

Protée



Le don du geste

Isabelle Launay

Volume 29, Number 2, 2001

Danse et altérité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/030629ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/030629ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (print)

1708-2307 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Launay, I. (2001). Le don du geste. *Protée*, 29(2), 85–96.
<https://doi.org/10.7202/030629ar>

Article abstract

Based on a series of interviews with practicing dancerchoreographers, on the topic of transmission in dance, especially in the context of dance classes, this article attempts to bring out what is produced and contested at the heart of the dance relationship, seen as a practice of Otherness. What models of the Other dominate the relationship in dance ? How are they broken down ? How can this relationship be brought, not to forge an Other, an utopian, purified and disciplined body, but to cultivate the propensity of the body to its own fundamental heterogeneity ?

LE DON DU GESTE

LE DON DU GESTE

ISABELLE LAUNAY

Au cours de votre formation de danseur, quels ont été les événements physiques, affectifs, intellectuels qui ont jalonné votre parcours? Qu'est-ce qui a été transmis, découvert, volé, rejeté, retrouvé, incorporé...? Quels furent les moments de bonheur et de malheur dans votre formation?

À partir de ces quelques questions simples, qui semblent *a priori* loin de la question de «l'altérité» en danse, Hubert Godard et moi-même avons recueilli dix témoignages de danseurs (danseuses) ou chorégraphes de générations différentes, français et américains, de 22 à 70 ans (Julia Cima, Boris Charmatz, Dominique Dupuy, Sophie Lessard, Anne Karine Lescop, Mathilde Monnier, Wilfride Piollet, Cécile Proust, Mark Tompkins, Loïc Touzé), formés à diverses pratiques corporelles et travaillant aujourd'hui en France. De ces trente heures de témoignages, nous avons extrait les moments qui nous semblaient les plus féconds ou les plus aptes à soulever les questions qui nous préoccupaient: qu'est-ce qui conspire et se trame, qu'est-ce qui se produit et se conteste au cœur de la relation en danse, qu'est-ce qui se joue et se rêve dans la transmission entre la matière et la manière? Ce montage sonore polyphonique intitulé «Le don du geste» a donné lieu à un enregistrement sur CD d'une durée d'une heure et fut donné à entendre dans le cadre de la manifestation «Potlatch, dérives», organisée à l'initiative de Mathilde Monnier et du Centre chorégraphique national de Montpellier lors du festival Montpellier Danse en juin 2000. C'est la transcription de ce montage, qui livre finalement une multiplicité d'éclairages sur la relation à «l'autre» par ceux qui l'ont corporellement traversée et dont c'est une part essentielle du métier, que nous donnons ici. Quand les échanges commencent à se durcir et se bureaucratiser, que l'on veut *a priori* maîtriser ce que l'on croit transmettre au nom d'une idée du savoir en danse, d'une idée de soi et de l'autre, que la relation pédagogique entend plus observer des normes que les inventer, il est peut-être bon de témoigner, de la façon la plus simple possible, des échanges et des gestes qui nous fabriquent. Ces paroles évoquent de fait la complexité d'un contexte qui permet, à chaque fois singulièrement, de créer ou/et d'empêcher les conditions d'une nouvelle possibilité de vie dans le vaste champ des pratiques en danse, de repérer à nouveau ce qu'elle

exclut et ce qu'elle permet, à quelles conditions et à quelles fins. S'il nous a semblé préférable d'opter ici pour l'anonymat des témoignages, c'est que chacun est invité à lire des énoncés dont l'absence de signature les dégage des effets d'étiquette et d'identification. Quatre moments organisent ce montage :

« *Histoires de corps* », où il est question de la difficulté de devenir « un-Vrai-Danseur », d'entrer dans une communauté artistique spécifique dotée de ses rituels corporels propres, de ses signes de reconnaissance, des traces ou des empreintes laissées par des processus de décomposition et de segmentation des lieux du corps. « *Histoires de relations* », où apparaît l'importance décisive des modes relationnels pour transmettre un contenu de savoir et un savoir-faire, pour accompagner ou non le désir de danser. C'est moins la chose transmise que les modalités de la transmission qui importent et qui produisent inéluctablement des effets qui sont

rarement pensés. Or un mode disciplinaire particulier semble dominer massivement la relation en danse au nom de l'utopie close et irréaliste du corps discipliné/disciplinaire. En ce sens, seuls ceux que l'on pourrait trop vite appeler les « heureux de l'économie libidinale » parviennent, sans trop d'encombres, à traverser l'épreuve de l'emprise ou celle de la renonciation. Mais toute relation d'emprise relève autant d'une volonté de pouvoir que d'un consentement à ce pouvoir, elle contient en elle la possibilité de se défaire si tant est que l'on s'autorise l'accès à un savoir par des stratégies non instituées mais ô combien efficaces. « *Histoires de savoirs* », où il est question de l'organisation fixe ou fluctuante d'un contenu cognitif, des formes du savoir, et des ruses du pédagogue. « *Histoires d'Éros* », où affleurent les potentialités et les expressions multiples du plaisir de danser, dès lors que, livré à sa propre logique, il n'est pas soumis à une syntaxe ou coordination autorisée.

I. TÉMOIGNAGES

Conception : Hubert Godard et Isabelle Launay avec l'aide
d'Élodie Aussedat, Gaëlle Bourges, Dominique Praud, Isabelle Ginot.
Mise au point de la transcription : Gaëlle Bourges.

1. *Histoires de corps*

– *J'ai eu, pendant très longtemps, un complexe d'être un comédien parmi des danseurs. Je n'avais pas de technique en danse contemporaine, je ne savais pas très bien où me situer et très vite les gens en danse me faisaient savoir que je n'étais pas danseur.*

– *J'avais dû me mettre pieds nus, et j'avais encore mon collant de danseur classique dont, par chance, j'avais découpé les pieds, un t-shirt et une gaine de garçon. Je me suis ainsi retrouvé à marcher à quatre pattes sur le bruit d'un tam-tam. J'étais entouré de corps auxquels je n'étais pas habitué, des « baba-cools » sur le retour (c'était en 1985), il y avait des gens de toutes les tailles et de toutes les formes : des gros, des petits, des minces... Cela me choquait, j'étais bouleversé d'être là. Je voyais le chemin que j'avais à parcourir pour faire de la danse contemporaine ! C'était terrible. Je mesurais que je n'étais pas capable, il fallait que je marche par terre, que je rampe, il fallait que j'apprenne à lâcher mon poids... Cela me paraissait tellement dur et je me disais : « à la rentrée, il y a l'audition avec Carolyn Carlson, alors allons-y ! ».*

– *J'avais treize ou quatorze ans. À la rentrée, l'audition fut terrible, je me suis retrouvée entourée de Russes, qui parlaient russe entre elles. Nous étions une quinzaine. Ils sont venus nous soulever la jambe pour voir jusqu'où elle pouvait monter, c'est tout juste s'ils ne regardaient pas nos dents. J'ai vraiment eu la sensation d'être dans une foire aux bestiaux : on regarde les proportions pour voir si elles sont justes, la souplesse qu'il faut... et mon fou rire nerveux devant tout cela. La directrice de l'école avait souhaité voir ma mère pour lui dire que mes hanches étaient décalées, qu'elles n'étaient pas tout à fait à la même hauteur, que ce serait donc difficile pour moi, et que je pouvais certes rester à l'école, mais qu'elle retirait la bourse qui m'était accordée.*

– Nous avions des carnets de note à l'Opéra sur lesquels mon professeur de l'époque inscrivait sans cesse « problèmes de bras, problèmes de bras », il disait à ma mère que je « n'avais pas de bras ». Quand je vois aujourd'hui ce que sont mes bras... J'ai pris conscience de mes bras comme reliés à la globalité de mon corps beaucoup plus tard, l'habileté, la sensation des bras, de ses articulations, de ses circulations, des vitesses, du contrôle, sont venues dans un moment extrêmement formateur et formidable avec mon amie Olivia.

