



HAL
open science

L'ÉCOLE, UNE FABRIQUE D'ANTI-CORPS ? AUTRE "TERRAIN" NOUVEAU DÉBAT

Isabelle Ginot, Isabelle Launay

► **To cite this version:**

Isabelle Ginot, Isabelle Launay. L'ÉCOLE, UNE FABRIQUE D'ANTI-CORPS ? AUTRE "TERRAIN" NOUVEAU DÉBAT. Art Press, 2002, MÉDIUM DANSE, Spécial 23. hal-02495677

HAL Id: hal-02495677

<https://hal.science/hal-02495677>

Submitted on 2 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ÉCOLE, Isabelle GINOT
, Isabelle LAUNAY
**UNE FA
BRIQUE
D'ANTI
CORPS ?**

**AUTRE «TERRAIN»
NOUVEAU DÉBAT**

*Article paru dans
Art Press, « Médium Danse ».
Numéro spécial - N° 23 - 2002*

L'ÉCOLE, UNE FABRIQUE D'ANTI-CORPS ?

Isabelle GINOT
Isabelle LAUNAY

AUTRE «TERRAIN» NOUVEAU DÉBAT

*Article paru dans
Art Press, « Médium Danse ».
Numéro spécial - N° 23 - 2002*

« On ne pense pas comme on secrète des hormones. on pense parce qu'on y est obligé (...) techniquement, pour penser, il faut être optimiste. Il faut penser du point de vue du possible. »
(Isabelle STENGERS, «une politique de l'hérésie», entretien avec I. Stengers, vacarme, n°14, printemps 2002)

Si la danse contemporaine peut être encore tenue pour un art ou une pratique minoritaire, elle a la chance aujourd'hui, - contrairement à ce que serait une pratique élitaire -, d'être aussi le lieu d'une pensée en écho à celles des politiques de minorités qui tentent de faire de l'art, comme de la politique, autrement. Elle n'a pas, en effet, été étrangère, par la prolifération de ses pratiques artistiques et celle de ses groupes de réflexion, à l'émergence de diverses formes de regroupements dans tous les domaines de la vie politique qui entendent se mêler autant de ce qui les regarde que de ce qui ne les regarde pas (depuis les associations liées au mouvement antimondialiste, à la définition d'une écologie radicale, à la lutte contre les OGM, à celle de l'activisme féministe américain, ou aux groupes d'action contre le Sida). Pas étrangère, au sens où, au cours des années quatre-vingt-dix, les pratiques en danse contemporaine ont vu se développer, à l'initiative de groupes ou d'individus, une production de savoirs, de savoir-faire et de projets artistiques (non qu'elle n'existait pas auparavant, mais elle avait simplement moins de visibilité) qui témoignaient que la fabrique du spectacle de danse n'allait plus de soi.

Là est peut-être l'événement, car au-delà de la réussite, de la pertinence, de la reconnaissance ou de la non-reconnaissance des œuvres elles-mêmes, c'est le « terrain » qui a changé. Malgré la force d'inertie, la résistance ou le blocus, voire la bonne volonté des politiques inefficaces, malgré la prégnance d'attitudes inaptes à saisir les attentes et désirs en travail aujourd'hui, les habitudes ne sont plus tout à fait les mêmes. Nombreux chorégraphes, danseurs, pédagogues, chercheurs, amateurs, parfois cadres des institutions,

n'ont plus les mêmes réflexes. Pour aller vite, un chorégraphe hésiterait peut-être aujourd'hui à parler de « ses » danseurs, et il verrait aussi certains de ses pairs réagir lorsqu'il évoquerait « son » Centre Chorégraphique National ; ou encore, il n'aurait pas de complexe à se lancer dans la production d'un film, à changer de médium ; un cadre du ministère de la culture, quant à lui, dans une commission d'attribution des subventions publiques, hésiterait sans doute à dire qu'un interprète « n'a pas un physique de danseur » ; un pédagogue qui opposerait danser et penser verrait peut-être le nombre de ses élèves diminuer ; un chercheur en danse s'inquiéterait peut-être de ne travailler qu'en bibliothèque, d'ignorer tout des pratiques d'aujourd'hui, de n'avoir jamais franchi la porte d'un studio ; un interprète aurait peut-être moins peur d'être licencié parce qu'il s'interroge sur le sens de l'entraînement quotidien qu'on lui propose et sur son travail comme producteur de gestes ; un amateur serait davantage curieux face à ce qui a priori ne ressemble pas à ce qu'on a nommé communément « danse ».

