

L'interprétation, la présence (rôle du danseur)

I. Pôle technique

1.1) Définitions du thème en fonction de différents auteurs :

« *L'interprète, c'est l'avocat, le médiateur, celui qui se situe au milieu, entre l'œuvre et le public* », Joubert C-H
« *La forme est ennuyeuse si elle n'est pas remplie* », Bob Wilson

Définition du Larousse : Action ou manière d'exprimer, de jouer une pièce, un rôle, de représenter une œuvre.

Le danseur : il doit transmettre l'idée chorégraphique et réaliser les formes corporelles. Il doit s'engager. Les capacités sollicitées sont l'exécution (danseur-danseur) et l'interprétation (danseur-interprète). L'interprétation est à la charnière des capacités d'exécution et de création. Si l'interprétation est inexistante, on va vers un mouvement machinal et terne (exécution). Si l'interprétation est inexistante, cela entraîne une chorégraphie, donc une création mal retranscrite.

L'interprétation en danse passe dans une phase préalable à la performance, par un abandon du regard. Le rôle du danseur est d'être le médiateur qui fait vivre l'œuvre. La danse en tant que matériau se confond avec son interprète jusqu'à ce que ce dernier en soit le créateur, l'instrument et la forme même. Ainsi l'interprétation que propose.

1.2) Les éléments qui le composent :

Dans son texte **Philippe Guisgand « A propos d'interprétation en danse »** met avant chez le danseur l'abandon de son regard et l'interprétation. Ainsi le danseur abandonnerait son regard (étapes transitoire de construction) lorsqu'il se produit sur scène et pour cela l'auteur distingue deux temps. La première phase correspond au **temps préalable c'est-à-dire à l'appropriation du mouvement** et le **second temps correspond à « l'instance » qui est le temps de l'interprétation**. L'instance s'appuie sur le préalable pour s'ancrer dans le présent, succession des instants qui délimitent la représentation.

L'abandon du regard et l'interprétation se construisent de manière différente entre la danse classique, la danse contemporaine et l'improvisation. Dans le cas de la danse classique un détour par la technique s'impose. Il ne faut pas le comprendre comme un moyen d'atteindre un but mais comme l'appropriation d'un style composé d'éléments précisément codifiés et agencés les uns aux autres. L'interprète doit donc avant tout se conformer à la chorégraphie tant dans la forme gestuelle que dans la qualité du mouvement. Il s'agit d'être le plus fidèle à ce qu'a décidé le chorégraphe. En danse contemporain, l'approche du mouvement par le danseur est différente, car rares sont aujourd'hui les chorégraphes qui à l'image de **William Forsythe** se comporte en divinité pour construire leur œuvre. La technique s'efface sans disparaître totalement : certains chorégraphes ont un vocabulaire qui leur est propre et dont les interprètes finissent par s'imprégner. Mais la priorité est souvent donnée l'authenticité de l'être en mouvement, comme nous le montre **Dominique Bagouet** « *Mes phrases ont un sens pour moi que je ne transmets par contre pas à l'interprète (...) Ce qui m'intéresse par contre c'est que l'interprète confère à ce que j'ai fait quelque chose qui lui est personnel. (...) Il se penche sur le mouvement. Il l'enfile comme un vêtement bâti en gros d'abord il l'habite, le forme de façon à ce qu'il devienne complètement son vêtement propre. Le sens sort à travers lui* ». La qualité de **l'interprétation** dans le cas présent, est donc liée à la qualité de l'expression et non plus à celle de la signification concrétisée par la production fictive de sentiment, d'émotions ou de personnage. L'improvisation née dans les années 60 est complètement différente des deux autres puisque cette pratique ne comporte aucune « partition » écrite à l'avance. Cette technique s'explique en termes d'aptitude psychologique et corporelle à épanouir sa propre créativité dans des espaces créés (espace sonore particulier). **Le répertoire gestuel** est donc ici le fruit de la formation de l'interprète. Sans spectateur, le danseur plongé dans l'interprétation abandonne, délaisse son regard afin que ne soit pas altéré le moment de l'action et les sensations qui l'accompagnent.