– Il me pose la question : « qu'est ce qui ne va pas ? ». Je lui répondais qu'on avait des journées au CNDC beaucoup trop lourdes : nous répétions trois pièces différentes l'après-midi, après avoir pris deux cours le matin, et cela plus de deux semaines durant... On arrivait au cours fatigués, je n'avais plus envie et j'y étais en quelque sorte forcée. Il me disait : « il faut apprendre à travailler avec sa fatigue ! ». C'est une remarque qui m'est restée en tête...

– Je n'ai jamais eu dans l'école de Balanchine plus de trois heures de cours par jour, et ceux qui étaient dans les classes supérieures ou dans la compagnie n'en faisaient pas plus. Peut-être deux fois par semaine, avaient-ils quatre heures et demie de cours, c'est tout. Je n'ai donc pas le souvenir d'un état d'épuisement comme je vois parfois autour de moi à cet âge-là. Il n'y avait pas de gens blessés, d'entorses, de claquages, de problème de genoux, comme on en rencontre beaucoup dans les enseignements intensifs actuellement.

– Pour acquérir plus de souplesse, nous utilisons la méthode « je t'appuie sur les genoux pour que ça descende ». Mais la souffrance est plus encore dans la tête. Quand, dans un cours de danse, un professeur t'expose une méthode très simple dont les exercices sont répétés sans fin jusqu'à ce que cela rentre, et dont la base est la suivante : « le corps tourne autour d'un axe, cet axe est la colonne vertébrale. Plus l'axe est droit, plus le corps tourne vite. Il faut donc que la colonne vertébrale soit droite. Alors on se met contre le mur et l'on regarde ce qui n'est pas droit, à savoir, la nuque, le bas de la colonne. On serre les omoplates pour rentrer la partie dorsale, on rentre le menton pour corriger les courbures. Ensuite les bras "à la seconde" forment un deuxième axe qui s'attache au premier. On met ou on imagine un premier balai le long de la tête pour l'axe vertical, et un deuxième pour la position des bras et l'on accroche ses coudes sous le manche à balai. C'est comme ça que ça marche ». Mais en même temps, il se trouvait que je lisais « La Méthode Feldenkrais par vous-même », j'adorais ce livre et je rentrais le soir et essayais les exercices. Il y en avait un que je n'ai jamais réussi à faire : se lever de sa chaise les pieds sur une balance, et au moment de se lever, le poids ainsi pris ne doit pas dépasser de plus de dix kilos le poids initial. Cela m'était impossible, même après avoir essayé cent cinquante fois !

– Cet ami avait fait beaucoup de gymnastique, mais il avait surtout été élevé en Afrique et en Polynésie, il avait nagé dans les lagons, vécu au soleil, bref, avait vécu une vie qui n'était pas du tout la mienne et n'avait pas du tout un cursus en danse classique. Il y a donc des choses qu'il ne peut absolument pas faire et que j'avais intégrées. En revanche, il a une manière de bouger la colonne vertébrale ou d'être au sol par exemple (je me souviens de ses improvisations sur la matière aqueuse) que je ne pourrais jamais avoir parce que formé en danse classique. Mais ce n'est pas négatif d'être « déformé » à la danse classique, lui s'est bien « déformé » au contact de l'eau et des lagons... Je ne cherche pas à vouloir tout faire à tout prix. Il y a des choses qu'il fait que je ne pourrai jamais faire, et inversement. Du coup, j'ai l'impression qu'il n'y a pas un chemin à privilégier nécessairement.

– Dans cette cave espagnole, il y avait des femmes de quarante ans qui n'avaient pas forcément l'air de danseuses, loin s'en faut... Elles pouvaient être grosses, moches, petites... Mais tout d'un coup, sur scène, j'avais en face de moi de superbes danseuses, littéralement transformées. Je ne les reconnaissais quasiment pas. Ce corps-là est un corps de femme qui danse avec tout ce qui peut être renié par ailleurs, notamment en Occident, c'est-à-dire la chair, la graisse...

2. Histoires de relations

– C'est une question de « frôlements », de se toucher à peine. Ce n'est pas forcément dans des confrontations très directes que la transmission s'effectue, elle est de l'ordre du frôlement. Ce n'est jamais à l'endroit où l'on croit que cela se passe, et cela se fait toujours de manière très indirecte. J'ai toujours eu l'impression que cela se passait dans des moments qui m'échappaient et bien souvent, avec des gens que je connaissais peu. Je me suis rendu compte que les gens qui m'ont le plus influencée, à part ceux que j'ai connus et avec qui j'ai eu des démarches longues, sont souvent des gens que j'ai peu abordés, ou dont j'ai suivi de loin le parcours, c'est une circulation qui a lieu au-delà de ce que l'on voit. Au près d'elle, par exemple, j'ai appris, je me suis formée, bien sûr. Mais j'ai appris beaucoup plus quand je n'étais plus son élève, dix ans après, quand nous nous sommes de nouveau rencontrés. À ce moment-là, j'ai rencontré la femme, et quelque chose qui

dépassait ce qu'elle avait voulu m'enseigner. Alors ce volontarisme des méthodes pédagogiques... On dit qu'elle était une pédagogue exceptionnelle, ses cours étaient effectivement exceptionnels, extraordinaires à voir aussi, mais je ne suis pas sûre qu'elle fût une pédagogue exceptionnelle. Elle enseignait pour elle, même s'il y avait des moments où elle était vraiment dans le don, dans le regard d'autrui. Je pense qu'il faut pouvoir s'abstraire, se mettre en retrait. De fait, je ne me suis jamais considérée comme une «pédagogue», et je pense que de plus en plus je hais «la pédagogie». Ce n'est pas une question de «méthode», c'est dans la relation que l'enseignement demeure. Il y a une personne qui se met «en disponibilité de pédagogie» et qui te permet de... Si le contenu est important, c'est la façon dont il est transmis qui est fondamentale.

– C'est la manière dont j'ai pu être pris en considération, cette espèce de tendresse, en un sens, dans laquelle on est, mais aussi une confiance en ce qui peut arriver et en ce que vous pouvez qui importent. Le maître vous met en confiance mais, en plus, il discerne et décèle quelque chose et vous le sentez, c'est très curieux. Par exemple en danse classique, je suis passé par des tas de gens, mais j'ai abandonné très vite le travail avec certains parce que je sentais que ça ne pourrait pas «coller». Avec d'autres, cela n'a pas «collé» à un moment donné et cela a mieux «collé» plus tard.

