

Sens [public]

Revue internationale
International Web Journal
www.sens-public.org

Le danseur est une personne

NATHALIE SCHULMANN

Résumé: Ce texte manifeste la nécessité de ne plus opposer les champs concomitants à l'étude de la danse, partant en quête de nouveaux parangons, avec l'enthousiasme de l'explorateur et la modestie du praticien, face aux enjeux théorico-pratiques d'une nouvelle ère de connaissances pour servir la danse et le danseur.

Le danseur est une personne

Nathalie Schulmann

Ce texte manifeste la nécessité de ne plus opposer les champs concomitants à l'étude de la danse, partant en quête de nouveaux parangons, avec l'enthousiasme de l'explorateur et la modestie du praticien, face aux enjeux théorico-pratiques d'une nouvelle ère de connaissances pour servir la danse et le danseur¹.

Quand je cherchais à créer des liens entre le développement moteur du tout jeune enfant et les bases de la danse contemporaine, j'y voyais un moyen de mieux comprendre ce que les apprentissages constitutifs de la construction d'un « langage » artistique pouvaient avoir en commun avec la constitution de la personne. En assimilant les bases physiologiques de l'expressivité aux contraintes liées à l'évolution physique de la vie de l'enfant, je pensais m'approcher indirectement de questions esthétiques. Cette voie continue d'être, pour moi, une alliance exceptionnelle qui permet de se focaliser sur l'émergence du geste artistique, sans perdre de vue ses fondements, c'est-à-dire sans occulter qu'il émane d'une proto-représentation profondément enracinée dans l'être.

Au-delà de ce qui pourrait apparaître comme un acte de simplification, j'ajoute qu'il n'existe pas de système d'analyse englobant la complexité.

« Dieu fasse que votre horizon s'élargisse chaque jour d'avantage ! Ceux qui s'attachent à des systèmes sont ceux qui, incapables d'embrasser la vérité toute entière, tentent de l'attraper par la queue. Un système, c'est un peu comme la queue de la vérité, mais la vérité est comme le lézard : elle vous laisse sa queue entre les doigts, et file, sachant parfaitement qu'il lui en repoussera une nouvelle en un rien de temps. »²

Un danseur tout seul, ça n'existe pas

Au cours de l'élaboration de ce texte, j'ai puisé dans ce qui constitue aujourd'hui mon champ de pensée et de pratique « de et sur » la danse. De la pédagogie à la chorégraphie, de la genèse

¹ J'emploie ici le terme « danseur » masculin traditionnel à l'écrit de la langue française. Avec ces précautions d'usage, je m'en excuse auprès des danseuses, dont je suis moi-même une représentante !

² Lettre de Tourgueniev à Léon Tolstoï, écrite en 1856, *Les découvreurs*, Daniel Boortin, Bouquins Laffont, 1983, traduction 1992.

des apprentissages spécifiques à l'expertise du danseur interprète confirmé, ma place au sein du monde de la danse (puisqu'il semblerait qu'il existe un monde particulier à définir, pour commencer) me confère un rôle d'interface entre différents champs d'investigations théorico-pratiques, différents angles d'observation, d'analyse et d'exploration³. Il me paraît impossible de poser une réflexion quelconque et d'écrire à propos des représentations en danse sans insister sur mes orientations de recherche actuelles. Mon étude se restreint à la danse contemporaine, car elle est le lieu et le témoin d'une réflexion et d'expérimentations en évolution constante lors de jeux d'interactions avec les partenaires qui m'entourent : groupe de danseurs hétérogène, formateurs, jurys... Pour moi, s'il est de plus en plus évident qu'il n'y a pas de rupture entre les différentes formes de danse qu'on pourrait appeler « savantes »⁴, ce choix résulte d'un parti pris d'observatrice. En décidant d'assimiler le style moteur tel qu'il est abordé dans le développement de l'enfant et les styles⁵ en danse, je cherche du côté de la variété intrinsèquement liée à la diversité de la perception de soi, plutôt que du côté des scissions esthétiques. Un échantillon donc réducteur par nature, mais suffisant pour aborder une pensée du corps en mouvement...en mouvement !

Au départ, j'ai choisi intuitivement pour ce texte de détourner une phrase de D.W. Winnicott « le nourrisson tout seul, ça n'existe pas »⁶ : en prenant appui sur les éléments liés à la constitution des représentations et des perceptions chez le tout jeune car je souhaite développer ici quelques idées autour des relations mutuelles que le danseur tisse tout au long de la vie et qui aident à la compréhension de ses représentations.

Pour preuve, quand Monsieur Dupuy⁷ expose dans le studio la photo d'un bébé joufflu et hilare comme on expose la photo de Maître Ueshiba dans le dojo, il semble signifier, pour lui, l'incroyable richesse des processus de maturation et l'éternelle nécessité de se tourner vers la genèse de l'apprentissage du geste (et jusqu'à son expertise), chaque fois « comme pour la première fois ».

³ Suite à la mise en place du diplôme d'État de professeur de danse (loi de juillet 1989), je me suis engagée dans une spécialisation appelée analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé, qui représente une unité d'enseignement dans les formations pédagogiques. J'interviens auprès des danseurs professionnels au Centre National de la Danse et aux Rencontres Internationales de Danse Contemporaine.

⁴ Danses « savantes » car enseignées au même titre que la musique ou le théâtre au sein d'institutions et également soutenues au niveau de la création et de la recherche par la tutelle du ministère de la culture.