L'interprétation n'est pas une simple présence coupée de son histoire (les aspects historiques et socioculturels ont une incidence sur l'interprétation de la danse). Pour mieux comprendre cette affirmation il faut prendre en compte le troisième élément qui vient s'ajouter entre le deux premier temps, ce temps est nommé le trac, c'est-à-dire la crainte face à l'instant à vivre (le danseur se retrouve seul). Le trac montre bien qu'il faut se trouver en soi avant d'assurer l'incarnation singulière de l'œuvre dans son propre corps. Le trac est donc un moment qui peut altérer l'ensemble des capacités de l'interprète. Une fois sur scène le danseur se retrouve confronté à lui-même et l'interprète se trouve projeter, incrusté dans l'œuvre qui est à la fois instrument de création et création lui-même. C'est pourquoi les artistes mettent en avant la difficulté à relater la démarche artistique dont l'interprétation

Les principales qualités de l'interprétation reposent sur **la disponibilité du corps, la richesse du vocabulaire (jeu du danseur), la précision et l'organicité du mouvement**, ainsi que la gestion du jeu/je (présence, intensité de l'acteur). De plus, « l'interprète doit être capable d'invention, d'expression et d'écoute » (Joubert C-H) pour remplir son rôle de passeur. L'interprétation fait donc appel à la maîtrise de différents éléments (capacités) :

Concentration et Présence du danseur : le danseur « rempli » subjectivement l'espace vide autour de lui. Passe par le regard (loin et « vivant »), la posture, la qualité de l'exécution, l'assurance et la détermination.

Investissement émotionnel, expression : Tenir son « rôle » c'est se mettre à la place du personnage que l'on joue et traduire ses émotions. Cette expression se traduit dans le corps entier (espace, temps, énergie). Renvoie à l'affectivité du sujet impliquée dans le rôle : apeuré, sûr, stressé, sensuel, agressif, romantique, neutre... Ces états correspondent à l'idée à transmettre au spectateur.

Motricité expressive :

- ↳ Lisibilité des actions : élimination des gestes parasites (gestes, rires, bruits), amplitude, clarté des actions entre danseurs.
- ↳ Type de motricité : motricité quotidienne- riche-stylisée...

Ecoute : au sens d'être « attentif » aux autres dans un travail collectif et les différentes relations. Par ex : suivre, rattraper, prendre des infos sur les autres pendant l'exécution sans que cela soit « visible ».

Ce qui différencie la danse des autres techniques corporelles se situe au niveau des motivations intérieures du geste engendré par :

- une logique interne qui lui donne sa cohérence lorsqu'il est issu du sujet et de son imaginaire
- une structuration et une épuration extrême du mouvement (nécessitant une analyse approfondie de ses différentes composantes)
- une dimension esthétique

Exécuter des formes corporelles en se plaçant du côté du danseur c'est se les approprier c'est-à-dire dans le sens de transformation, de création et non pas seulement de reproduction de ces formes. Le danseur doit donc gérer dans le même temps engagement moteur et engagement émotionnel.

- Sur le plan moteur, c'est exécuter et réaliser de façon exacte et précise les formes corporelles et leur combinaison choisies par leur chorégraphe, exécuter les formes telles qu'elles ont été conçues et organisées pour une transmission objective de l'idée chorégraphique. Il s'agit pour le danseur de passer de formes corporelles pauvres, stéréotypé et quotidienne à
- Sur le plan émotionnel, c'est interpréter c'est-à-dire jouer de manière juste le sentiment, l'idée, le personnage, la sensation, l'état... Le rôle du danseur est de transmettre de façon subjective le message contenu dans le propos chorégraphique c'est-à-dire lui donner du sens. Le statut du corps en danse est original car il a une double fonction d'effecteur de formes et d'évocatrice de sens et d'émotion.

Entrer dans une interprétation, c'est véritablement se situer dans une perspective de don de soi. En effet, le danseur donne à voir l'œuvre à travers lui mais se donne à voir à travers l'œuvre. Authentique menteur, il doit vivre des états de corps qui ne sont pas les siens, se rendre présent. « Etre présent, c'est être « près des sens ». Cette ouverture des sens permet d'identifier la présence comme un état de porosité au monde » (Perez T, Thomas A) (un état de transparence, de perméabilité au monde). Ceci lui impose de se mettre en « état de danse », c'est-à-dire de

préservent cette disponibilité mentale perceptive et motrice, ainsi que cette ouverture au corps par la sensation interne et externe, qui lui permettront de donner véritablement vie au mouvement.