– Je parle de «maîtresses» parce qu'effectivement je pense qu'il y a toujours un moment d'amour. Il ne s'agit pas d'une identification, mais d'un moment d'émerveillement pour son professeur. En revanche, je «lâche» très vite, je suis quelqu'un d'infidèle, mais il y a ce moment d'émerveillement, quand on tombe amoureuse de ce corps, de cette façon de travailler le corps. J'ai été amoureuse de toutes, même si j'oublie très vite, je pioche, je vole, je grappille. On doit se détacher de l'idée que les danses «appartiennent» à quelqu'un, à son professeur. Dans un cours, on prend ce dont on a besoin et l'on en fait ce que l'on veut. Il y a beaucoup de distance à avoir, c'est comme dans un jeu: on rentre dans une histoire de mouvements différente de toutes celles que l'on a connues, et en même temps on n'est pas pris au piège.

La rencontre avec M^{me} Dupont au conservatoire d'Angers fut très importante. Elle était pied-noir, elle avait toute cette culture liée à la Méditerranée, à d'autres formes de corps. Elle n'avait pas le physique d'une danseuse classique, il lui avait sans doute été assez difficile de dompter ce corps de femme. Il m'a été possible, grâce à elle, d'envisager d'autres types de danses. Elle laissait vivre ce qui, chez moi, ne rentrait pas dans les cadres, c'était un plus quand cela aurait pu être un moins. Je me souviens très bien d'une expression qu'elle avait en parlant de moi, «elle, c'est mon artiste». Rétrospectivement, je me dis que c'était merveilleux. Je faisais moins le régime que les autres, j'avais moins de qualités techniques, mais tout ce qui était différent était reconnu et nommé par elle. Elle le laissait vivre.

– Il y a des professeurs qui sont très tournés sur eux-mêmes, ils sont pris dans l'autosatisfaction, dans l'auto-adoration d'eux-mêmes. D'autres en revanche sont portés par l'acte de transmettre.

– J'ai travaillé avec Kantor et cela s'est très mal passé. Kantor, c'est un mythe. Quand j'ai travaillé avec lui, c'était déjà une sorte de monstre absolu, un maître vénéré. Les gens l'appelaient «maître», il avait une cour autour de lui. Quand il est arrivé, la première chose qu'il nous a demandée était: «comment me voyez-vous?», «qu'est-ce que vous pensez de moi?», «qu'est-ce que vous connaissez de mon travail?», ensuite nous avons parlé de la mort pendant des heures. Tout tournait autour de lui. Le stage devait durer trois semaines et je suis partie au bout de dix jours, je me disais que son travail était tellement fort que nous ne pouvions qu'être embrigadés par la rencontre, qu'il n'y avait pas de transmission possible à cet endroit-là. C'était trop fort, je me suis dit que si je restais, même trois semaines, j'allais faire du «Kantor» toute ma vie.

– En tout cas Nora travaillait notre imaginaire et, pour moi, c'était une vraie découverte. Elle était russe arménienne, très possessive, elle disait qu'il n'y avait que sa méthode qui était valable, que tout ce qu'on avait fait avant était nul, qu'on n'y arriverait que par elle... En ce sens, elle était difficile. Oui, nous riions, et ceux qui ne riaient pas en souffraient, elle pouvait être méchante, très possessive avec les jeunes. Mais j'avais trop vécu ailleurs pour être prise là-dedans et pour pouvoir lui tenir tête, j'avais la distance et l'ironie nécessaires pour en profiter, je me suis laissée être son chouchou, j'en ai profité, et elle aussi, il y a eu un échange. Pour moi qui arrivais de New York, c'était folklorique. Les cours se passaient dans les studios Wacker, disparus aujourd'hui, dans l'ancien atelier de peinture de Gauguin, avec des vitraux. Dans les salles, il y avait des petits balcons, des escaliers; c'était très petit, biscomu, sombre mais très vivant par rapport à ce que j'avais connu à New York, où toutes les classes étaient homogènes jusque dans la morphologie et l'âge des danseurs. Là, tout le monde était mélangé: il y avait des gens de l'Opéra, de chez Béjart, des free-lance, des étoiles qui montaient des choses. Il y avait des gens de tous ordres, des gens très tordus et des gens formidables, des gens tordus et formidables, des personnes dans la norme classique et d'autres non... Bref, des modèles de toute part.

– Ce professeur m’a vraiment fait aimer le travail technique, elle parlait du plaisir, de l’artistique, de la sensibilité. Mais pour parvenir à l’idéal esthétique dont elle parlait, je suis devenue anorexique. Je n’en ai pas parlé, mais c’est quand même très important. J’ai été anorexique, même si je ne suis pas allée voir des médecins pour autant, ma mère était très inquiète et je ne me rendais pas bien compte de ce que cela voulait dire. Ce professeur me disait : « ce serait bien si tu perdais quelques kilos », elle le disait très doucement, ce n’était en rien une barbare. Il y avait cette attirance sans profondeur pour une image de corps idéal pour la danse. Et moi j’y suis allée à fond, c’était important pour moi la danse. Je voulais correspondre au mieux à cette image dont elle parlait, même involontairement, de façon sous-jacente. C’est paradoxal, elle m’a en quelque sorte détruite indirectement pendant un moment de ma vie, et elle m’a donné en même temps beaucoup de forces. Par la suite au Conservatoire, on continuait encore à parler de poids. C’était terrible ! Cela traumatisait des filles. Ils disaient : « si tu ne perds pas tant de kilos, tu perdras des points pour le diplôme ». J’ai réussi à m’en sortir à ce moment-là grâce au cours de théâtre, mon professeur me faisait remarquer combien j’étais maigre, qu’il fallait que je me nourrisse mieux mais ne se rendait pas compte de ce que cela voulait dire pour moi. Et puis surtout je prenais des cours de chant, avec un professeur que j’aimais vraiment beaucoup, elle me faisait toucher parfois son ventre, je mettais les mains sur les côtes pour prendre conscience de l’ouverture. Elle était bien rondelette et j’aimais cela, je trouvais ça beau. Je me disais que c’était stupide, que ça ne m’allait pas du tout cette maigreur. Mon anorexie s’est terminée petit à petit : je sentais que c’était important d’être « plein » dans son corps, d’avoir cette plénitude et cet épanouissement intérieur. Quand tu es maigre, que c’est en plus une contrainte que tu t’infliges, ton corps est fermé, c’est une espèce de bâton rigide.

– À l’adolescence, j’ai participé à la compétition et à ce jeu-là. C’était le début de la puberté, poil au menton, on se rase pour la première fois, on joue les caïds, le corps change. Nous étions très durs. Je me souviens qu’il y avait un garçon qui ne travaillait pas bien dans le groupe, qui n’était pas à sa place dans l’école, certainement comme beaucoup d’entre nous. Il y eut presque une sorte de bastonnade ; ce garçon, qui ralentissait la progression du groupe entier, a reçu une claque de chaque enfant dans le vestiaire. Travailler voulait dire transpirer, être attentif à ce qu’on nous demandait, montrer que l’on était désireux de progresser, ne pas poser de questions, être physiquement engagé, afficher un état d’engagement physique, comprendre vite et montrer aux autres qu’on comprenait vite, réussir par l’acharnement en refaisant sans cesse. Nous étions comme une meute qui s’autostimule pour que les choses avancent pour chacun.