⁵ Il existe trois spécificités pour le diplôme d'État de professeur de danse conçu en France : danse classique, danse jazz et danse contemporaine, mais ces trois formes sont elles-mêmes diffractées en de nombreux « styles » qui font autant écoles et qui posent aujourd'hui de nombreuses questions d'évaluation.

⁶ *Du corps à la pensée*, Bernard Golse, collection « le fil rouge », PUF, 1999, p. 1296.

⁷ Dominique Dupuy est l'un des promoteurs les plus passionnés de la danse contemporaine en France. Il est le co-directeur du Mas de la Danse à Fontvieille où il anime le centre d'études et de recherches en danse contemporaine.

C'est avec beaucoup de précaution et d'humilité qu'il convient d'investir le domaine des représentations en danse. Plaquer *a priori* une théorie philosophique, esthétique, sociologique, anthropologique, psychologique, physiologique, biomécanique... et même notationnelle, sur le corps qui se meut et s'émeut porte d'emblée préjudice à l'accueil de la singularité et à la reconnaissance de l'altérité. Les paroles herméneutiques, les métaphores, les classifications, les signes, les codifications sont autant de portes pour en aborder la complexité, mais elles sont autant de pièges à interprétation.

Le danseur doit rester au cœur du sujet. L'artifice de sa présence n'est pas une construction artificielle, c'est « l'artifice qui atteint un point d'équivoque où l'on ne sait plus si c'est vrai ou pas, où l'on commence à apercevoir le visage de la vérité⁸. »

Monsieur Dupuy nous rappelle encore :

« Il est beaucoup question aujourd'hui de pluridisciplinarité, d'interdisciplinarité, de transdisciplinarité... Ne peut-on chercher dans la danse contemporaine ce qu'elle a de proprement divers ? Ne peut-on, à son plus profond, traverser les couches d'expérience de la création chorégraphique, de l'interprétation, de l'apprentissage pour tenter de trouver ce qui en chacune d'elles relève de la recherche, de la relation aux autres formes de mouvement, aux autres formes d'art et de pensée, et finalement peut-être ce qui crée les "reliements" les plus évidents des uns aux autres ? Bref, à l'intérieur même de la danse traquer le pluri, l'inter, et le trans, sans omettre d'y ajouter le in (de l'indisciplinarité et de l'indiscipline...) »⁹

La danse, art de représentation, demande à l'artiste interprète une éducation corporelle spécifique et spécialisée qui lie intimement phénomènes physiques, psychiques et symboliques constitutifs de sa personnalité. En tant que technique du corps, elle s'inscrit dans un cadre particulier, celui de son époque, qui lui confère des codes et des codifications identifiables. À partir des critères esthétiques du contexte dans lequel elle s'exprime, la danse développe des éléments pédagogiques qui visent à solliciter, éveiller et stimuler les matières fonctionnelles nécessaires à sa mise en œuvre¹⁰.

Dans la proximité de psycho-dynamiciens pédagogues comme Wallon ou Vygotsky, du pédiatre psychanalyste D. W. Winnicott, la notion de la représentation fait appel, pour moi, à un

⁸ Yano Hideyuki (1943-1988), danseur et chorégraphe japonais « Considérant la danse comme « géo-chorégraphie » et la scène comme « fragment d'un espace mental », voir le *Dictionnaire de la danse*, Librairie de la danse, Larousse, Novembre 1999.

⁹ D. Dupuy, *À la recherche de la recherche retrouvée*, Correspondance n°3 Le Mas de la danse, mars 2001.

¹⁰ D'après un texte paru dans la revue *Art et Thérapie* n°82-83 « Étude fonctionnelle d'un statut intermittent, la présomption de présence », septembre 2003, pp 64-73.

double mouvement, une réflexivité et une mutualité entre le dedans et le dehors. S'obligeant à quitter les oppositions systématiques, nous entrons dans le mouvement subtil et complexe des écarts, des variantes, des nuances, beaucoup plus difficiles à cerner selon des critères d'objectivation, mais sans aucun doute beaucoup plus conformes à la réalité de la perception du danseur. Selon José Fernando Pontes Soares Neto¹¹ :

« Winnicott a développé une théorie où l'accent est mis sur une troisième partie de la vie d'un être humain qu'il pensait ne pas pouvoir être négligé. "La partie que constitue une zone intermédiaire d'expérience où la réalité intérieure et la vie extérieure contribuent l'une et l'autre au vécu". Dans celle-ci l'illusion de toute-puissance est permise au petit enfant. Il faut avoir un minimum d'une telle expérience pour "acquérir l'aptitude d'établir des relations avec la réalité extérieure, ou même parvenir à la concevoir". Il s'agit d'un processus de transition où le "non-moi" devient séparé du "moi" et l'objectivité est atteinte, ce qui permet finalement de vivre dans un monde où les objets peuvent aussi être ressentis comme permanents dans le temps et l'espace. »¹²

Ainsi les notions de sphère proximale de développement, d'espace potentiel, de tonus tonico-affectif sont recyclés dans la perspective de nourrir l'identité de ces épiphénomènes.

