Document généré le 19 avr. 2024 05:42

Liberté

Territoires de la danse

n + n corsino

Volume 43, numéro 4 (254), novembre 2001

Danses

URI : https://id.erudit.org/iderudit/32935ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

n + n corsino (2001). Territoires de la danse. *Liberté*, *43*(4), 152–158.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 2001

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Territoires de la danse

n + n corsino

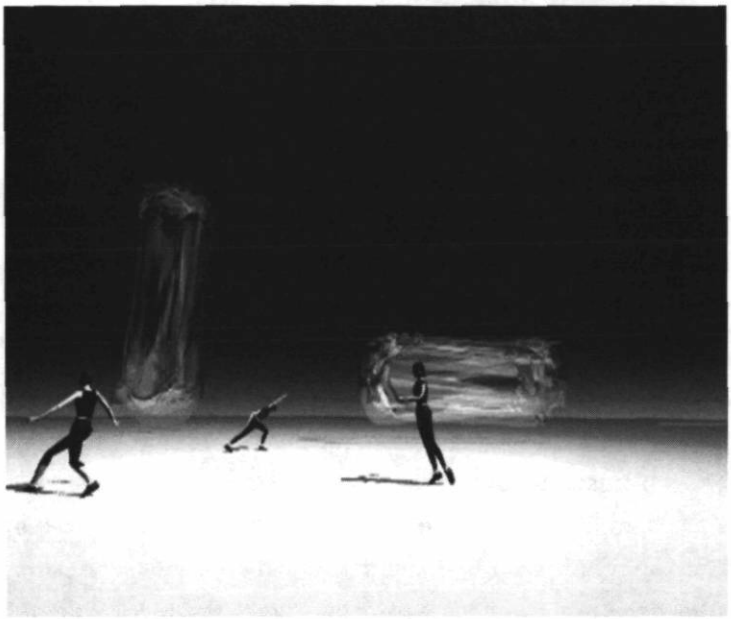
La danse est un art migrant. À la différence du nomade qui transporte son territoire avec lui, la danse crée son territoire là où elle existe. L'extraterritorialité que procure la danse n'a rien d'une traversée topographique de frontières, mais elle vient affirmer la singularité des actes du danseur. Historiquement cet art s'est professionnalisé à partir des XVe et XVIe siècles transformant en art savant une pratique populaire et sacrée, et s'est niché écologiquement dans les espaces que les autres arts lui laissaient : opéra, théâtre. Les nominations récentes de lieux portant la mention « maison » ou « centre » de danse ne parviennent à la contraindre dans des espaces ad hoc. Elle échappe aux enfermements. Un art sans lieu préétabli mais pas utopique, défini par une localisation non fixée qui engendre une autre particularité : c'est aussi le seul qui ne possède pas d'adjectif, on ne peut l'adjoindre. Chorégraphique existe mais ce n'est pas la même chose : on peut chorégraphier d'autres objets que le corps et toute danse n'est pas

une chorégraphie. Sculptural, architectural, musical, pictural et arrivés à la danse, plus rien. Une absence qui se trouve être la révélation d'un continu : la danse est comme un océan et le danseur *surfe*.

La danse est un art adressé. Paradoxe de sa qualité sans domicile fixe, la danse envoie des messages suivant des protocoles techniques fondés sur l'exactitude. Précision des gestes adressés dans leur intention, leur impulsion, leur cinématique et leur but. Il s'agit là d'une double signification, l'adresse du jongleur, et le choix du récepteur de messages. Je fais ce geste et je me vois le faire : auto-adresse. J'effectue au même moment ou à des temps différés une bilocation de moi-même et d'un autre moi-même, dans l'accomplissement de mon acte : adresse à l'autre et à la périphérie. Je suis l'auteur, celui qui est à l'origine de, celui qui augmente la réalité et je deviens le témoin, celui qui transmet aux autres. Par ses repères cartographiques mobiles et locaux, la danse tisse la toile d'une communication globale.

La danse est un (l') art au plus près du corps. Les domaines ouverts par les nouvelles technologies : web, clones, 3d , dispositifs multimédia, génèrent des topologies transportables coextensives dans lesquelles la danse peut surgir et s'écrire. Ils libèrent de l'espace à l'imaginaire. Ces outils neufs, les danseurs peuvent et doivent s'en emparer, les technologies en constant devenir et donc toujours inachevées continuent avec d'autres appareillages les techniques du corps, touchant là une caractéristique de la danse de n'avoir ni début ni fin : il n'y a pas de premier geste, ni a fortiori de dernier. Toutes les techniques développées dans

les mondes virtuels, naviguer en 3d par exemple, demandent que le corps soit étiqueté sur les déplacements dans l'espace, par ses systèmes de repérages perceptifs et représentatifs. Le corps est le passage obligé de la recognition et tous nos capteurs physiologiques sont sollicités pour reconnaître l'architecture de ces territoires prolongés. Nous appliquons naturellement et inconsciemment des modèles qualitatifs de systèmes dynamiques. Poincaré suggérait dès le début du XXe siècle que le groupe des déplacements, au sens mathématique, est déjà inclus dans le cerveau de tout animal. Les 3 à 4 dimensions de l'espace euclidien sont nécessaires et suffisantes pour nous donner une bonne approximation de l'espace dans lequel nous évoluons. L'hypothèse que nous aimons faire, en tant qu'artistes et chercheurs, est que nous vivons dans des hyperespaces de dimension n et que 3 à 4 projections distinctes de n à $n-1$, permettent de se repérer lors d'un déplacement. On ne sait rien de tels hyperespaces qu'il faut considérer de dimension finie, et 3 à 4 différences dans l'espace-temps suffisent à notre compréhension. L'opération est réversible, on peut augmenter d'une unité la dimension initiale et remonter vers la complexité.