Un de mes professeurs me connaissait particulièrement bien, il savait qu’il m’était impossible d’être performant à neuf heures du matin. Alors je dormais chez lui, il me réveillait à cinq heures du matin, pour me donner un cours de danse, et nous partions passer le concours. Cet homme m’a porté pendant dix ans.

– J’ai fait beaucoup de technique « Graham », je me disais qu’il fallait en faire, c’était l’époque. J’ai beaucoup souffert physiquement, pour les garçons, c’est atroce. Jusqu’au jour où j’ai rencontré cette danseuse classique formée au Royal Ballet à Londres, et qui avait une manière d’aborder le travail de Graham que je n’avais rencontrée nulle part. Elle vous faisait voyager à travers cela. Je me souviens, comme si j’y étais, d’un jour où elle nous enseignait une des très fameuses chutes grahamiennes, que j’avais faite un certain nombre de fois auparavant avec différents professeurs. Tout d’un coup, j’ai senti quelque chose dans mon corps que je n’avais jamais senti, et qui me rappelait tout ce que Graham racontait sur ce qui se passe chez les femmes, sur le sexe, le vagin. C’était drôle que ce soit une Anglaise du Royal Ballet qui m’ait transmis cela !

– J’ai eu envie de faire de la danse à la fois avec l’esprit de la combativité développée au ping-pong – le mouvement réflexe de prendre la balle au bond par exemple – et avec l’aspect militant à l’œuvre dans l’art contemporain, la nécessité d’un impact critique dans nos propres pratiques. Mon entraîneuse de ping-pong, Mme Tétetchick, donnait confiance en soi. J’ai appris avec elle une technique de jeu chinoise avec une raquette différente. C’était étrange d’ailleurs : elle me voit, nous échangeons quelques balles – je ne savais pas encore jouer, j’avais six ans – et elle me dit : « toi, il faut que tu sois un attaquant à la chinoise ». Personne en France ne jouait à la chinoise à l’époque ! J’ai envie de dire que j’ai rencontré des gens qui ont inventé une singularité pour moi, et qu’ils l’ont fait pour d’autres personnes. Il ne s’agit pas de dire : « j’étais singulier, et ils m’ont reconnu », ou « ils ont senti que je brillais dans la foule », mais plutôt qu’ils avaient des modes de travail qui faisaient ressortir les singularités.

– Ce sont des gens qui te confortent parce qu’ils cherchent la vie dans ce qu’ils sont en train de regarder. Ils cherchent la vie dans le contexte qu’il y a derrière, comme la feuille qui est en train de tomber derrière toi, tu ne le sauras même pas, mais tu es baigné dans toute cette attention aimante. C’est tout à fait l’inverse d’un regard admiratif, c’est un regard au contraire qui est dans la vie, qui cherche la vie dans

ce qu'il est en train de regarder, dans le corps qu'il est en train de regarder, dans la manière dont ce corps s'intègre dans un spectacle, dans un contexte particulier, c'était le cas de Merce par exemple. Jamais je ne me suis sentie coincée, alors que j'ai eu des répétiteurs avec qui c'était terrible. Ils cherchaient toujours des petits défauts, tu dansais toujours mal dans ces cas-là. Tu étais toujours ramené à un besoin de fausse rigueur. Les regards vraiment vivants sont ceux-là, ceux qui partagent la vie. Si tu partages l'amour de la danse avec un professeur, on peut parler d'affectif, oui. C'est de cet affectif-là dont il faut parler!

3. Histoires de savoirs

– Dans cette école de danse contemporaine censée former des artistes, on m'a appris à apprendre, mais on m'a surtout enlevé la possibilité de désobéir. On ne m'a pas appris à élaborer un discours pour défendre le fait que je n'avais pas envie d'apprendre certaines choses. Il a fallu aussi désapprendre ce que j'avais appris pour correspondre à une certaine image. Désapprendre, voulait dire dans le cas : « Tu fais du jazz quand tu danses ! » ou de la gymnastique et enlever tout cela. On ne m'a pas appris à construire une critique positive, ni à comprendre ce qu'on met en jeu dans certaines façons de danser.

– Rien n'était démonstratif, tout était suggéré, très dansé, très rythmé, et n'imprimait pas en toi une empreinte forte. Ce n'était pas une pratique qui « te collait un corps » qui n'était pas le tien. Les professeurs n'ont pas un « corps absolu », je ne sais comment expliquer cela, mais c'est très important. Cela concerne l'image du professeur. Nous n'étions pas poussés à désirer une identification avec le professeur, à lui ressembler. Je crois qu'il y a des corps qui imposent cela, alors que la pensée du corps chez Cecchetti, en tout cas telle que sa méthode était enseignée par Maggie Blake ou Margaret Craske, donne une grande liberté d'interprétation. C'est un corps très fin où la courbure du dos est respectée, où le bassin a encore sa place. Quand je vois le corps des danseuses, comme celui de Carla Fracci par exemple, c'est génial, c'est un corps encore assez léger et pourtant assez fort dans le sol. Finalement, dans ce travail, l'empreinte est légère, c'est cela qui est fort.

– Avec Chirpaz, théorie et pratique, discussion et cours étaient très mêlées. C'est difficile de conduire les deux simultanément, mais pour moi c'était indispensable. J'avais réellement envie d'entreprendre de longues études, je voulais donc trouver aussi mon compte dans ma pratique. La danse est a priori un domaine où le langage a peu de prise, où soi-disant la pensée empêcherait de bouger. J'ai au contraire l'impression que le corps ne cesse d'être travaillé par du langage, tous les gens qui ont été importants pour moi m'ont autant donné à penser qu'à faire. Pendant le cours, il travaillait beaucoup avec chaque personne, sans pour autant s'attarder trop sur un seul élève. Son enseignement était extrêmement vif. Quelque chose de très rapide circulait : foisonnement d'informations, alternance entre rire, sérieux, exposition d'un petit aspect théorique. Il pouvait nous faire part, au sein d'un enseignement de danse classique, d'éléments de certains processus de danse africaine par exemple, qu'il ne connaissait peut-être même pas, mais qui ouvraient l'espace du cours. Tout était important, c'était un champ d'exploration tous azimuts.

– C'est grâce à Odile Rouquet, à ses cours d'analyse du mouvement, que j'ai découvert comment était fait un corps. Cela a été une révélation de comprendre comment tout était rattaché, les os, les organes, les liquides, les muscles et la manière dont j'entre dans l'espace, comment on pouvait aussi nommer des manières propres à chacun. Elle prenait souvent l'un d'entre nous comme exemple et l'on analysait ensemble sa posture. Elle nous demandait ce que l'on voyait, nous aiguillait sur un détail important, comme la tenue du crâne par exemple. J'ai réalisé vraiment là que nous ne sommes pas tous faits les uns comme les autres et que c'est à partir de cela qu'il importe de travailler. Plus tard, la rencontre avec Odile Duboc a été décisive. Lorsque j'ai rencontré les gens qui faisaient partie de cette équipe, j'ai senti qu'il y avait une ouverture d'esprit et une démarche intellectuelle qui allaient de pair avec une relation humaine. Je n'en revenais pas, je me disais : « comment est-il possible d'aborder la danse d'une manière aussi fermée et consensuelle au conservatoire et de trouver ensuite autant de richesse au sein d'une compagnie ? ». Elle a exacerbé chez moi, et peut-être chez chacun d'entre nous, des possibilités de générer le mouvement.

