

Le corps dansant, une utopie en mouvement

Michèle Febvre

Numéro 12, automne 1992

Le corps théâtral

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041178ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041178ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Febvre, M. (1992). Le corps dansant, une utopie en mouvement. *L'Annuaire théâtral*, (12), 105–116. <https://doi.org/10.7202/041178ar>

Michèle Febyre

Le corps dansant, une utopie en mouvement

«Oui, il est difficile de parler de danse.
C'est un objet non pas tant léger qu'éva-
nescent. Je compare les idées sur la
danse, et la danse elle-même, à de
l'eau» (Merce Cunningham).

Le corps dansant d'aujourd'hui ne peut être dissocié des propositions antérieures faites par la *modern dance* sur plus d'un demi-siècle et par celles de Merce Cunningham et de la danse postmoderne depuis le début des années soixante. C'est donc le parcours du corps dansant à travers ces trois moments que je vais tenter succinctement de jalonner.

La *modern dance*: redonner du corps à la danse

S'il est de bon ton aujourd'hui de vilipender la *modern dance* accusée d'expressionnisme dépassé, mais surtout d'un certain pathos, il faut cependant souligner le regard fondamentalement différent que ses chorégraphes d'avant 1950 ont posé sur le corps dansant classique, verticalisé, aligné et «harmonieux» selon l'ordre légal, pour en construire un autre: la danse en effet ne peut pas échapper aux «techniques du corps» qui l'inscrivent dans une histoire, celle de la danse et du corps.

Le corps «moderne» des Martha Graham, Mary Wigman, Doris Humphrey pour ne citer que quelques têtes d'affiche, constitue une véritable rupture praxéologique dans la mesure où il a réintégré, entre autres, les pouvoirs expressifs du souffle, c'est-à-dire la respiration comme passage du dehors au dedans du corps en une circulation infinie creusant vers le sexe. La respiration, le souffle et maintenant la voix, marquent de plus en plus la quasi totalité de la danse actuelle, alors que, dans la tradition classique, la visibilité de l'effort était soigneusement cachée, les sons incongrus, le corps interdit de parole. Le corps dansant de la *modern dance* s'est aussi proposé dans un jeu démultiplié sur la tonicité et l'énergie corporelles, les fameux «dynamismes» et «qualités de mouvement» répertoriés par Laban, renvoyant au même jeu infini des émotions qui modulent aussi notre circulation énergétique. Entre extase et douleur. De plus, les lieux générateurs de mouvements ont été déplacés de la périphérie (bras, jambes, tête) vers le centre du corps (thorax et pelvis) et le jeu entre tension et détente, soutenu par la dynamique respiratoire, a érotisé toute la profondeur corporelle.

Pour les tenants de la *modern dance*, il s'agissait de mettre en scène un corps mu par la dynamique émotionnelle et corporelle et de faire agir les centres vitaux, tronc, bassin, non comme points d'appui pour une motricité périphérique mais comme déclencheurs de mouvements. Par ailleurs, le sol n'était plus seulement le lieu où l'on meurt, plus seulement celui où l'on prend appui pour mieux s'élever mais aussi celui où l'on aime. En effet, la *modern dance* a redéfini de nouveaux rapports à la pesanteur en ne cherchant pas systématiquement à la transcender par l'élévation mais en récupérant les pouvoirs qu'elle autorise, par les chutes, les passages au sol et les contacts nombreux et variés avec lui, de même que par une nouvelle gestion de son propre poids, global ou segmentaire. Par l'alternance des forces opposées, (*contraction-release*, *fall-recovery*), par le jeu sur les impulsions du corps, la *modern dance* a de plus réintégré le corps dansant dans la plénitude de son espace, espace propre — intérieur et extérieur — et espace d'évolution, le soustrayant à la symétrie, à la frontalité obligée et à l'équilibre systématique, pour un corps déployé et multidirectionnel, spiralé ou compressé, en torsion, volume toujours mouvant, producteur et jouisseur de son espace généré par une kinésie nuancée et riche.

Le corps *moderne* se meut par conséquent davantage dans une temporalité qui lui est propre, assujettie aux événements gestuels et pas seulement au seul diktat musical ou narratif. Corps du flux et du reflux, concentré, décentré, restituant surface et profondeur comme une bande de Moebius.

