ses origines.

Bibliographie

- Blok, Cor (1987) . *Historia del arte abstracto 1900-1960*. Madrid: Cátedra. ISBN: 978-84-376-0321-8 [Traduction de Blanca Sánchez]
- Burckhardt, Titus (1998). *Clave espiritual de la astrología musulmana, según Mohyiddîn Ibn Arabî*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta Editor. 62 p. ISBN 13: 978-84-7651-447-4 [Traduction de Victoria Argimón]
- V.V.A.A. (1988).*El arte del Islam. Lenguaje y significado*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta Editor. 164 p. ISBN: 84-85354-25-7 [Traduction de Tomás Duplá]
- Calderhead, Christopher (2013). *Taller de caligrafía. La introducción definitiva al arte de la escritura*. Madrid: El Drac. 208 pp. ISBN: 978-84-9874-315-9 [Traduction de Joaquín Tolsá]
- Clayton, Ewan (2015). *La historia de la escritura*. Madrid: Siruela. 44 pp. ISBN: 978-84-16749-87-4 [Traduction de María Condor]
- Huart, Clément (1987).*Los calígrafos del Oriente musulmán*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta Editor. 164 p. ISBN: 84-85354-26-1 [Traduction de Victoria Argimón]
- Laban, Rudolf (2003). *Espace dynamique*. Bruselas: Contredanse. 302 p. ISBN: 2-930146-21-4
- Lebrero Stals, José (Ed.) (2016). *La energía visible Jackson Pollock. Una antología*. Madrid; Málaga: Antonio Machado, La balsa de la Medusa; Museo Picasso de Málaga. 512 pp. ISBN: 978-84-7774-315-6
- Mediavilla, Claude (2005). *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*. Valencia: Campgràfic. 337 pp. ISBN: 84-933446-8-0 [Traduction de Carlos García Aranda]
- Moszynska, Anna (1996). *El arte abstracto*. Barcelona: Destino. 240 pp. ISBN: 84-233-2714-0 [Traduction de Hugo Mariani González]
- Sandler, Irving (1996). *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza. 352 pp. ISBN: 84-206-7136-3 [Traduction de Javier Sánchez García-Gutiérrez]
- Tournier, Michel (1988). *La gota de oro*. Madrid: Alfaguara. 272 pp. ISBN: 84-204-2477-3