– Nora Kiss avait une pédagogie logique qui donnait des moyens de progression rapide. Elle disait d'ailleurs qu'elle pouvait former des danseurs plus rapidement que tout le monde, en beaucoup moins d'années que les dix requises normalement. Elle avait des astuces, par exemple, elle nous faisait sauter avec des chaises pour que nos sauts soient plus légers après, trouver des appuis par des actions extérieures à la danse pour améliorer la danse. C'était la première fois que je rencontrais ce type de travail.

– Une petite batterie complexe pour les pieds sur un accompagnement vaudou prend une dimension fantastique. On travaillait avec Pierre Cheriza qui était percussionniste et prêtre vaudou. Je me suis rendu compte qu'une percussion aussi inventive, débridée, et ethniquement

profonde donnait à l'esprit une liberté absolument extraordinaire. Je m'étais toujours juré de travailler les exercices fondamentaux avec les percussions pour développer l'intégration de soi-même. Faire des fouettés sans musique ou sur une musique bastringue, cela n'est pas la même chose. Tu es soutenu par l'élan du groupe dans la musique bastringue, alors que dans les fouettés sans musique comme on faisait chez Guillaumin, par quatre, la décision et la motivation du mouvement sont ailleurs. Quand j'allais chez Egorova où l'on faisait les fouettés en musique, j'en enchaînais soixante-quatre sans problème, alors que tout était beaucoup plus difficile dans le silence, tu te jetais dedans de façon pathétique. Guillaumin était une demoiselle de soixante-dix ans qui fut la première à me faire comprendre que l'on pouvait avoir un regard vraiment analytique sur le corps. Elle donnait une distance analytique à la fois au mouvement et au regard. C'était une femme qui avait un regard fantastique. Elle a eu une importance incroyable : elle nous a appris à travailler seuls. Elle nous louait son studio quand elle était absente afin que nous puissions travailler seuls, pour nous obliger à travailler seuls. Elle nous a appris l'autonomie dans le placement et le regard sur le corps. Egorova représentait pour moi le grand lyrisme. Elle avait des pas magnifiquement musicaux qu'elle construisait avec intelligence. Elle ne proposait que cinq grands pas, très intelligents, très sensibles. Je me souviens qu'il y avait un grand adage sensible et lyrique, de grandes pirouettes toujours très difficiles, une grande et longue petite batterie très complexe pour la tête, et les grandes séries. Avec elle, on allait dans la danse, dans le plaisir de danser.

– J'ai vraiment aimé Michel Alibert. J'avais des a priori quant à la pratique et à l'imagerie du yoga, l'idée d'une résistance à la posture, de la maîtrise du souffle, quelque chose de contraignant. Mais la manière dont il nous proposait cette pratique a modifié radicalement ma pratique et je me suis rendu compte que j'avais besoin du yoga. J'avais un peu un corps de bûcheron à l'époque, très énergique, mais je ne parvenais pas à « passer par le bas ». Ce fut une révélation. Et ce qui était pratique avec le yoga, c'est que quand il partait, on pouvait continuer à expérimenter ce qu'il nous enseignait. Au premier abord, on pourrait dire qu'il est un archétype du yogi : il « respire », son visage respire. J'étais sensible à lui, peut-être plus qu'à d'autres professeurs. Il avait une façon très humble et sans force de travailler. L'aspect sacré du yoga est a priori loin de moi parce que je suis athée, mais sa manière de nous le présenter nous permettait de toucher ce qu'on pourrait appeler peut-être une dimension du « sacré », dans une légèreté et une ouverture de pensée.

– Peter Goss avait un rythme rapide, il disait : « on enchaîne, plus vite, ce n'est pas grave, on passe à autre chose ». Il ne s'obstinait pas à essayer que le mouvement soit parfaitement ressemblant au sien. Au contraire, chacun avait une liberté d'interprétation, ce qui lui importait était que nous soyons au mieux dans le mouvement proposé, et non de le faire le mieux possible en fonction de sa version « officielle ». Il avait une manière très décontractée de parler. Avec son accent américain, il nous disait toujours, « relâche-toi », « laisse-toi aller », « oublie ». Il avait un côté très ludique, et l'esprit de compétition qui régnait dans les classes du conservatoire l'énevait. Il était radicalement opposé à cela et traitait cela avec mépris, à tel point, qu'au début, nous ne le comprenions pas, nous étions même un peu vexés, ensuite nous rigolions. On oubliait alors ce poids désagréable du regard des uns sur les autres qui jauge, qui juge et on finit enfin par prendre plaisir à parcourir la salle en diagonale ou de long en large.

– J'ai beaucoup appris en regardant les autres. J'ai regardé Jean-Christophe Paré, Jean-François Duroure qui n'était pas un professeur, mais un danseur qui avait une intuition du mouvement tellement extraordinaire que tu apprenais en le regardant... J'ai beaucoup appris en regardant Bernardo Montet aussi, et les gens auxquels j'étais confrontée en spectacle, Joseph Nadi par exemple, ou d'autres danseurs de ma génération. Dans un cours, on apprend les codes, mais ce qu'il faut vraiment acquérir et qui te frôle, te touche, tu ne l'apprends qu'en voyant les autres bouger. Tu vacilles toujours entre deux pôles indissociables d'une extrême exigence : l'idée qu'il faut « engranger » un certain nombre de savoirs et l'ouverture à donner.

4. Histoires d'Éros

– C'est par la danse que je devais trouver le bonheur. Je pense que c'est pour cette raison que j'ai tout mélangé, la recherche de l'homme ne pouvait se passer que dans la danse, dans le fait de danser ensemble. Je n'ai jamais pu imaginer autre chose. Partager le balancement. Petite, je dansais seule dans le salon de ma grand-mère devant des grandes personnes qui étaient assises de tous les côtés. Je détestais que l'on me demande de danser, mais une fois lancée, je savais que le regard et la complicité des spectateurs me rendraient libre. J'ai éprouvé beaucoup plus tard cette sensation de liberté dans un numéro de fil que je faisais à sept mètres du sol : j'étais là aussi au centre des regards ou encore sur scène, mais de façon moins extraordinaire que dans le salon de ma grand-mère.