Le corps du danseur lui appartient

Transposée à la danse, cette théorie se trouve diffractée en myriade de notions, plus ou moins confuses et mélangées. En se retournant vers les origines même de la construction de la pensée, c'est-à-dire en cherchant à renouer avec les événements de la petite enfance qui forment les bases du comportement physique, psychique et symbolique, je cherche à mieux dégager ce qui pourrait servir de bases banales et récurrentes d'observation et d'analyse dans l'apprentissage du geste dansé -de ses balbutiements à l'expertise. Loin d'une vision stratifiée, discontinue et d'un discours discursif, la difficulté de cette approche tient de son aspect à la fois segmentaire et englobant et implique d'accepter le *paradoxe* comme dynamique première de la pensée de la danse¹³.

¹¹ José Fernando Soares Neto, psychiatre et psychanalyste à l'hôpital Philippe-Pinel de Rio de Janeiro, prépare une thèse à l'université de Rio sur le thème « Les modifications corporelles peuvent-elles être une expression de la santé ? Contributions à la théorie winnicottienne ». Il mène actuellement des recherches à l'université de Nancy.

¹² *Revue de psychanalyse*, « Concepts N°9 », Sils Maria, Belgique, octobre 2004.

¹³ Selon la définition extraite du livre : *Les voies de l'observation*, Ruth C. Kohn, Pierre Nègre, Nathan université, 1991, p. 9 : « C'est ce qui étonne ou ce qui choque parce qu'on est mis face à une situation où un être ou une chose est ou semble être, fait ou semble faire, pense ou semble penser, une chose et le

Le rôle du paradoxe en danse devrait favoriser la coprésence de formes variées, d'une diversité de processus et de statuts du corps. Danser c'est tisser d'abord des relations intimes conscientes ou non entre l'ensemble des informations internes et leurs déploiements dans l'espace de projection du corps en mouvement. Départager ou réunir le visible et l'invisible, c'est évoquer, entre l'illusion perceptive de l'artiste et le souci d'objectivation analytique du pédagogue, autant de pistes pour tenter d'éclairer la complexité d'un rapport unique au monde, celui de l'artiste chorégraphe et ou interprète.

« En fait, je mets l'accent sur l'expérience culturelle. En utilisant le mot de culture je pense à la tradition dont on hérite. Je pense à quelque chose qui est le lot commun auquel des individus ou des groupes peuvent contribuer et d'où chacun de nous pourra tirer quelque chose, si nous avons un lieu où mettre ce que nous trouvons¹⁴ ».

De la danse que nous reste-il ? Il n'est pas lieu ici de s'aventurer dans une vaste démonstration de savoirs sur la Danse et son histoire, mais de procéder à l'envers, ou plutôt dans l'autre sens, en partant de ce qui reste dans l'esprit et la pratique expressive d'un danseur de toute cette Histoire absorbée par le filtre de son itinéraire singulier. La perception de soi, les mots pour le dire et la danse qui s'exprime chaque jour près de moi dans le studio de répétition ou dans les cours d'AFCMD¹⁵ sont des matériaux pauvres qui me guident dans l'élaboration d'un discours efficace c'est-à-dire, dans ce cas, et opératoire momentanément sur le sens d'une œuvre ou dans la créativité pédagogique.

De la présence physique formelle et la présence qualitative du danseur

L'habileté, la maîtrise, le contrôle peuvent facilement devenir dogmatiques, dès lors que le danseur confond son entraînement et ses savoirs faire avec sa propre incarnation.

« En quête du soi, la personne en question peut avoir produit quelque chose de valable dans le domaine artistique mais un artiste peut avoir beaucoup de succès

contraire de cette chose (Barel, 1988). Quelque chose peut ainsi apparaître comme étant l'acteur et le terrain de son action. S'ouvrir au paradoxe, c'est accepter la coprésence d'éléments pourtant contradictoires. C'est rester ouvert à une logique en boucle infinie, où le message est aussi son méta-message. C'est entrer ainsi dans un processus de connaissance où contenant et contenu alternent vertigineusement. »

¹⁴ D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, 1971, Gallimard, Folio essais, 1975, p. 184.

¹⁵ Voir note 1.

et pourtant avoir échoué à trouver le soi qu'il recherche. Le soi ne saurait être trouvé dans ce qui dérive des produits du corps ou de l'esprit, si valables que puissent être ces constructions, du point de vue de la beauté, de l'habileté déployée et de l'effet produit. Si l'artiste – quel que soit le matériau utilisé – est en quête de soi, on peut avancer que, selon toute probabilité, il y a pour lui déjà une faille dans le domaine de sa vie créative. La création achevée ne suffira jamais à remédier au manque sous-jacent du sentiment de soi. »¹⁶

Entre le corps concret et l'émanation plus subtile d'intentions internes spécifiques, le danseur hésite : il doute de la confiance qu'il peut donner au fonctionnement de son corps et pressent la non fiabilité des expériences qu'il traverse. Il doit simultanément prendre appui sur le modèle objectif d'un corps anatomique et dissoudre cette connaissance abstraite en acceptant l'instabilité du moment vécu. Le choix et l'intégration de modalités expressives sont contraignants : loin de l'accalmie du savoir acquis, il est toujours sur le qui vive.