Si l'on pense que la «construction» du corps dansant de la *modern dance* constitue une rupture par rapport à la tradition classique, il faut quand même relever que, inscrit dans une conception essentiellement expressionniste, mythopoétique, ce corps est par conséquent assigné à désigner, à exprimer une intériorité ou à représenter, à illustrer des relations intersubjectives; il est traité comme matériau expressif¹ et signifiant et il est resté de plus l'instrument d'une forme chorégraphique relativement conforme à un ordre esthétique fondé sur une dramatisation du littéraire.

Derrière ces tentatives pour redonner du «corps» à la danse apparaît la conception du corps-vérité, c'est-à-dire celui «qui révèle ce qu'on veut cacher», comme l'affirmait Martha Graham². Au delà de cette assertion recelant la nostalgie d'une corporéité originelle, la «vraie», il faut dire que la conception grahamienne du corps dansant s'enracine aussi dans la vision d'une corporéité traversée de la vie pulsionnelle, ce qu'elle appelle «l'énergie vitale... accordée à nos pulsions»³. C'est pourquoi, il me semble, malgré son attachement à toute une thématique mythique et la «chosification» progressive de sa technique, on ne peut balayer d'un trait son héritage, ni celui de ses contemporains: ils furent porteurs, en effet, d'une approche nouvelle de la corporéité dansante. Concep-

¹ Dans une entrevue accordée à Marcelle Michel, Yuriko Kikuchi, qui fut la «star» de la compagnie Graham jusqu'en 1967, dit: «La technique chez Graham n'est pas conçue seulement pour danser, elle est faite pour exprimer l'intérieur. Le corps, entraîné chez elle, est capable de montrer absolument tout ce que peut ressentir l'être humain.» (p. 65)

² Marcelle Michel, «Martha Graham nous dit ...», in *l'Avant Scène, Ballet Danse*, n° 9, juillet-août 1982, pp. 42-52 (p. 48).

³ *Idem*, p. 44.

tion qui rejoindra celle de la «culture positive affirmative du corps»⁴ et marquera de son utopie tout un courant pédagogique, thérapeutique et artistique, quelques décennies plus tard.

Et ce sera, entre autres, la négation de cette dynamique émotionnelle, évoquée plus haut, qui marquera le travail de Merce Cunningham et de ses successeurs, fatigués de l'expressivité, des drames existentiels et du discours charriés par la *modern dance*, ainsi que des structures compositionnelles assujetties à un sens manifeste et à une esthétique qu'ils jugeront passéiste.

Le projet cunninghamien: changer la perception

À mon sens, on ne peut comprendre l'esthétique chorégraphique et le corps dansant actuels sans évoquer les propositions de Merce Cunningham, développées avec une radicalité sans précédent dans l'histoire de la danse, au tournant des années soixante. Le projet Cunninghamien constitue lui aussi une rupture fondamentale de la praxis chorégraphique qui, clairement ou de façon souterraine, s'inscrit encore aujourd'hui dans la production des créateurs les plus importants⁵.

À partir de cette *modern dance*, signifiante et «pathétique», que Cunningham considère, dans sa manifestation formelle, attachée au XIX^e siècle⁶, il va

⁴ Michel Bernard, *le Corps*, collection «Corps et culture», Paris, Jean-Pierre Delarge éditeur, Éditions Universitaires, 1976, p. 90.

⁵ Le sous-titre «ou le complexe de Cunningham» donné à *la Danse, naissance d'un mouvement de pensée*, est révélateur à cet égard de l'apport incontournable de ce créateur dans l'esthétique chorégraphique contemporaine, qu'il soit clairement reconnu comme pour Gallotta ou inconsciemment intégré. Paris, Éditions Armand Colin, 1990.

⁶ Merce Cunningham, «Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve», *le Danseur et la danse*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1980, pp. 170-171. Au commentaire de madame Lesschaeve contestant la modernité (notamment sa conception des formes, de l'espace et du temps), que l'on s'est plu à trouver à Graham, il rétorque: «[...] c'est tout droit le XIX^e siècle!».

revendiquer une danse libre d'intention-exclusion faite de celle qui préside au projet esthétique. Il énonce à ce propos :

Je n'ai jamais cru à tout ce qui s'est dit de la «signification» de la musique, ou de la «signification» de la danse, à «l'expression», à «l'émotion» [...]. J'ai toujours pensé que la danse existait par elle-même, et qu'elle devait se tenir, à proprement parler sur ses deux jambes⁷.