Captives (2nd mouvement)
© n + n corsino

Les danseurs possèdent une science du mouvement. Cette connaissance n'est pas « rationalisable » dans son ensemble, mais elle se tient sur une base technique rationnelle. Si le danseur peut apporter sa science, il faudrait qu'il soit perçu comme tel par la communauté scientifique (molle et dure). De temps en temps, pour marquer une pause et se regarder passer, nous organisons des colloques – « vision, mouvement, vitesse », « ma vache s'affole, mon mouton tremble et mon maïs mute » - réunissant différents intervenants : chorégraphes, scientifiques, philosophes, chercheurs multimédia. Nous avons pu noter en général la peur des scientifiques de se retrouver devant un parterre

d'artistes et qui plus est de danseurs et chorégraphes. La peur de ne pas être compris ou d'employer un langage abscons ? À l'inverse annoncer à une personne loin de la danse contemporaine que l'on est danseur implique la question immédiate : qu'est-ce que la personne voit à ce moment-là, quelle figure prend corps dans son esprit ? Cette question restera peut-être toujours énigmatique.

La danse est un art du langage. Précaire la danse par son absence de mise en mots, quasiment vouée aux rôles muets, très souvent dernière de liste dans la classification des champs artistiques, elle paye le tribut de sa non-oralité. Sauf au moins pour la transmission et l'apprentissage parce que dès le commencement nous sommes face à un art visuel de tradition orale. Visuel car la vision s'organise et se comprend dans son rapport neurophysiologique à la perception du mouvement. Rarement les danseurs et chorégraphes sont convoqués à donner leur avis sur une grande cause ou un sujet brûlant d'actualité, et la raison principale en est que leurs interlocuteurs ont une culture de la danse réduite dans la plupart des cas à une série d'a priori. Les médias interrogent plus volontiers et donc avec ségrégation des metteurs en scène de théâtre, des réalisateurs, des architectes, des écrivains... Les habitudes civilisées blanches et occidentales attribuent des vertus messianiques au langage parlé et tout langage ne saurait être compris autrement. On parle de sémiotique, d'analyse du geste, mais en aucun cas on ne reconnaît un discours à la danse. Or la danse est un logos incarné et ce logos a précédé le verbe, de même que la cartographie a précédé l'écriture. En affirmant la primauté du verbe on déconsidère le corps, on le

rend otage de l'esprit suivant la vieille dichotomie. Sur un autre mode, la non-représentativité de la figure humaine essaye dans sa fonction première d'amoindrir les potentialités du corps humain, un cache qui circonscrit. Cela va sans dire nous parlons du corps, de nous-mêmes, exactement et directement et non pas de l'apparence ou de l'image du corps qui est évidemment libre de transformation. Il s'agit de faire émerger un discours de la danse en dehors des discours corporels qu'on nous laisse, danseurs, en pâture.

La danse est un art de la durée. Si le mythe de l'éternel retour est partagé dans toutes les régions du monde, le voyage de la peau et des os qu'effectue le danseur en réalisant sa danse dans la superposition d'au moins deux états du corps (l'idée de bilocation définie plus haut dans l'art adressé) révèle lui aussi une mise en mouvement et un voyage intérieur inscrits dans une temporalité cyclique qui n'a rien d'éphémère. La danse n'est pas un art éphémère, elle roule dans le temps, et si le corps a une durée mesurable, les voyages accomplis sont tous uniques et ses voyageurs repartent sans fin. Deux aspects du monde se complètent et souvent s'affrontent, le séquentiel et le filé. La tragédie grecque se jouait dès l'origine devant un mur. Ce mur représentait par cette limite l'essence même de la tragédie. Cet espace de plein air est devenu espace de représentations puis s'est clos en boîte noire. Dans la philosophie occidentale les vivants (mortels) se trouvent confrontés aux obstacles insurmontables des dieux. Sources et sujets de fondamentaux dilemmes dont nous sommes toujours imprégnés. L'aspect tragique dans la philosophie chinoise est d'une toute autre nature (François

Jullien)[1]. Il n'y a pas de telles oppositions entre un monde et l'autre inatteignable, un seul monde est là et s'involue dans une transformation continue rythmée par des cycles. Nous sommes plutôt sensibles à ce dernier aspect, placés devant une infinité d'avant et d'après, libérés d'une certaine nostalgie et toujours prompts au pré-mouvement. Le pré-mouvement que Confucius définit par « amorce infime » : le *juste avant que ça se meuve. Prêts dans l'instant.*

[1] François Jullien, *Du « temps », éléments d'une philosophie du vivre,* Paris, Grasset, 2001.