– J’ai un énorme plaisir à être regardé en train de danser. Même dans les « boums » ou les fêtes, la danse pour moi était un travail. Je ne m’abandonnais pas dans la danse, je gardais du contrôle, j’essayais d’affiner la précision des gestes, je voulais être « bon ». Je me « nourrissais » littéralement de la danse des autres : je me plaçais au milieu de la foule et je mangeais les danses des gens. Je changeais d’espace lorsque les états de corps me semblaient moins intéressants, en boîte de nuit, je cherchais les bons danseurs pour me mettre à côté d’eux et avaler, dévorer leur rapport à la musique, au corps. Habituellement, je ne savais pas bien tourner, je sautais bien, mais n’avais pas d’axe pour tourner. Je me souviens de Baryshnikov et Peter Martins venant faire une démonstration au Théâtre des Champs-Élysées, dans deux pièces de Jérôme Robbins : leur nonchalance et leur virtuosité m’avaient frappé. Je suis sorti dans le hall du théâtre, et j’ai fait sept pirouettes sur le carrelage. En voyant ces danseurs, je comprenais tout de suite comment tourner. L’empathie fonctionnait à mille pour cent. De même pour Fin de parcours de Verret. Il n’y avait que des hommes, sept mecs, c’est tout. Une guitare électrique et une diagonale de folie, trois puissances différentes, l’air de Paré, le feu de Diasnas, la terre de Bernardo...

– Qu’est-ce que le bon goût ? Là tout éclate, vole en morceaux. C’est une danse subversive, qui ne gagnera pas du tout à mon avis à être respectable. Respectée, oui, mais pas respectable. Le plus fort, c’est l’érotisation généralisée de ce travail du corps.

– J’ai souvent remarqué que les danseurs même les plus fabuleux ne comprennent pas la question de la motivation. En tant que pédagogue, je suis passé d’abord par une période technique : du contact-improvisation, je ne transmettais que les « skills ». Puis cela m’a ennuyé, et je suis passé de la transmission des « skills » à la question de l’improvisation. La troisième période est celle dans laquelle je suis aujourd’hui : c’est la question de l’improvisation en spectacle, donc de la composition instantanée. La seule chose que je puisse transmettre maintenant est plutôt de l’ordre du partage : partager des questions que je me pose en tant qu’improvisateur. Je cherche donc à remettre les gens dans un état de curiosité par rapport au corps, au mouvement, à questionner cette envie étrange de faire des spectacles devant un public, de s’exhiber devant des gens qui ont payé pour regarder quelqu’un qui montre son corps, ou son être.



II. ÉLÉMENTS POUR UNE ANALYSE

Comment penser cet « échange » complexe qui crée, accompagne, travaille, aliène ou interrompt le désir de danser ? Qu’est-ce qui provoque ces multiples mouvements d’altérations d’une corporéité sans quoi il n’est pas de danse, et quel contexte permet de les assumer individuellement et collectivement ? Ces événements permettent-ils aux artistes d’assumer la consommation du « Sujet » de l’état civil (identité : nom, âge, sexe, nationalité, profession, situation de famille, numéro de sécurité sociale, né de..., nom, âge, sexe, nationalité, profession, etc.) propre à tout projet artistique qui s’oppose à l’accumulation mortifère et aux effets réducteurs des jeux de reconnaissance ? Une économie souterraine, cachée, ou encore informulée – qui tente de créer du mouvement dans une singularité, et non d’identifier des différences au nom d’une idée prédéterminée de ce qui est idéologiquement « Identique » ou « Autre » – affleure dans ces dialogues au-delà de l’expression convenue « pédagogie de la danse ».

1. L’utopie d’un corps disciplinaire en danse

Dans quel état d’esprit/de corps, un jeune danseur entre-t-il dans un studio de danse pour y prendre un cours technique en vue de devenir quelques années plus tard ce qu’il est convenu d’appeler « un vrai professionnel ». Quels fantasmes, quelles représentations de sa pratique modèlent, souvent inconsciemment, son désir de devenir « un danseur », d’incarner une figure de Danseur ? Comment doit-il prendre l’air d’un danseur pour le devenir et s’intégrer à cette communauté professionnelle ? Si « l’inconscient c’est le discours de l’Autre » (Lacan), quel est ce corps et ce mouvement de l’autre qui le meut à son insu pour organiser son geste ? À quelle identité et altérité fantasmatisées figées par la norme et le consensus doit-il adhérer pour accomplir son destin de danseur quels que soient ses choix stylistiques ?

Ce que souligne explicitement ou implicitement l’ensemble des témoignages, c’est la puissance des relations d’emprise qui fabriquent de l’Identité dans le cadre du cours de danse, en même temps qu’elles

en sont l'effet. Ils soulignent combien demeurent dans la vie chorégraphique d'aujourd'hui, en France, des conduites que le milieu professionnel et amateur produit et qu'il subit. Ces comportements, qui sont à l'œuvre dès le plus jeune âge, engendrent des habitudes propres à accepter du professeur un savoir d'autorité parce que les processus ne sont pas suffisamment explicités, ou tellement omniprésents qu'ils en viennent à inhiber toute action, et parce que le contexte technique, humain, artistique, historique, politique semble s'être absenté du studio. Ainsi est privilégiée une relation duelle où l'un se mire et se reconnaît dans le miroir de l'autre. Malgré quelques espaces de liberté de pensée, ces processus créent l'attente de gourous, érigent des statues pour compenser l'absence d'un projet de connaissance qui les dépasserait.

Sans entreprendre ici une critique globale de l'institution de corps dociles à travers le système disciplinaire tel qu'il est défini par Foucault, notamment dans *Surveiller et Punir*, tout concourt massivement dans le cours de danse à la mise en place d'une organicité disciplinée¹. La pédagogie du mouvement demeure largement tributaire d'un schéma « anatomo-chronologique », qui, divisant le corps, le geste et le temps, fixe un emploi du temps au corps en mouvement au lieu d'écouter ses rythmes (les variations de sa temporalité ou la discordance des temps activées dans un même corps). Qui organise une hiérarchie à partir du sacro-saint « placement » de ses segments (tête, épaules, buste, bassin, genoux, pieds) au lieu de travailler sur les espaces qui les relie. Qui fétichise « positions » ou « postures » et force à une comptabilité des « pas » se refusant à les appréhender en termes de mouvement ou à les chanter. Ce système, qui détermine aussi des niveaux ou des « divisions », impose un modèle de progression linéaire par phases successives d'autant plus puissant qu'il prétend être plus « naturel » et « scientifique ».

Espaces d'apprentissage séparés, emplois du temps corporels distribués, hiérarchisation des niveaux, examens, obéissance, surveillance et autosurveillance façonnent le corps de l'Autre, utopie du « Danseur ».

La méticulosité de l'entraînement devenu un rituel non interrogé, alliée à la rigoureuse programmation de la cérémonie, fabrique un technicisme cruel du plaisir de danser. S'y développent une science et un regard sur soi, comme sur l'autre, qui découpent le corps, segmentent le mouvement et dont l'organe, comme chez Sade, est l'objet de tous les soins acharnés. L'illusion que le « corps » est bien dans le « corps organique » impose l'idée que danser, c'est cartographier son mouvement à la mesure des cartes d'état-major de l'anatomie, c'est corriger, voire redresser, effacer ce qui déborde la législation anatomique et son imaginaire, l'orthopédie propre à une certaine idée de la danse. La critique d'une pensée de l'organique, et de « l'ordre symbolique » qui s'y appuie, comme noyau à partir duquel se fixe une identité et dont dépend un mouvement, est encore à mener dans la pensée en danse².