Pour le danseur, un jeu de maintien et de perte d'équilibre subtil et schizoïde entretient son incertitude entre ce qu'il pense donner à voir du dedans et les codes spectaculaires qui le traversent du dehors. Au fur et à mesure, il construit un ensemble de passerelles mystérieuses, d'enveloppes protectrices qu'il croit invisibles, de bouclier protecteur qui le rend invincible... apparemment. Mais lorsqu'il doit affirmer le plus petit des mouvements, dans les cours de transmission pédagogique par exemple, il se met à mesurer, l'immense valeur du plus petit détail de son geste et l'incroyable diversité des chemins pour l'obtenir. De nombreux danseurs confondent leurs capacités corporelles et leurs coordinations privilégiées avec ce qu'ils appellent « leur danse », leur « style ». Cette danse qu'ils souhaitent impalpable, intouchable, indescriptible, si intime qu'elle ne peut s'énoncer de peur de se trahir à elle-même. Lors des formations dispensées pour le diplôme d'État de professeur de danse (et surtout avec les danseurs professionnels en formation courte – 200 et 400 heures), je ressens au début des sessions de vives réticences dans les ateliers d'analyse du corps en mouvement : c'est comme s'ils avaient une peur inconsciente d'être dépossédés de leur substance, de leur secret. Ce sentiment profond peut déclencher une réaction de rejet, d'agression qu'il faut pouvoir anticiper et désamorcer, car le but est bien de donner des connaissances pour se libérer, et non pour s'alourdir. La danse contemporaine est un terrain inépuisable pour pénétrer et nommer l'ensemble des problèmes que soulève l'étude du corps en mouvement. Peu à peu, quand c'est le moment, les danseurs parviennent à de nouvelles voies de connaissance par propre re-connaissance. Dans ces instants de grâce, ils re-fondent leurs actes, puisant dans les émotions traversées, inventant de nouveaux chemins qui re-tricotent le passé et le présent. Certains danseurs que l'on pourrait croire plus

¹⁶ D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, p. 111.

disponibles et donc plus disposés, car pratiquants des méthodes somatiques ne sont pas moins surpris des infinies possibilités de triturer, malaxer leur corps et le mouvement pour en extraire le « jus », la sève et retrouver ce plaisir de choisir, de nuancer, de jouer au lieu de subir ou d'imposer¹⁷. Ainsi, celui qui fréquente au quotidien les danseurs lors de l'apprentissage, dans la création et dans la formation pédagogique, perçoit à moyen terme toutes les interrogations récurrentes liées à l'histoire de la danse au 20e siècle : qu'appelle-t-on la technique, le style, les qualités ? Peut-on résoudre sans altération le renforcement des capacités corporelles quantitatives et leur développement en nuances qualitatives ?

« Tout mouvement et toute attitude englobent nécessairement la corporéité. L'être animé a son corps à sa disposition pour s'exprimer et agir, pour s'expliquer avec le monde ambiant, pour faire face aux situations en présence desquelles ce monde, sans discontinuer, le place... C'est ainsi que se manifeste "la présence du corps au monde ambiant dans un comportement", ce comportement se référant toujours à une "situation" ». ¹⁸

L'implication du corps dans l'élaboration d'un acte artistique est un sujet paradoxal et conflictuel. L'hétérogénéité avec laquelle il est qualifié aujourd'hui montre la difficulté de nommer précisément le corps en danse : le corps-outil, le corps-médium, le corps-vecteur, ou la corporéité sont autant de tentatives pour parler de ce qui s'échappe. Imbriqué dans un système de références multi modales qui agit par effet de retour sur la création, l'artiste (chorégraphe, danseur interprète) sait qu'il ne se dévoilera pas sans risques : celui de mettre à vue ses contradictions et ses conflits. Son corps devient la preuve de cette acceptation. Le danseur est fait de ce qu'il fait : il n'existe aucune rupture entre son style moteur et le style esthétique qui émane de lui. Le danseur reste le sujet de sa danse. Cependant, deux postures sont possibles :

« Si l'on considère que l'image motrice n'est au fond que le témoin périphérique de l'acte de penser, alors toute observation ne peut être que superficielle. Si l'on considère au contraire que, chez le bébé, l'image motrice c'est déjà de la pensée, c'est en soi de la pensée, alors l'observation directe peut prétendre accéder à la dynamique même des processus psychiques et il y a là, me semble-t-il, autour de la question de l'image motrice, toute l'essence du débat actuel sur les techniques d'observation. » ¹⁹

¹⁷ Voir texte de Sylvie Fortin : « l'éducation somatique et la formation en danse », *Nouvelles de Danse* n°28, 1996, Contredanse, Bruxelles.

¹⁸ Extraits du texte sur la présence, voir note 8.

¹⁹ *Du corps à la pensée*, Bernard Golse, p. 123.

Cette opposition rejaillit sur les théories et les pratiques en danse qui se heurtent sans vraiment identifier les écarts qui les séparent les unes et les autres. Dès lors qu'il s'agit de cerner ses domaines d'étude, la danse se coince dans ses propres dimensions métaphoriques : les techniques dites « somatiques », les incursions dans la philosophie, la phénoménologie, en vérité l'ensemble des autres champs de connaissance déjà constitués, deviennent autant de lieux d'investissement pour le danseur qui, comme un enfant cherche ses significations dans le monde pour exister, autant d'interférences.