1.3) Sa place au sein de la logique scolaire de la danse

Sens du progrès et manière dont celui-ci est abordé dans les programmes. *Finalité de la danse* : création de sens et d'émotion pour celui qui regarde, danser c'est donc produire seul ou à plusieurs des formes motrices significatives pour quelqu'un. La danse est artistique lorsqu'il y a intention de représentation pour faire passer un projet d'expression-communication auprès de spectateurs, quand il y a création originale et singulière.

D'une motricité expressive coutumière à une motricité expressive esthétique (appropriation esthétique du réel)			
Niveau 1	Niveau 2	Niveau 3	Niveau 4
Enrichir des formes corporelles et des gestes simples, en jouant sur les composantes du mouvement : l'espace, le temps et l'énergie	Choisir des formes corporelles variées et originales en relation avec le projet expressif. (espace, temps, énergie, contrastes, fluidité, regard)	Faire évoluer la motricité usuelle par l'utilisation de paramètres du mouvement (espaces, temps, énergie)	Créer une motricité de plus en plus complexe, diversifiée, précise et originale au service du propos chorégraphique en jouant sur : le travail d'équilibre/déséquilibre; exploration de notion de poids; jouer sur les différentes qualités d'appuis; dissocier les segments...
D'une interprétation de sa propre intention à une interprétation de celle d'autrui			
Prendre en compte les idées de chacun (chorégraphie collective)	Accepter de prendre des risques par rapport à sa propre image, se distancier	Accepter de travailler dans une logique d'échange et assumer les choix du groupe	Accepter de faire autrement : s'identifier à..., se différencier de... pour augmenter son vocabulaire corporel
D'une interprétation tournée vers soi à une interprétation tournée vers autrui (d'un public parasite et/ou ignoré à un public intégré)			
Accepter le regard des autres	Placer son regard	Placer son regard de manière intentionnelle	S'engager émotionnellement pour jouer son rôle : être disponible vivant dans le regard, et oser être en scène L'imaginaire du spectateur peut fonctionner sans frein
D'un engagement personnel minimum (peu coûteux au plan affectif) à un engagement maximum plus coûteux (idée, personnage, très éloigné ou très proches de soi)			
Accepter de danser devant autrui	« Habiter » sa danse, être présent	Oser sa danse, oser être sur scène. Accepter un rapport au corps qui privilégie la dimension évocatrice et sensible	Accepter la « mise en danger », s'éloigner de ses habitudes (coordination, jeu...)