Problèmes de morphologie osseuse et musculaire, appréciation savante des proportions, mesure des segments, degrés d'amplitude articulaire, qualités des tendons et des tissus, nombre de kilos et de centimètres investissent l'imaginaire du danseur occupé à reconstituer le puzzle irréal du corps absolu, à évacuer les excroissances, les bourgeonnements, les poussées, les courbures, les irrégularités aléatoires et fluctuantes d'une corporéité. Le théâtre du cours organise les rôles suivant une distribution irréversible : le maître/la maîtresse surveille et accompagne celui qui reprend sur lui le sacrifice du héros-danseur au nom d'une Passion du corps légal de la danse. Le corps disciplinaire de l'utopie a envahi le rêve du danseur. Anorexie du corps, anorexie de la relation, danse devenue anorexique ne sont que les revers d'une boulimie de maîtrise et de domination.

Car ce morcellement corporel, fruit d'une pensée du mouvement comme décomposition/recomposition et non comme système de relations reliant une corporéité à son contexte (géographique, historique, affectif), contribue au renforcement des figures du pouvoir. C'est bien l'autre, ce corps idéal et irréal de l'utopie du « Danseur », qu'il s'incarne ou non dans la figure du professeur, qui réunifie ce sujet qui danse et

qui dicte sa loi depuis le miroir où élèves, professeurs et spectateurs se mirent les uns les autres. Assèchement des flux de nourriture réelle et imaginaire, fermeture et rigidité des orifices, des diaphragmes, réduction des mouvements de l'imaginaire. Éros s'est absenté de cette organicité close à toute activité anarchique fictionnaire³. Ce sage sadisme anatomique, érotisme d'une société disciplinaire⁴, aussi intense soit-il, produit des « corps dansants » dont l'imaginaire s'est gelé, fossilisé, « docilisé » dans une relation instituée de pouvoir. Dès lors le métier de danseur peut se révéler aliénant si la répétition non pensée du geste de l'autre se fait en masquant l'histoire et la géographie des gestes qui l'ont fait et le défont, en d'autres termes si ne sont pas repérés, d'une manière ou d'une autre avec les moyens du bord, les processus de son émergence et les normes techniques et idéologiques qui le constituent aussi.

Ce constat se dresse par-delà les oppositions d'écoles, de styles (entre danse dite « classique », « moderne », « contemporaine », etc.). Car l'utopie d'un corps « organiquement fluide », « naturel » et « libéré » de ses entraves participe aussi de l'enfermement. Elle ignore toute l'historicité du sujet et du contexte au profit d'une image de soi, nourrie d'un organicisme confortable et océanique tout aussi mythique, puisqu'il refuse le fait que toute socialité s'inscrit d'abord corporellement par le jeu des forces qui anime une simple posture⁵. Le refus de toute historicité dans la formation du danseur, le refus de lui offrir effectivement une culture d'ordre plus général, lui interdit la possibilité de savoir où il en est de notre Histoire, de l'histoire de nos savoirs, à commencer par l'histoire des corporités, l'histoire de la danse et de ses représentations chorégraphiques, l'histoire de son propre corps, et l'histoire même de son désir de danser. Alors « prendre un cours » n'est plus « être en cours ».

Le problème est de savoir pourquoi aujourd'hui nous nous imaginons avoir accès au plaisir de danser et de regarder danser à travers de tels dispositifs disciplinaires? « Est-ce par l'incapacité de vivre ce grand enchantement du corps désorganisé »⁶ et de le

dire? La pauvreté sémantique inhérente à notre culture pour qualifier les gestes, l'ordre du discours et les formes du savoir pédagogique qui organisent la pensée du mouvement corporel ne peuvent que contribuer à réduire le travail de l'altérité comme pratique de soi. Or nous souffrons d'un « illettrisme du geste »⁷, non tant parce que nous y sommes insensibles et que nous ne pourrions avoir accès à une expérience du mouvement dansé, mais parce que nous ne pouvons encore que mal l'objectiver.

Ainsi ce débat renvoie-t-il aux capacités de notre propre regard, à nos grilles de perception, elles-mêmes travaillées par notre langue et informées par nos habitudes, comme à notre idéologie du corps, de l'autre et du soi.

2. *Interprétations et altérations*

Mais la carte organique (organiciste) n'est pas le territoire charnel, comme le corps n'est pas la corporité, comme le savoir n'est pas le savoir-faire de l'expérience. Les témoignages évoquent avec enthousiasme comment s'élaborent, pour chacun, malgré le contexte de l'école ou de la compagnie, et souvent en y prenant appui, des stratégies d'accès aux multiples visages du plaisir d'un corps en danse. Comment devenir sujet de ses danses ou plus simplement jouir du jeu des altérations de son geste au contact réel et imaginaire de celui d'autrui.

Qu'est-ce qu'implique en effet de « saisir » ou de comprendre le geste d'autrui, d'« enseigner » son geste à autrui? Certes pas apprendre du « mouvement » à « un corps », mais bien du geste à une personne. « Prendre » le geste d'autrui, c'est inévitablement prendre une part essentielle de ce qui l'accompagne. C'est accéder, pour un moment, dans un contexte donné, à l'attitude ou au rapport au monde qui fabrique lentement la posture d'un individu, travailler à s'altérer, à altérer les coordinations motrices qui nous constituent, à s'articuler, se reconfigurer, se rêver ou se jouer autrement. Dans un cours de danse quel qu'il soit, une intercorporité très forte entre en jeu, qui n'est pas sans s'apparenter à ce qu'on nommera, au choix, « transe », « hypnose », « transfert »,

« induction », « suggestion », voire, par métaphore, « cannibalisme ». Bref, tout ce qui concerne un ensemble de phénomènes peu pensés, voire frappés d'un véritable déni dans l'histoire récente de notre culture. Dans chaque relation pédagogique, ce qui « se transpire » dans la contagion intercorporelle est décisif; et dans la tradition orale au long de l'histoire de la danse, cette « part maudite » est indéniablement plus importante qu'ailleurs.

Ce que Laban appelait aussi la « pensée motrice »⁸ relève de fait d'une intelligence empirique, une intelligence du mouvant, de la connivence avec la matière, de la réalité fluide, une intelligence à tentacules qui appartient au domaine de l'indécis et du multiple, obéissant à une logique du probable, non fondée sur la recherche d'une vérité, sur la définition d'une essence, sur un principe d'identité stable et de cohérence interne. Efficacité d'un savoir-sentir qui passe par d'autres circuits que ceux de la conscience vigilante du Sujet. Une intelligence enfin qui se propose comme expertise du travail de sensation et de perception reliant sans cesse le geste à son projet singulier. La découverte de ce champ de la rationalité est encore, faut-il le rappeler, une des tâches des sciences expérimentales actuelles et les raisons des gestes sont à explorer hors de la dualité corps/esprit, psyché/sôma. Tenter de les relier c'est déjà accepter leur séparation.