De la même façon qu'il fait coexister sans illustration réciproque, musique, danse, éclairage et décor, multipliant ainsi les propositions sensorielles dans leur discontinuité et leur complexité formelles, il fait éclater l'espace centralisé de la tradition pour un espace atomisé, instable, «égalisé». Cet éclatement spatial, cette polyphonie sensorielle obligent à une autre perception, elle-même fragmentée, libérée de l'obligation de rassembler les «morceaux» selon une cohérence sémantique, mais surtout laissée à sa propre faculté d'association et de débrayage. Le même traitement est fait au corps dansant et aux séquences gestuelles qui, selon l'imprévisibilité du hasard, peuvent s'assembler dans un ordre changeant et des combinaisons multiples.

Danse «objective» revendiquant son existence à partir de sa matérialité. Montrer sans démontrer, sans dire, faire que la chose existe sans justifier son existence par un quelconque projet narratif, expressif ou autre: faire et non refaire le monde. Exister comme événement du monde, non sa simulation.

Ainsi, pour Cunningham, la question du corps dansant ne se pose-t-il pas dans le sens d'une production signifiante mais dans celui de l'effectuation. Que peut faire un corps? et non pas: comment peut-il exprimer ou signifier? Cunningham sait très bien que la figure humaine est en soi toujours déjà signifiante et expressive: cette dimension ne l'intéresse pas — il fait avec, sans

⁷ *Ibid.*, p. 172.

plus; il tentera donc de l'articuler, de procéder à un travail de différenciation de ses parties, de casser les habitudes motrices, de provoquer la paresse du corps en la soumettant à des séries de «problèmes à résoudre»⁸, générés entre autres par le recours au jeu du Yi Ching: les séquences gestuelles deviennent ainsi des combinaisons de possibles, toujours susceptibles de se transformer en d'autres combinatoires, dans lesquelles la subjectivité et l'intention du créateur sont tenues à l'écart. Il ne joue pas d'une parole centralisatrice, refusant de recourir à ses pouvoirs d'ordonnancement et de direction, refusant de se projeter (je suis bien consciente du paradoxe) dans l'oeuvre qui, ainsi, *advient*. Au danseur, il demande: «[...] que les mouvements soient exécutés clairement, sans y faire entrer aucune expressivité. [...] Je veux voir [dit-il] la forme que prend tel mouvement sur tel danseur et rien d'autre. Je dois le voir clair et différent sur des corps différents.»⁹

On voit se profiler, dans le credo cunninghamien à propos du corps dansant, l'apparition d'un nouvel ordre du corps, corps transparent où ne doit pas surgir l'innommable, corps hyper contrôlé, au contenu libidinal masqué par la maîtrise, débarrassé du pathos de la *modern dance*, rendu à sa seule légitimité possible: être un corps en action libre de toute intimité, tout au moins de celle qui opacifierait cette clarté idéale si chère à Cunningham. Il veut un corps réfléchi et conscient, calme et pondéré, sans troubles, sans emphase et qui se donne à voir comme paysage changeant.

Cette idéalisation du corps dansant, cette science du geste propre à Cunningham, sont vues aujourd'hui par beaucoup comme continuation de l'idéal classique que le recours à la pensée taoïste, si souvent évoquée, ne peut totalement masquer. Au delà de ce rabattement simpliste sur une forme connue, il faut peut-être rappeler que cette recherche éperdue de l'Idéal hante toute danse, même dans ses limites les plus «sauvages», et qu'elle constitue sans doute la

⁸ Merce Cunningham (*op. cit.*, pp. 77-78) explique que ses pièces partent toujours de l'exploration d'une question physique.

⁹ *Ibid.*, pp. 77-78.

quête infinie d'un pouvoir suprême sur le corps et la recherche éperdue de son unité toujours déjà morcelée -d'où probablement cette obsession à trouver son centre et que tous les danseurs connaissent bien.