	Niveau 1	Niveau 2	Niveau 3	Niveau 4
Compétences attendues	Composer et présenter une chorégraphie collective structurée en enrichissant des formes corporelles et des gestes simples, en jouant sur les composantes du mouvement : l'espace, le temps et l'énergie. Maîtriser ses émotions et accepter le regard des autres. Observer avec attention et apprécier avec respect les prestations.	Composer et présenter une chorégraphie collective en choisissant des procédés de composition et des formes corporelles variées et originales en relation avec le projet expressif. Apprécier les prestations de façon argumentée à partir de quelques indicateurs simples.	Composer et présenter une chorégraphie collective à partir d'un thème d'étude proposé par l'enseignant, en faisant évoluer la motricité usuelle par l'utilisation de paramètres du mouvement (espaces, temps, énergie), dans un espace scénique orienté. Apprécier le degré de lisibilité du thème d'étude et l'interprétation des élèves danseurs.	Composer et présenter une chorégraphie collective à partir d'une démarche et de procédés de composition définis avec l'enseignant. Enrichir la production par l'organisation de l'espace scénique et les relations entre danseurs. La motricité allie différents paramètres du mouvement au service du projet expressif. Repérer les éléments de composition et en apprécier la pertinence au regard du propos chorégraphique.
Conduites typiques	Nombreuses interférences (rires, arrêts, gestes parasites...), production parasitée par l'émotion. motricité expressive pauvre : la production est une simple représentation du réel. Difficulté à rester dans son rôle. Cherche à se cacher dans le groupe.	« Récite » sa production en cherchant quelquefois de l'aide en regardant ses partenaires. Esquisse de stylisation, mais motricité peu dérivé du quotidien. Danse encore « en dedans sans réel souci de communication » Assume la présentation d'une production du début à la fin.	A intériorisé certaines séquences mais ne met pas en valeur les transitions. Prend en compte le spectateur de temps en temps (regard notamment). Registre moteur varié et stylisation travaillée. Engagement expressif réel (mémorisation, présence, maîtrise émotionnelle.) Se coordonne bien à l'ensemble du groupe.	Fait vivre l'ensemble du propose sans rupture qualitative et avec nuance (rythmes, suspension, accélération...). Capte l'attention par une invitation à suivre le propos.
Acquisition attendue (Résumé Capacités, connaissances, attitudes)	Se reconnaître capable de produire une motricité générant du sens. Passer d'une gestuelle concrète et coutumière à une gestuelle plus abstraite et plus variée. Accepter le regard d'autrui.	Accéder à de nouvelles coordinations pour créer de nouvelles formes en relation avec l'intention.	Affiner l'interprétation pour assurer une continuité de présentation.	Assurer l'originalité dans le traitement du thème en même temps que la sensibilité du propos. Passer à une subtilité et stylisation de la gestuelle. Oser la prise de risque.
Connaissances	.La relation entre forme corporelle et intention Son rôle au sein du groupe	Les différents facteurs sur lesquels agir pour obtenir une gestuelle signifiante : fluidité, regard, intention, respiration, contrastes (amples/étriqué, lent/ vite, équilibre/déséquilibre, bloc/dissociation)	La danse en tant qu'activité de création, de communication de sens et/ou d'émotion, pas seulement de reproductions de formes. L'importance du regard.	Les éléments techniques nécessaires à la construction d'un corps porteur de sens : les appuis, l'ancrage au sol, l'alignement des segments, la répartition du poids de corps, la respiration.
Capacités	Mémoriser les différentes formes corporelles à reproduire.	Contrôler ses mouvements en mobilisant ses ressources affectives, kinesthésiques, visuelles et sa respiration.	Rôle de l'interprète : Placer son regard de manière intentionnelle.	S'engager émotionnellement pour jouer son rôle: être disponible, vivant dans le regard, et oser entrer en scène. Maintenir la qualité de l'interprétation lors des répétitions et de la présentation de la chorégraphie
Attitudes	Accepter de danser devant autrui. Se concentrer et rester concentrer.	« Habiter » sa danse, être « présent ». Placer son regard. Accepter de prendre des risques par rapport à sa propre image, se distancier.	Accepter un rapport au corps qui privilégie la dimension évocatrice et sensible. Oser sa danse, oser être sur scène. Se concentrer dès son entrée sur l'espace scénique pour entrer dans une interprétation.	Accepter la « mise en danger » s'éloigner de ses habitudes (coordinations, jeu...) en tant qu'interprète

- ↪ [Evaluation certificative au DNB](#) : 8 points sont consacré à la qualité d'interprétation (projet individuel, émotionnel). Cette partie prend en compte l'engagement corporelle (précision des gestes, investissement des variables..) et aussi l'engagement émotionnel (communication avec le public, implication...)
- ↪ [Evaluation certificative du baccalauréat](#) : 9 points sont destinés à l'interprétation ((note individuelle), celle-ci prend également en compte l'engagement corporelle et moteur

II. Pôle culturel :

Dans un entretien avec Alain Platel, celui-ci nous confie ses méthodes de travail en danse théâtrale contemporaine et plus précisément la manière dont il effectue ses choix en matière d'interprètes. Pour ce chorégraphe et metteur en scène son choix se porte souvent sur des « personnes qui font preuve d'une certaine gêne, qui ne se précipitent pas au premier rang lors des auditions. Je prends toujours ma décision pendant les passages individuels. Et souvent, ce sont ceux qui ressentent le plus de gêne, de doutes, que je sélectionne. Pas ceux qui se manifestent immédiatement. »