De l'interprétation des lois physiques comme vecteur d'expressivité en danse contemporaine

On peut dissocier dans un premier temps l'écriture d'un chorégraphe de l'interprétation du danseur. Le premier s'impose et marque de son état de corps et d'esprit le second. Le danseur qui cherche à s'inclure ou à restituer la pensée du chorégraphe peut disparaître : son originalité fonctionnelle s'efface, son style se métamorphose, parfois jusqu'au mimétisme. Le danseur, inscrit dans un environnement qui en détermine l'exposition, mène toujours une quête d'authenticité : il relève, chaque jour, à chaque audition, à chaque page blanche, le défi de sa propre légitimité. Qu'il se mette à étudier, à créer, à enseigner, à théoriser, il est toujours menacé d'obscurantisme, dans la mesure où il ne peut défendre ses modes de compréhension du monde, dans la difficulté d'exprimer son expérience intime, d'énoncer ses représentations. Comment en décrire sa substance, sa matière, son aura – « singulière trame de temps et d'espace »²⁰ –, sans passer pour un égotiste. La tentative pédagogique peut lui permettre – et il le formule ainsi – de se reconnaître et d'investir des zones encore « étrangères » de son corps. Il est émouvant et troublant de l'entendre exprimer l'idée que plus il se décolle de son corps, plus il se sent libre de l'investir.

En partant du dialogue professionnel et amical qui me lie à certains danseurs, en pédagogie comme en création, il m'est possible d'identifier des angles d'observation qui, en se répétant depuis maintenant une quinzaine d'années, m'ont permis de catégoriser quelques éléments fondateurs des modes de représentation du danseur.

Je resterais donc centrée sur la personne et non sur la danse qui ouvrirait vers d'autres perspectives et qui m'éloignerait de mon intérêt premier pour le corps en mouvement comme source de la construction de la personnalité donc de la représentance.

²⁰ Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936) », dans les *Écrits français*, 1991, Paris, Gallimard NRF, Bibliothèque des idées.

Alban Richard²¹, piste les écarts de perception qui secouent ses convictions. Il souhaite, dans son travail chorégraphique, le moins de modification possible entre l'état de danse vécu dans le studio et le rendu sur scène. Il se questionne sur les écarts de perception entre ce qu'il ressent subjectivement et les résolutions corporelles des danseurs soumis aux mêmes contraintes. Il oriente sa démarche vers ce qui lui semble le plus irréductible dans son affirmation artistique : concevoir une présence qui correspond juste à faire ce qui est demandé... Seulement, ce qui est demandé. Le travail qu'il développe s'articule autour de récurrences comme chercher le point de rupture entre l'équilibre et le déséquilibre dans une variété de prises de risques qui confrontent chaque danseur à ses réflexes et ses stéréotypies de maintien qu'il nomme « retranchements posturaux ».

L'exploration de cet espace fragile constitue l'élément vital de la représentation (de la pièce). Le corps du danseur expert a connu de nombreuses conditions de jeu : il sait se mettre dans la tension de l'acte moteur qui lui est demandé – pour produire un effet –, et il sait manipuler avec habileté les variations visibles de son corps en mouvement. Lorsque la danse n'est pas faisable à 100 pour 100, il doit trouver *hic et nunc* les solutions motrices en acceptant d'en perdre le contrôle : « cela va dérapier ».

La fragilité dans l'exposition de cet instant de perte de contrôle devient alors l'enjeu de cette dramaturgie corporelle. Rendue consciente, elle permet sa mise à distance grâce à l'équilibre de la composition chorégraphique. Car l'écriture est ici revendiquée : la présence souhaitée résulterait du savoir-vivre cette alternance de stabilisation momentanée et de chaos sans en être affecté. Entre ce qu'il imagine et ce qu'il donne à voir, le danseur redécouvre, comme pour la première fois, les couches profondes de son expérience sensible²².

À quel endroit cette vision « neutre » du corps en mouvement rejoint-elle l'évolution artistique et la transformation du danseur en chorégraphe ?

Les représentations que le danseur se constitue absorbent et synthétisent l'ensemble des « regards » qu'il accumule dans son histoire : regard réflexif sur soi-même, regards entre les danseurs, regards entre les danseurs et le public. Il apprend à intégrer le regard d'autrui comme fonction de développement de sa danse, « comme partenaire ».

La mutation, le plus souvent implicite, au cours de laquelle s'additionnent les expériences du dedans et les explorations du dehors, devient la matrice créative du chorégraphe. On dit chercher les mots pour le dire, là il s'agit de chercher le geste.

Parler indistinctement du corps en mouvement ou des mouvements du corps mène à les confondre créant confusions et paradoxes : mais finalement ce sont les bases internes du corps,

²¹ Chorégraphe de l'Ensemble L'Abrupt.

²² Extraits du texte sur la présence, voir note 8.

comme la toile de fond tonique, la sensibilité à l'équilibre, la quantité de poids investies dans le geste qui sont les plus difficiles à révéler dans l'expressivité du danseur. L'apprentissage des formes, l'intégration des coordinations, la recherche d'une optimisation dans la maîtrise du mouvement et donc l'identification des éléments constitutifs de l'élaboration, du déroulement et du contrôle des mouvements du corps en seraient les bases matérielles.

« La grâce de la danse n'est pas uniquement la manifestation de l'émancipation du corps animé des lois de la matière. Elle nous montra à la fois comment l'âme s'abandonne à toutes les forces motrices du corps, et comment elle découvre, dans cet abandon la garantie de sa liberté... Dans la corporéité, le sommet de la liberté est le jeu. »²³

L'acte chorégraphique serait, dès lors, la cristallisation spectaculaire du soi, en l'espace d'un instant, la fulgurante apparition de l'être.

L'enfant interprète : l'origine de la représentance

Il pourra ici m'être reproché de m'éloigner du sujet de ce texte. Chaque fois que je reprends le thème du mouvement comme base constitutive de la personnalité de l'enfant le lecteur peut s'y perdre. Cependant, je ne peux penser les éléments de réflexion sur les représentations en danse et pour le danseur, sans aller chercher à l'origine de la fonction psychique. De plus, il me semble que les principes de développement identifiés lors de la petite enfance restent présents et actifs toute la vie durant, et de façon encore plus prégnante pour le domaine artistique.