Il faut souligner ici l'étonnante perspective que la conception de Cunningham a ouverte à la danse. Pour la première fois elle s'énonce elle-même, pour sa mobilité détachée de tout symbolisme et de tout référent extérieurs, elle se libère de l'emprise du sens pour la jouissance d'un corps dansant allégé de l'obligation de dire, elle affirme la légitimité du corps rendu à ses pouvoirs propres, devenu son référent privilégié, totalement à l'écart d'une temporalité imposée par un ordre musical ou signifiant.

Par ailleurs, Cunningham s'abandonne à la vie des signes tout en évitant «la formation de signifiants despotiques»¹⁰, les fait coexister dans une entreprise ironique sachant très bien et le déplorant parfois, que le spectateur en récupérera toujours un sens. Il y a fondamentalement chez lui un respect de la sphère privée, la sienne et celle des autres. Une pudeur sûrement. De la délicatesse aussi. Une forme de bienséance sans connotation moraliste. Pour lui le corps dansant ne peut être lié aux soubresauts de l'intime et de l'inconscient, il doit être produit et agir avec intelligence et lucidité. Il n'a pas à être lisible mais visible. Le corps dansant cunninghamien pourrait être vu comme un nouveau symbole de la Grâce. De toutes les imprévisibilités (de la vie, de l'inconscient) il préfère celles du hasard, comme un joueur. L'ironie du sort... Une façon de remettre la vie en JEU.

Son héritage, même inaperçu de ses successeurs, se trouve là où la danse ne fait pas d'histoire, où elle se revendique comme passage transitoire d'une forme à une autre, là où se joue la matérialité mouvante du corps dansant, là enfin où elle ne cherche pas l'imprimatur absolu du sens et se laisse en état d'éréthisme. En ce sens, on peut affirmer que cet héritage traverse en filigrane toute la danse actuelle, même celle qui se tient du côté de la représentation. Cunningham fait

¹⁰ José Gil, *Métamorphoses du corps*, Paris, Éditions de la Différence, 1985, p. 87.

figure de phare de la nouvelle chorégraphie. Il a interrogé sans cesse le matériau de son art, comme le faisaient en même temps ses collaborateurs les plus proches, John Cage, Robert Rauschenberg et tant d'autres, donnant à la danse une stature d'art majeur, loin d'une vision expressionniste lourde, à vocation psychologique ou sociale assignant le corps dansant à figurer une absence.

Les postmodernes américains: «dire n'importe quoi, s'exprimer hors du code»¹¹

Les années soixante et soixante-dix: New-York, Judson Church, Grand Union, des lieux et un mouvement (ce qui bouge). Incontournable période pendant laquelle vont s'exercer à redéfinir inlassablement la danse, les chorégraphes les plus marquants de cette génération: Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon, Deborah Hay et tant d'autres.

On n'effacera pas les acquis de Cunningham concernant l'espace, l'autonomie de la danse, son rapport à la musique, au temps: cet enseignement là est une fondation sur laquelle creuser et sur laquelle bâtir, mais on se tiendra loin de sa virtuosité ressentie comme ancrage aristocratique. La jeune génération de créateurs de cette *post-modern dance* naissante ne se reconnaît pas du tout dans les danses dramatisées de la *modern dance* alors à son apogée, mais bien plus dans les propositions de la communauté artistique des arts visuels, du théâtre, du film et de la musique, réunie autour de projets multi-média, et qui formule de nouvelles stratégies de composition (déjà amorcées dans les années 50) déjouant la linéarité, la continuité, la représentation et la figuration, au profit de structures alogiques, de la simultanité, de la juxtaposition et de la répétition. Sont remis

¹¹ En référence ironique à Pierre Legendre qui affirme que toute danse construit toujours un corps légal conforme à la Loi et que «nul ne saurait dire n'importe quoi, ni s'exprimer hors du code» (Pierre Legendre, *la Passion d'être un autre: étude pour la danse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Le champ freudien», 1978, p. 83.

en cause la permanence de l'objet d'art, le savoir-faire de l'artiste ainsi que la spécificité de chaque discipline.

C'est le temps de la «table rase», du recommencement à zéro: qu'est-ce que la danse, qu'est qu'un corps? L'espace? Le temps? Qui danse? Où danser? Pour qui?