→ *Maguy Marin, « May B »*

[Maguy Marin](#), chorégraphe française née en 1951, est aujourd'hui une artiste connue dans le monde entier. Considérée comme un des chefs de file de la « danse théâtre », elle su s'affranchir des codes de la société pour créer, diffuser, imposer ses idées et sa danse. **May B** voit le jour en 1981, bouleversant la danse contemporaine par son approche épurée et parfois conceptuelle, la pièce ne rencontre un véritable succès que 3 ans après sa création. Il faut dire qu'elle fait figure de révolution dans le contexte de l'époque, certains la considèrent à la limite du théâtre, et associent ce style à de la « non danse ». S'inscrivant dans le registre de l'absurde, cette pièce de théâtre souligne la **cruauté de la vie de manière mécanique et ironique**. **May B**, c'est l'histoire de dix corps, aux visages crayeux. Ces personnages dansent et bougent à leur manière, trainant les pieds, grattant le sol, ils cherchent une issue à un quotidien qu'ils ne supportent plus. Les fantoches plâtreux plongent dans l'absurdité abyssale de la comédie de la vie. Les dix clowns enfarinés forment une masse mouvante, assemblée grimaçante et loqueteuse. Ils errent, en rythme, ils tanguent, avancent par chocs ou ralentis. **May B**, c'est l'histoire d'une foule, d'un groupe dans la foule. Ils sont ensembles, mais voudraient vivre séparément. Ils sont séparés, et ne demandent qu'à revenir ensemble, quitte à parfois se bagarrer. C'est l'histoire de **la solitude que l'on cherche à meubler par tous les moyens**, mieux vaut être mal accompagnée que seule, surtout autour d'un gâteau d'anniversaire. Tout au long de la pièce et de manière grotesque, ses danseurs mettent en avant l'impossibilité qu'ils ont à rester ensemble, tout en étant incapable de progresser seuls **Maguy Marin** considère le théâtre comme une source d'inspiration inépuisable, cet art, lui permet d'aller plus loin, de donner une nouvelle dimension à la danse. C'est ainsi que l'artiste commence à s'intéresser à **Beckett**, c'est de cette collaboration que naîtra **May B**.

Beckett, (auteur du théâtre de l'absurde), il met ses personnages dans un contexte où l'homme est confronté au non sens du monde et de son existence. Il joue ainsi sur des gestuelles où les actes sont monotones et mécaniques, la mort est toujours présente dans ses pièces, et la notion du temps qui passe sans qu'on ne puisse rien y faire est ainsi mise en avant. **Maguy Marin** aurait pu s'intéresser à n'importe quel autre auteur de l'absurde, mais c'est **Beckett** qui attire son attention, la raison : il mêle **absurdité du langage et grotesque**, et pense avant tout que ces notions sont visibles grâce au corps, à travers les mouvements des hommes. Souvent, dans les pièces de **Beckett** les personnages sont à la limite de l'handicap physique. En souhaitant créer des pièces d'après cet auteur, elle saisit l'injustice existante entre les danseurs et la capacité qu'ils ont à bouger et la retenue physique des personnages de **Beckett**.

→ *Yvonne Rainer : Trio A*

Yvonne Rainer, née le 24 novembre 1934 à San Francisco aux États-Unis, est une danseuse et chorégraphe américaine de danse moderne.

Dans Trio A, ils ne veulent pas d'interprétation, ils faudrait peut être dire, un autre type d'interprétation. Le point de départ : Yvonne « refuse », en ces termes :

- No to spectacle.
- No to virtuosity.
- No to transformations and magic and make-believe.
- No to the glamour and transcendency of the star image.
- No to the heroic.
- No to the anti-heroic.
- No to trash imagery.
- No to involvement of performer or spectator.
- No to style.
- No to camp.
- No to seduction of spectator by the wiles of the performer.
- No to eccentricity.
- No to moving or being moved.
- No manifesto, 1965

La proposition chorégraphique ici est: la danse est construite sur la défection de tous les éléments appartenant aussi bien à Broadway qu'au ballet de conservatoire. Yvonne passe par la définition d'une stature et d'une gestuelle, qui, affirmant systématiquement le contraire de la « belle danse » (comme il y a de Beaux-Arts). C'est la danse devenue « non-danse ».

Yvonne transforme de simples mouvements en Spectacle. Elle est la virtuose de cette simplicité là. Elle acquière le statut glamour de jeune contestatrice ayant transcendé les normes sociales. Héroïquement. Par refus d'héroïsme. Proposant une danse de rebuts, détruite. Entraînant le spectateur avec elle. Selon le style de l'absence de style. Séduisant le spectateur par sa ruse.

Yvonne, à la particularité subjective de l'interprète. Dans les deux cas, elles reproduisent le geste fondateur du caractère fallacieux de Broadway et du conservatoire : la négation du temps social nécessaire à la production de la « belle danseuse ».

On retrouve ici la réduction du sensible à l'anesthésie, du ressenti à un code.

→ **Jérôme Bel : la dernière danse (1998)**

Jérôme Bel est un danseur et chorégraphe français né à Montpellier le 14 octobre 1964. On peut le qualifier de danseur contemporain mais est également présent dans le courant de la non danse.