« L'enfant porte en lui-même la possibilité de sa propre transformation pourvu que les impacts extérieurs arrivent à l'heure maturative où il peut les assimiler et les transformer. Suivant les moments de son évolution, il émettra des appels différents et recevra des réponses en fonction de sa culture et il se fera lui-même général et particulier. Le moule biologique et celui de la culture ne s'additionnent pas. Par leur mutualité, ils font de l'homme un être avec des caractéristiques propres à l'espèce humaine dans le cadre de l'échelle animale et des caractéristiques propres à chaque individu qui en font son individualité. »²⁴

Dans un mémoire de recherche sur les critères d'observation de la danse des enfants, j'écrivais :

²³ Buytendijk, Frédéric, Jacobus, Johannes, *Attitudes et Mouvements – Étude fonctionnelle du mouvement humain*, 1957, Desclée de Brouwer, Introduction d'E. Minkowski.

²⁴ Juan de Ajuriaguerra, Leçon inaugurale au Collège de France : « L'enfant de l'ébauche à l'être humain » (cf. *le Monde* des 25 et 26 Janvier 1976).

« Toutes les activités corporelles et psychiques sont reliées à un besoin – un souhait – qui les incite à s'exercer. Une intégration intégrative et non désintégrante implique que chaque acquisition procède de la précédente, en ne s'implantant que lorsque cette dernière est bien acquise et forme ainsi une base solide qui donne à l'enfant une réelle maîtrise de soi et un sentiment de sécurité... Une motricité qui se développe comme une activité réellement autonome et continue est un facteur fondamental, essentiel de la personnalité de l'enfant... Il présente à chaque étape de son développement le même degré d'activité, d'attention et d'adresse : en grandissant l'enfant ne passe pas de la maladresse à l'adresse, ni de la passivité à l'activité, il maintient tout au long de son développement des activités et des aptitudes qui lui permettent d'accomplir des tâches de plus en plus complexes. (...) Il peut ainsi arriver à une bonne intégration tonique et posturale qui est à l'origine de la fonction motrice et de toutes les autres fonctions psychiques. En maîtrisant son équilibre corporel dynamique, le bébé est toujours capable de s'adapter au milieu, d'entrer en contact avec lui. Ses déplacements l'aident à structurer activement la perception de l'espace contenant les objets, y compris celle de son propre corps. Au cours de ses activités, l'enfant manifeste une attitude de questionnement, et il essaye de trouver par lui-même des réponses : c'est une sorte de réflexion qui imprègne ses actes dans leur globalité... Au cours de l'exécution de l'acte, l'enfant a la possibilité de modifier son projet, son action, de se poser des questions subsidiaires. L'acceptation de l'échec momentané et la modification en souplesse de la situation fait aussi partie de l'apprentissage. En apprenant à être attentif aux effets de ses actes, l'enfant perfectionne ses compétences et apprend à apprendre. »²⁵

Interpréter les représentations : accompagner le danseur en formation

Depuis une douzaine d'années, j'enseigne auprès de publics variés l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé : la diversité des groupes et des contextes me permet de proposer une vision synthétique des échanges fructueux avec les danseurs et les pédagogues. Dans ce contexte, la recherche d'une parole cohérente qui préserve les personnalités est un souci permanent. Les définitions proposées, les principes énoncés sont des moyens de communication et de compréhension : la question du langage commun, pour se comprendre, même momentanément, reste en devenir et à construire à chaque fois, comme pour la première fois.

Je tente d'arriver à la conception de la technique comme capacité d'adaptation au monde, revenant toujours sur les modalités d'intégration et d'ajustement de l'équilibre, comme socle de l'expressivité. En posant comme déterminante l'influence de la posture sur l'acquisition et la

²⁵ Mémoire de recherche, bourse du Ministère de la Culture, Octobre 2000, non publié.

cristallisation des coordinations, l'observation s'organise autour des stratégies d'adaptation et des choix attentionnels et intentionnels de chacun.

L'acte de danse est un révélateur qui peut faire apparaître continuité ou rupture entre l'être et l'agir, entre la perception et l'action.

Au lieu de chercher la cohérence d'un tout, dans un temps restreint, il s'agit pour moi de faire apparaître la richesse des détails comme signes tangibles d'une expression particulière et singulière dans l'exécution d'une forme. L'étude et l'analyse temporelle du geste, par exemple, permettent d'en souligner les altérations liées à sa dimension poétique (et symbolique), au-delà de l'aspect moteur. Mais il est aussi possible de refuser ce traitement comme particulier à l'art de la danse et d'affirmer que la mélodie cinétique, dans le geste quotidien, lui donne d'emblée son caractère esthétique particulier.