Les productions de cette période ne seront pas homogènes, on le comprend bien, mais elles auront en commun de vouloir déconstruire les codes de la danse et du spectacle, de s'éloigner de toutes les traditions, de repenser le corps dansant de la conception élitiste, c'est à dire réservé au peuple élu des danseurs, garants et porteurs de l'Idéal institué. Il s'agit de se défaire des techniques extra-quotidiennes et virtuoses déjà normées, mettant à distance le corps «réel» ou «naturel», pour une gestualité empreinte de prosaïsme, sans emphase, et incluse dans des situations extraites de la vie de tous les jours: sans souci de les rejouer mais simplement de les faire. Mouvements ordinaires pour des actions ordinaires. Accomplir des tâches dans un temps réel, c'est-à-dire sans en travailler le déroulement. Effectuer ici, maintenant, sans effet de re-présentation. Sortir des lieux conventionnels pour les lofts, les parcs, les toits de Manhattan pour confronter les corps à un autre regard, à d'autres géométries. Daniel Dobbels écrit à ce sujet:

Passer ainsi, sur scène mais aussi dans les rues, sur les toits, en n'importe quel lieu, c'était penser la danse comme compagne, sentir qu'elle venait jusqu'ici comme une convive. C'était, très précisément, danser dans la proximité d'un autre, là où les corps sont à même de coexister sans forcément se dévisager ou se dénommer¹².

Il fallait, de la danse, ôter la chorégraphie, et du mouvement, ôter la danse... comme le dit encore aujourd'hui le Français Jean-Claude Gallota. Se

¹² Daniel Dobbels, «Le politique inaperçu», in Michèle Febvre, dir., *la Danse au défi*, Montréal, Éditions Parachute, 1987, p. 31.

fondre dans l'anonymat des corps, revendiquer son «ordinarité». Tout mouvement peut être mouvement de danse: c'est l'ère des ready-made gestuels, à la Duchamp. Je suis un danseur donc, quoique je fasse, je danse. Vous pouvez tous danser, la danse est à tout le monde. *Paradise Now* et en T-shirt: le corps dansant se redécouvre dans sa banalité: le sein est libre, le poil n'est plus obscène et la marche redevient le premier pas de danse...

Par ailleurs, la vague californienne de body-awareness déferle «gentiment» sur des danses communautaires: nouvelles cérémonies pour un nouveau monde (Anna Halprin, Simone Forti, Deborah Hay) où l'on s'approprie les rituels Soufi ou indiens, où l'on redécouvre les joies régressives du rampelement ou de la marche quadrupédique. L'esprit d'Esalen adoucit les mœurs dans un joyeux continuum entre l'art et la vie.

D'un côté, des retrouvailles avec une corporéité «primitive» fusionnelle et «naturelle»: ressentir son corps, être à l'écoute de l'autre, le sentir, le toucher, effacer la distance, entrer en relation corporelle: prendre, pousser, tirer, rouler sur, tomber sur le corps de l'autre, contre-balancer les poids, utiliser les forces naturelles du corps pour se soulever, se porter, se supporter.

De façon exemplaire le contact improvisation de Steve Paxton réinscrit le corps dansant dans sa spontanéité, ses élans «naturels», égalise les relations des sexes (une femme peut porter un homme). Il s'agissait de retrouver les impulsions d'un corps d'avant les mots, sans représentation apparente, pris dans le simple désir de faire, de jouir de soi et de l'autre sans avoir à se conformer à une technique corsetée enserrant la liberté de mouvement. Rendre à l'énergie corporelle déliée sa capacité à générer le mouvement, à circuler dans le corps et entre les corps attentifs à ce qui les meut. Ce que ne cesse de faire aujourd'hui encore Trisha Brown dont la fluidité gestuelle se déroule dans une abondance presque baroque, comme si le corps était parcouru inlassablement de poussées internes anarchiques et subtiles, éveillant le mouvement là où on ne l'attend pas. Comme un rêve du corps.