Souterrainement et parfois dans des secousses, volontairement ou en prenant le train en marche, le travail de la danse contemporaine s'est aussi défini par la production de groupes et d'individus aussi inventifs dans leur modes de fonctionnement et de décision que la société qu'ils appellent, plus ou moins consciemment, de leurs vœux. Faire de la danse autrement, c'était dès lors questionner ce qui la formait en partie jusque-là, mener la critique de son économie de production, de sa politique intérieure (du gouvernement de son propre corps, à celui de la compagnie des autres corps, danseurs, spectateurs), de ses conditions d'exposition, de réception, de récupération, de ses processus de création, et plus encore, de la formation de ses artistes, dès lors que l'école en danse est par excellence le lieu de transmission de toutes les représentations du métier de danseur comme celui où se définit, implicitement ou explicitement, une certaine idée de la danse et de la corporeité qui la produit. En d'autres termes, une part du milieu chorégraphique, et pas seulement dans le champ de la danse contemporaine, n'a pas été en reste quant à l'expérimentation de savoirs et de pratiques « qui visent à peupler le terrain de gens qui savent qu'ils ont le droit de poser des problèmes sans se voir imposer des solutions bonnes pour eux et venues d'ailleurs »¹.

Ce texte leur doit beaucoup de sa substance et s'essaye, non à synthétiser les expériences multiples de nombreux artistes et pédagogues, mais plus à témoigner de l'activité singulière de personnes ou de groupes s'activant aujourd'hui à repenser la formation artistique en danse. Il s'inspire tout particulièrement de l'activité du groupe des Signataires du 20 août², qui mène, sous divers modes, un travail de réflexion critique depuis plus de cinq ans sur les conditions d'existence de la danse aujourd'hui et qui a conduit deux longs séminaires de travail en 2000 sur la formation du danseur³ ; de l'activité du groupe « Ecole ? », qui dans le pro-

¹ Isabelle Stengers, « Une politique de l'hérésie », entretien, *Vacarme*, n°19, printemps 2002, p.13

² Le groupe des signataires du 20 août regroupe à ce jour cinquante danseurs, chorégraphes, chercheurs. Il doit son origine, en août 1997, à la mobilisation de quelques artistes autour des conditions de mise en place de la déconcentration des crédits en région par le Ministère de la Culture. Mais, bien au delà de cette occasion, il poursuit un travail de réflexion depuis 97 et organise en outre chaque année un séminaire d'été. Sa dynamique s'attache à développer un espace de débats et d'échanges qui participe autant à la constitution d'une parole commune qu'à l'affirmation des pratiques singulières de chacun. Il a rassemblé depuis sa création Thierry Bae, Patrice Barthès, Alain Buffart, Christine Burgos, Christian Bourigault, Jean-Christophe Boclé, Laure Bonicel, Hélène Cathala, Dimitri Chamblas, Boris Charmatz, Julia Cima, Nathalie Collantès, Anne Collod, Fabienne Compet, Catherine Contour, Matthieu Doze, Fabrice Dugied, Jeannette Dumeix, Hella Fattoumi, Olivier Gelpe, Olivia Grandville, Emmanuelle Huynh, Dominique Jégou, Latifa Lâabissi, Eric Lamoureux, Isabelle Launay, Catherine Legrand, Anne-Karine Lescop, Samuel Letellier, Bertrand Lombard, Alain Michard, Marion Mortureux-Bae, Laura de Nercy, Julie Nioche, Véra Noltenius, Alice Normand, Rachid Ouramdane, Pascale Paoli, Laurent Pichaud, Anna Pietsch, Martine Pisani, Cécile Proust, Sylvain Prunenec, Annabelle Pulcini, Pascal Quéneau, Fabrice Ramalingom, Dominique Rebaud, Christian Rizzo, Loïc Touzé, Donata d'Urso, Christine Van Maerren, Marc Vincent, Christophe Wavelet, Claudine Zimmer.

³ Ce groupe a réuni régulièrement en 2001, Boris Charmatz, Hubert Godard, Catherine Hasler, Isabelle Launay, Anne Karine Lescop, Mathilde Monnier, Loïc Touzé et Gaëlle Bourges et a produit un certain nombre de textes, dont celui publié, dans ce

longement de celle des Signataires du 20 août a mené une réflexion pour poser les conditions de possibilité de nouvelles formes d'écoles professionnelles contemporaines en danse. Cette réflexion est déjà mise à l'épreuve, entre autres, dans la formation proposée par Mathilde Monnier au Centre Chorégraphique National de Montpellier, le sera dans le projet de formation de Boris Charmatz durant sa prochaine résidence au Centre National de la Danse, de celle de Loïc Touzé aux Laboratoires d'Aubervilliers, et l'est encore dans le cadre de l'université, au département Danse de Paris 8 Saint-Denis⁴. Le débat sur la formation du danseur professionnel s'est donc réouvert dans un contexte qui le rendait à la fois nécessaire et possible.

L'école, un débat nécessaire

Débat nécessaire, parce que le constat de ces dernières années quant à la formation professionnelle résonnait de lui-même comme une alerte. Rompant avec toute une tradition moderne qui considère le travail de transmission comme travail de création et de recherche expérimentale, les artistes contemporains durant les années 80-90, avaient globalement déserté le champ pédagogique, considéré, au mieux, comme une voie de reconversion pour interprètes à la retraite, au pire, comme une voie de garage pour interprètes sans travail.