Parlant de la musique, Buytendijk écrit :

« Pour exécuter la mélodie, l'artiste doit porter en lui-même la mélodie toute entière avant de la jouer. Il la "possède" virtuellement, mais non explicitement dans le temps. Nous ne pouvons nous représenter pareil mode de possession... On dit que quelqu'un sait ce qu'il va jouer comme quelqu'un sait ce qu'il va dire, et comme l'athlète sait ce qu'il fera pour lancer ou pour sauter. Mais pareil savoir "savoir" ne se situe que dans le "faire"... Voilà ce que nous appelons "pouvoir faire" quelque chose... Ce "savoir" – "pouvoir" – nous fait dire que quelqu'un sait jouer, qu'il sait sauter... l'ensemble organisé se dégage d'une origine amorphe, contenant déjà, implicitement et façon irreprésentable, la forme. »²⁶

Passer de la maîtrise pour soi à la transmission pour autrui se révèle une activité contraignante de par la sollicitation didactique d'analyse : le danseur peut ressentir une véritable altération de son identité artistique – il parle de son intuition – et mettre du temps à imaginer qu'il y aurait de la liberté à y trouver.

« Si l'on veut vraiment maîtriser un art, les connaissances techniques ne suffisent pas. Il faut passer au-delà de la technique, de telle sorte que cet art devienne un art sans artifice, qui ait ses racines dans l'inconscient. »²⁷

²⁶ Frédéric J. Johannes Buytendijk, *Attitudes et mouvements, étude fonctionnelle du mouvement humain*, Desclée de Brouwer, 1957.

²⁷ Préface de Daisetz T. Suzuki à E. Herrigel dans *Le Zen dans l'arc chevaleresque du Tir à l'Arc*, Dervy-livres, collection Mystiques et religions, 1983.

Raviver la nécessité intérieure des actes moteurs

« L'homme est un roseau pensant, mais ses plus grandes œuvres se font quand il ne pense ni ne calcule ; il nous faut redevenir "comme des enfants" par de longues années d'entraînement à l'art de l'oubli de soi. »²⁸

La fixation des attitudes et des habitudes, la fixité des représentations, la cristallisation des métaphores, la rigidité des modes de transmission. Les automatismes acquis par la technique risquent de donner un aspect mécanique à l'expressivité du sujet. La capacité de rejouer avec le mouvement, comme pour la première fois, ce retour à l'enfance restitue le cheminement biologique, l'ancrage organique de notre identité.

En évoquant quelques principes liés à la psychologie et à la psychanalyse, il s'agissait pour moi de relier une « conception-construction » plus objectivable d'un espace autour du danseur dans lequel il inscrit de façon visible ses mouvements à l'espace interne plus intime, secret et non explicite des processus qui l'animent et sont trop souvent sujet à interprétation arbitraire -(on ne soulèvera pas ici les controverses de l'évaluation).

Winnicott dans son approche de la constitution du self, dit :

« Dans le mode de relation à l'objet, le sujet autorise certaines modifications du soi, modifications d'une forme qui nous fait inventer le terme d'investissement. L'objet est devenu significatif. »²⁹

L'espace du danseur serait cet objet avec lequel il dialogue, il rompt, il négocie pour qu'il le laisse exister. Cependant, selon Winnicott toujours :

« Ainsi l'objet, s'il doit être utilisé, doit nécessairement être réel, au sens où il fait alors partie de la réalité partagée, et non pas être simplement un faisceau de projections. »³⁰

Il faut ici se méfier de la facilité de transposer et de transgresser ces notions théoriques : elles ne deviennent qu'une « empathie métaphorisante »³¹ non représentative.

²⁸ Ibidem, 26.

²⁹ D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Gallimard, essais Folio, 1975.

³⁰ Ibidem, p. 25.

³¹ Serge Lebovici cité par Bernard Golse : *Du corps à la pensée*, Collection « le fil rouge », PUF, 1999.

Des espaces du corps au corps orienté dans l'espace

Je voudrais inviter le lecteur, par la description d'un exemple d'atelier, à constater la difficulté à observer le corps qui danse et cerner quelques difficultés d'interprétation, qui finalement peuvent conduire à son évacuation.

Je propose cet atelier depuis 15 ans aux stagiaires en formation au diplôme d'État de professeur de danse. Il est à la fois simple et complexe car il se situe à la croisée d'un monde théorique – celui de l'anatomie fonctionnelle et de la biomécanique – et le monde des perceptions du sujet. Il souligne l'importance et l'influence de l'histoire de la personne dans les gestes investis et révélés et garde, malgré tout une part de mystère qui aiguise et relativise l'observation et l'interprétation des savoirs faire en danse.

Dans un premier temps, je présente les plans anatomiques en précisant les mouvements « purs » tels que les donne le livre d'anatomie pour le mouvement³² et les notions de position anatomique de référence, dite « neutre »... En restant assez vague sur les limites de ces plans et de ces mouvements, les danseurs improvisent en y recherchant les mouvements possibles, selon leur propre conception du plan. La difficulté est d'emblée de faire le point entre le désir constant d'amplitude et la réalité anatomique : demandant une localisation fine des articulations (je laisse beaucoup de flou, au départ, car la contrainte peut vite devenir étouffante) on constate une quasi impossibilité à mobiliser le corps selon les potentiels articulaires.

Dans le mouvement circulaire de tout le bras, on constate une véritable difficulté à comprendre en mouvement ce qui est en jeu, ce qui doit rester stable et la maîtrise corps semble échapper au sujet, ce qui, pour un danseur est vecteur de trouble et d'interrogations. Le bras bouge à partir d'où ? et jusqu'où ? et dans quel espace peut-on saisir le « dessin » du mouvement ? et qu'est ce que cela signifie, c'est-à-dire dans quel registre (vocabulaires) du mouvement dansé se trouve-t-il ?