Si le cours de danse est le lieu de croisement de corporéités dotées de multiples modes de sentir, comment et à quel prix se crée une « chair » commune mais hétérogène qui ne les effacerait pas? Comment s'embarquer dans le geste d'autrui sans s'y piéger? En d'autres termes, dans quelle mesure penser le cours de danse comme un dispositif où se cultive la propension à de l'altérité? Ce que soulignent encore les témoignages, c'est la capacité de développer une plasticité expressive apte à réagir aux stimulations d'un contexte intra et extracorporel. La virtuosité dans la relation à l'autre se présente alors comme une capacité de changer le cadre de référence (visuel, auditif, tactile, kinesthésique, affectif et imaginaire) à partir duquel est effectué un mouvement. Cette expérience

du mouvement se définit par une grande modulation perceptive, par une capacité de projections et de fictions qui sont autant le fruit d'un travail des sensations qu'elles en sont l'effet. Cette expérience du mouvement suppose aussi que soient rejoués et déplacés les acquis et le savoir passés, les danses de nos passés, toujours mises à l'épreuve d'un nouveau contexte.

De fait, il semble que les modalités de l'écoute, du regard et de la nomination déterminent ces processus de subjectivation, que l'on ne puisse extraire un geste du contexte dans lequel il se donne et des actes qui le rendent possible. Si l'on considère que notre corporéité est une fabrique de coordinations où s'opèrent des choix posturaux (une posture est une coordination stabilisée), elle fabrique donc des modes d'articulation du mouvement, bref des syntaxes spécifiques. Toute syntaxe physique est liée au système perceptif qui l'organise dans un contexte donné, avec ces modalités d'orientation, de spatialisation ou de construction de l'espace de son geste, comme ses modalités temporelles, rythmiques et respiratoires propres. Altérer un geste, c'est le « fictionner » autrement. C'est remettre en cause son système de coordinations, c'est le mettre dans un état limite, à l'épreuve d'un autre contexte. À défaut de quoi, nulle « progression technique », ou plutôt nulle plasticité expressive n'est possible. Se crée alors de l'innommé, du pas-encore-nommé ou identifié, un geste ni « autre », ni même. Ce travail physique d'interprétation de la corporéité d'autrui suppose tout à la fois une suspension de son jugement afin que résonnent en soi les effets de cette relation (accepter d'être touché par autrui pour entrer dans son jeu sans pour autant fusionner, accepter en d'autres termes de le rêver), un repérage analytique de ses coordinations privilégiées dans un contexte donné, afin, non de les corriger, mais de s'y appuyer pour être en mesure de dégager le jeu de leurs potentialités. Ouvrir le contexte d'une économie sensible particulière en objectivant au moins pour soi des comportements privilégiés. Mais, en amont, il implique que soient éclaircies les propres motivations de son désir d'enseigner et de danser

ainsi que ses propres modalités de sentir, de percevoir et de construire l'espace de son geste.

À cet égard, ce que traduisent, entre autres, la plupart des témoignages, c'est qu'à vouloir préserver les hiérarchies et les identités instituées (sous couvert de différences réifiées et stabilisées) comme l'hégémonie d'un modèle d'enseignement, on ôte à l'acte de transmettre la possibilité d'être une expérience. Une expérience où la responsabilité de l'ensemble des participants est impliquée en ce qu'elle rendra possible ou non la création du contexte pour qu'émergent des gestes autres. Pourtant, ce n'est qu'en acceptant la part de non-maîtrisable inhérente à l'acte de danser, et «l'impouvoir»⁹ essentiel dans la relation pédagogique (accepter l'altération entre ce que je crois enseigner et ce que j'enseigne effectivement, entre ce que je crois acquérir et ce que j'acquies effectivement), en en tirant parti, qu'il deviendrait possible de desceller le rapport de chaque danseur à cette dimension disciplinaire dans les apprentissages corporels.

Ce que ces témoignages révèlent heureusement, c'est qu'un «bon» pédagogue, ou un «bon» danseur, c'est d'abord celui qui fait un usage approprié du rire, de la ruse et du jeu pour mieux rêver et déguster le geste d'autrui. Les deux mettent en œuvre des rapports à soi qui déjouent souterrainement les formes du savoir comme les forces du pouvoir. Ils dynamisent le jeu des forces sous la figure et confèrent à un geste son sens particulier. Quand deux danseurs font la même chose, ils ne font pas la même chose. La fiction de l'un n'est pas celle de l'autre et chacun donne sens au projet de son geste. Si «l'homme est au-dedans de lui-même le lieu d'une histoire»¹⁰ et d'une histoire de ses pratiques corporelles, le lieu où s'inscrit

et se dissout le poids d'une histoire individuelle et collective, où s'ouvre et se ferme un potentiel de gestes – gestes possibles, interdits ou manquants¹¹ –, modifier cet ordre identitaire, c'est aussi espérer toucher à l'ordre politique tout entier. Ne pas en tenir compte, c'est participer à l'exploitation des corps dansants en tant que producteurs de signes à consommer, ou d'objets de discours. C'est participer au commerce et à l'idéologie spectaculaire qui en recouvre les forces.

NOTES

1. Voir à ce sujet les travaux particulièrement éclairants de N. Topin, *L'Étiement en danse, entre idéal et efficacité*, mémoire de DEA, Paris 8, 1999; de S. Sidorowicz, *Faire école en danse, l'école de Martha Graham*, mémoire de DEA, Paris 8, 2000; E. Lyon, *Vers une nouvelle pédagogie de la danse classique*, mémoire de maîtrise, Paris 8, 2000.
2. À ce sujet, cf. S. Prokhoris, *Le Sexe prescrit*, Paris, Aubier, 2000 et B. Preciado, *Manifeste Contra-sexuel*, Paris, Balland, 2000.
3. Cf. M. Bernard, «Sens et fiction», *Nouvelles de danse*, n° 17, octobre 1993.
4. Pour reprendre ici les mots de Foucault dans «Sade, sergent du sexe», *Dits et Écrits*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1994, p. 818 et suiv.
5. Voir à ce sujet l'article de L. Louppe, «Qu'est-ce qui est politique en danse?», *Nouvelles de danse*, n° 30, hiver 1997, d'H. Godard, en particulier «le geste et sa perception»; *La Danse au XX^e siècle*, M. Michel et I. Ginot, Paris, Bordas, 1997; le texte programmatique de M. Mauss, «Les techniques du corps», *Sociologie et anthropologie*, Quadrige, P.U.F., 1997; ainsi que les réflexions de M. Bernard sur le corps comme «structure sociale et mythe», dans *Le Corps*, Paris, Seuil, 1995.
6. M. Foucault, «Sade, sergent du sexe», *op.cit.*
7. Selon la formule d'H. Godard, notes de séminaire, Paris 8, 1998.
8. R. Laban, *La Maîtrise du mouvement*, trad. de J. Challet-Hass, Arles, Actes Sud, 1994.
9. Selon l'expression de M. Bernard, *Critique des fondements de l'éducation*, Paris, Chiron, 1990.
10. À propos de Meyerson, cf. J.-P. Vernant, *Entre mythe et vérité*, Paris, Gallimard, 1999, p. 142.
11. H. Godard, «Le geste manquant», *IO, Revue internationale de psychanalyse*, n° 5, 1994.