Il pose la question de la représentation, de l'interprétation en faisant répéter une même danse à différents danseurs.

L'unique vie d'un spectacle est dans le présent. Le spectacle ne peut pas être sauvegardé, enregistré, documenté ou alors il participe à la circulation des représentations des représentations : à partir de là, il devient autre chose qu'un spectacle. Au moment où le spectacle essaie d'entrer dans une économie de la reproduction, il trahit et diminue la promesse de sa propre ontologie. L'essence du spectacle, comme l'ontologie de la subjectivité proposé ici, est dans sa disparition. » **Peggy Phelan in Unmarked the politics of performance**

En réalité, il voulait que sa chorégraphie se compose exclusivement de citations et des fragments qui ont laissé leur marque et de l'influence sur lui.. Les lettres sont lues à l'audience en allemand et en français par deux interprètes, dans une ère de la reproductibilité illimitée, ils montrent clairement le lien entre le droit pénal et le corps avec ses images. Jérôme Bel a donné son dernier morceau le titre du dernier spectacle.

Dans la pièce un homme dit «Je suis André Agassi », avant de frapper quelques balles contre le mur du fond. Un jeune homme, en prononçant la célèbre citation, peuvent être identifiés comme Hamlet, devant une femme avec de longs cheveux blonds qui porte une robe blanche, à son tour, elle vient sur scène. Elle affirme être Susanne Linke, se

couche sur le dos et, dans le quatuor de Schubert La Jeune Fille et la Mort, se met à danser le début de **Wandlung** solo Linke, créé en 1978. . Elle a à peine fini, qu'un homme dans une robe blanche prend sa place, affirme également être Susanne Linke et commence à danser le même extrait.. Nous observons le même morceau de chorégraphie quatre fois de suite, jusqu'à ce que Jérôme Bel revient sur scène pour annoncer: «Je ne suis pas Jérôme Bel" et ainsi de suite. Dans le processus de création et l'annulation de son identité, le corps de l'interprète reste sur place, comme un espace vide. Il pourrait être tout le monde, et il n'y a personne.

→ **Noureev : La variation de la bayadère**

La Bayadère est un ballet en trois actes et sept tableaux chorégraphié par **Marius Petipa** sur une musique de Léon Minkus. Sa création a eu lieu le 23 janvier 1877 au Théâtre Bolchoï Kamenny de Saint-Pétersbourg. Œuvre phare de Marius Petipa, La Bayadère ou les amours contrariées du **guerrier Solor** et de la danseuse **Nikiya**, resta longtemps inconnue en Occident.

Rudolf Khametovitch Noureev est un danseur étoile né le 17 mars 1938 à Irkoutsk et mort le 6 janvier 1993 à Levallois-Perret (France). Doué d'une technique exemplaire, il est considéré comme l'un des plus grands danseurs classiques du XXe siècle. Il est l'un des meilleurs interprètes du répertoire classique, mais il affirme aussi son talent dans la danse contemporaine et est l'un des premiers danseurs à s'intéresser de nouveau au répertoire baroque. Il est directeur du Ballet de l'Opéra de Paris de 1983 à 1989.

Ici **Noureev** règle sa première chorégraphie, en remontant l'Acte III de *La Bayadère*. Scène 1 - Attristé par la mort de Nikiya, Solor fume de l'opium et entre en rêve , Scène 2 : le royaume des ombres.

Telle qu'il l'a apprise et dansée au Kirov, la chorégraphie de cette "Scène des Ombres" est héritée de Marius Petipa , fidèlement transmise en ce qui concerne les ensembles et des variations des ballerines, mais les solos du personnage masculin (Solor) ont été introduits par le danseur virtuose Vakhtang Tchaboukani, en 1941. Noureev reprend intégralement cette version, en y ajoutant plusieurs touches personnelles .

On comprend **dès l'entrée de Nikiya**, que la sincérité des émotions l'emportera sur la démonstration de technique. **Zakharova** nous conquiert par son sens de la scène, du jeu théâtral, sa musicalité, et surtout, sa grande simplicité. On ne voit jamais l'effort quand elle danse, on ne voit que son personnage. De plus entre le deuxième et le troisième acte on pourrait croire qu'elle échange son corps de chair par un corps empli d'air , elle paraît tellement plus légère.

Elle n'est plus qu'une Ombre au royaume des ombres, évanescence, impalpable, face à un Solor inconsolable, dans un état second.