Passant d'une exploration segmentaire (dite articulaire) à l'ensemble du corps investi dans l'espace à partir du bras, le danseur mesure en un rien de temps l'étendue du champ d'analyse et de lecture du corps en mouvement, sa complexité et sa diversité . Il regarde les hésitations, les résolutions des autres, les évalue au regard des siennes : ainsi commence la session avec, comme point d'appui, des notions traditionnelles d'analyse par le biais d'une vision mécaniste. Cette « entrée » ne sert qu'à se mettre d'accord, le temps d'une première rencontre ; elle est suivie de sa complémentaire, c'est-à-dire de la rencontre plus directe avec l'inscription du corps dans l'espace (conception selon Laban d'un espace tridimensionnel³³). L'objectivation mathématique

³² Blandine Calais Germain : *Anatomie pour le mouvement*, 1984, disponible chez Maloine.

³³ Rudolf Von Laban, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes sud, 1994.

d'un espace « nommable de l'extérieur », se révèle comme le précédent un outil d'analyse et de compréhension efficace, pour peu que le danseur ait la possibilité de l'investir dans son aspect expérimental, non dogmatique. Dans un premier temps, je me contente d'instiller, par ses deux pôles, une réflexion autour des tendances et des affinités des personnes avec telle ou telle modalité ; laissant se déposer doucement l'idée que chacun a une « conception-représentation » ancrée solidement au fond de lui et que c'est bien de cette conviction, consciente ou non, que l'on va partir pour l'altérer et l'assouplir dans l'accomplissement de l'acte pédagogique. Je pourrais dire tout de suite, que le travail en compagnie est tout proche de ce dispositif et j'y reviendrai en conclusion.

Cet exemple est devenu pour moi, au fil des années, une expérience initiatique qui va me lier à chaque fois comme pour la première fois à un groupe hétérogène pour une durée allant d'une année à sept semaines. Il me permet – nous permet – d'associer la valeur de l'expérience singulière à la construction ici et maintenant d'un discours de et sur la danse. Il n'est pas question, pour moi, de distiller des connaissances froides à « recracher » lors de l'examen ; encore moins de donner des légitimations théoriques sans fondations dans la pratique. Partant du corps du danseur, on y revient sans cesse, comme « principe de réalité », comme forme non formelle. Il est important, ici de préciser la valeur du contexte dans lequel se dispense cet enseignement car il est lui-même déterminant des représentations qu'il génère. La responsabilité qui m'incombe est de guider les danseurs vers des modèles théorico-pratiques qui restent plastiques tout en maintenant une stabilité d'approche (la méthode se cherche encore une systématique analogique la plus efficace possible).

La plasticité culturelle

« J'ai employé le terme d'expérience culturelle en y voyant une extension de l'idée de phénomènes transitionnels et de jeu, mais sans être assuré de pouvoir définir le mot "culture". En fait, le mets l'accent sur l'expérience. En utilisant le mot culture, je pense à la tradition dont on hérite. Je pense à quelque chose qui est le lot commun de l'humanité auquel des individus et des groupes peuvent contribuer et d'où chacun de nous pourra tirer quelque chose, si nous avons un lieu où mettre ce que nous trouvons. »³⁴

L'expérience culturelle du danseur contemporain l'enferme dans une série de paradoxes étouffants : il est à la fois soumis à des forces telluriques mystérieuses qui ont malgré tout façonnées son être, son corps, son expressivité et ce fantasme comme un messie par lequel

³⁴ D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Gallimard, essais Folio, 1975, p. 174.

commence la modernité... Bien que caricaturale, et volontairement provocante, je fais témoin de ce qui se dit dans l'intimité du cours, quand chacun cherche son chemin, hésitant sur la définition même de ses croyances et de ses supports de pensées. S' « il est impossible d'être original sans s'appuyer sur la tradition », il est insupportable, pour de nombreux danseurs de s'accepter comme prédictibles. Cette quête d'originalité, de singularité frotte avec le sentiment d'être et déclenche des phénomènes observables dans la petite enfance dans la recherche de l'affirmation de soi. L'agressivité ou l'effondrement peuvent survenir au cours des formations car le bouleversement des représentations au travers de l'expérience du corps fragilise et désorganise l'équilibre du soi. À la vigilance du professeur s'ajoute la diversité des intervenants qui donne une vision ouverte à l'ensemble : au-delà d'un lieu qui peut – de l'extérieur – paraître comme lieu de conformation et qui reste parfois un lieu d'échec, malgré tout, je préfère considérer cet espace comme transitionnel. L'expérience peut être expérimentée mais non éprouvée et donc non intégrée. Il existe des moyens d'identifier le degré d'intégration des notions traversées, mais il faudra de toutes façons accepter de n'être vue (il s'agit du regard de l'enseigné sur l'enseignant) que par le petit bout de la lorgnette. Cette acceptation de la perte correspond pour moi à ce que Winnicott explique au sujet de l'évolution de son cheminement de psychanalyste : la prise en charge de l'interprétation et donc de la reconnaissance de ses représentations par le sujet lui-même nécessite une position, une posture pour celui qui observe, accompagne et guide qui n'a de cesse de se styliser. Paradoxalement encore la tendance de l'omnipotence du savoir acquis théoriquement donne souvent à l'analyste-pédagogue une structure mentale momentanément rigide qui le pousse à affirmer des interprétations, pour autrui, comme seule vérité, et même comme pensée irréductible dominante. Pour l'analyste ou le pédagogue, il est important de ne pas tout comprendre, de savoir se taire et de tenir bon.