D'autre part, faire «naturel» par l'emploi de non-danseurs pour réintroduire une corporéité individuelle et sociale à distance des corps conformes des danseurs, mais aussi pour réaffirmer un idéal égalitaire et démocratique et prendre en compte une culture somatique, à la fois socialisée et différenciée, inscrite dans l'histoire du sujet et du monde, avec ses écarts, ses maladresses, ses singularités. L'inverse du corps de ballet où ne peut se lire qu'une mise en scène de l'Idéal. Il s'agit au contraire d'une recension de l'humain dans sa disparité, ce que n'a pas renié d'ailleurs la danse actuelle, de Pina Bausch à Jean-Claude Gallotta, reprenant cette diversité à la bordure de la fiction et du réel.

Parallèlement à cette recherche d'un «naturel» du corps dansant et dans son prolongement paradoxal, se situe une forme de minimalisme, un travail quasi obsessionnel de l'analyse, du découpage, de l'abstraction corporelle et spatio-temporelle qui trouvera son expression ultime dans les oeuvres de Lucinda Childs d'après 70. Le temps y est compté -littéralement-, l'espace est clairement dessiné par une danse réduite à de simples déplacements en ligne droite, en cercle ou en demi-cercle, dans lesquels les pieds semblent effleurer le sol; cette danse se retourne sur elle-même, se fait et se défait sans cesse dans des séquences répétitives aux formes et aux rythmes, subrepticement altérés et qui n'épuisent jamais leur différence: le corps est porteur de cette froide indifférence mathématique, désincarné, intemporel, loin en apparence de toute intrusion du biologique ou du subjectif, une danse pure, légère, qui force à la contemplation et éloigne toute velléité de faire sens. Danse auto-réflexe qui ne sait rien de ce qui n'est pas elle. L'Atikté de *L'âme et la danse*: celle qu'on ne touche pas. Pure effectuation mais qui transmute le mouvement simple en une sorte de rituel.

Le travail analytique amorcé dans les années soixante sur les structures de composition se radicalise encore à partir de 70. Répétitions, inversions, formules codifiées d'une part, et de l'autre recherche gestuelle, un peu dans l'esprit de Cunningham qui traquait les possibilités du corps. Mettre le corps à l'épreuve en proposant des situations incongrues (descendre le long d'un mur, danser sur le dos ou suspendu à des harnais) ou des enchaînements inhabituels: par exemple, Trisha Brown, dans *Accumulation* (1972), présente pendant 55 mn., trente mouvements accumulés (1: 1,2; 1,2,3; 1,2,3,4; etc.) et chaque séquence

d'accumulations sera répétée quatre fois dans des angles différents. À d'autres moments elle compliquera encore la tâche en racontant, tout en dansant, les problèmes qu'elle rencontre lorsqu'elle danse!

Il s'agissait de dévoiler la danse en affichant les processus qui la font naître, de faire l'inventaire des possibilités corporelles au long d'un parcours de nomade parce qu'il n'y avait, tout compte fait, pas de lieu à atteindre mais des espaces à traverser ou à inventer, pour aller ailleurs encore. Suivre «le destin du mouvement» comme le dit si joliment Daniel Dobbels, sa motilité incessante. À moins encore que ce parcours ne soit que retournement permanent et indéfini d'une corporéité qui ne cesse de se prendre elle-même pour sujet/objet.

Le courant post-moderne même dans ses renoncements extrêmes (absence de mouvement¹³) a bouleversé le chorégraphique en valorisant définitivement un corps multidirectionnel, en désordonnant les parties du corps, en faisant agir leur énergie propre, en légitimant les corps profanes, en récupérant toute forme de motricité, savante ou quotidienne, du cirque ou de la rue, sans les hiérarchiser, dans une sorte de bricolage exploratoire et des espaces incertains — voire aussi ceux que la technologie autorise.

Aujourd'hui la danse actuelle semble se tenir loin des esthétiques passées, pourtant je crois pouvoir affirmer qu'elle «roule» aujourd'hui sur les ruptures opérées par d'autres et sur leurs propositions: les chorégraphes de la dernière décennie semblent faire leurs choix sans rébellion, s'affirmant bien plus par l'appropriation que par la négation. Ceci est vrai au Québec et ailleurs.

¹³ On conviendra cependant que l'immobilité revendiquée, parce qu'elle est celle d'un corps vivant, est encore une façon de le présenter capable d'entrer en danse; par ailleurs, ne pas bouger c'est encore réguler une énergie; tout danseur sait que l'immobilité n'est qu'une apparence, un autre état du corps dansant.