Or la France est l'un des rares pays d'Europe où l'on assure une formation gratuite pour les danseurs contemporains dans des écoles professionnelles de haut niveau (Conservatoires Nationaux Supérieurs de Paris et de Lyon et Centre National de Danse Contemporaine d'Angers).

« Elle a vu aussi la création d'un Diplôme d'Etat de professeur de danse qui a permis de donner un statut social au danseur enseignant et de réglementer cette pratique. »

Pourtant, les années quatre-vingt-dix connurent aussi la disparition des ambitions et des élans artistiques de lieux pédagogiques phares, entre autres le CNDC, quand il était sous la direction de deux artistes et pédagogues américains, Alwin Nikolais, puis Viola Farber ; ses lieux de formation alternatifs et associatifs (Centre américain à Paris, stages de la Chartreuse d'Avignon, Centre international de danse de Paris et de nombreux studios associatifs), cependant, parvenaient difficilement à survivre. L'écart s'est donc creusé entre création, formation, recherche, et entre différentes pratiques artistiques, au cours de la formation du danseur. Former avant tout des « professionnels » du métier, ou des corps techniciens spécialisés les plus aptes à trouver du travail sur le marché de l'art chorégraphique semble être devenu la préoccupation majeure de ces institutions de formation mobilisées par ce mot d'ordre simple : « devenir danseur, c'est faire beaucoup de danse et seulement de la danse », suivi d'un second : « un bon danseur devrait être capable de tout danser. »

même numéro, par Boris Charmatz. Il ne visait pas à proposer « le » programme d'une école idéale qui ne saurait exister, mais plutôt, un préambule, un cadre de travail, des positions de principe, en bref, un état d'esprit - qu'on sait aussi être état de corps - qui renouerait avec une idée de la danse contemporaine comme aventure artistique, critique et expérimentale soucieuse du temps où elle tente de s'inscrire. Dès lors que la danse contemporaine ne peut être définie comme un courant artistique de plus, elle relève davantage d'une attitude par rapport au corps et au mouvement. Assez loin d'un manifeste un peu pompeux, ou d'un « nouveau-programme-pour-une école-de-danse-contemporaine », le groupe a préféré formuler provisoirement quelques propositions pour des « écoles contemporaines en danse ». A titre d'information, ci-dessous 10 propositions rédigées à la suite de ce travail.

⁴ Exemples auxquels il faudrait ajouter la formation de formateurs en culture chorégraphique dirigée par Laurence Louppe dans le cadre du CEFEDM à Aubagne, pour une culture chorégraphique articulée à l'expérience pratique ; la Formation en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé du C.N.D. qui a permis, entre autres, que dans le champ du classique, une minorité active, informée par de multiples approches en analyse du mouvement, s'attache à mener un travail critique théorique et pratique des modèles de pensée qui le nécrosent (par exemple Nicole Topin, Emmanuelle Lyon, Fabienne Lamidey, Henri Charbonnier, ou encore Wilfride Piollet au Conservatoire National de Paris).

En d'autres termes, c'est sur un modèle académique, disciplinaire et soucieux de rentabilité que se pense encore aujourd'hui la formation professionnelle à la pratique contemporaine en danse. De ce point de vue, le rapport Sadaoui sur L'enseignement de la danse⁵, commandé par la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, s'il témoignait à la fois de l'intérêt enfin porté à la question de la formation professionnelle, révélait sa difficulté à servir l'élaboration d'un projet de formation contemporain. Et sans que son auteur en soit sans doute conscient, il explicitait le cadre dominant aujourd'hui⁶, à savoir, une idée du métier de danseur digne d'une imagerie d'Épinal que les pratiques comme la pensée en danse contemporaine, depuis le début du siècle, ont largement contribué à redéfinir. La conclusion sur la « grandeur et servitude du métier de danseur » est emblématique à elle seule : « Voie royale pour une infime minorité, dont le talent et la chance ouvriront la porte d'une compagnie prestigieuse. Incessant parcours du combattant pour l'immense majorité, armée des intermittents du spectacle, ballottés au gré des auditions et des contrats. Voie de garage sinon impasse pour tous les autres, dont l'évolution physique, la médiocrité des performances ou la malchance auront eu raison de leurs illusions d'enfance et qui s'accrocheront à la plus petite branche leur permettant de donner un semblant de consistance à leur rêve de jeunesse. On s'étonnera que ni l'intelligence, ni la capacité à transformer des déterminations, ni l'imagination ne soient envisagées comme des facultés possibles chez un jeune artiste. Une morphologie canonique et éternellement jeune, un bon rendement et de la chance suffiraient-ils à définir les qualités nécessaires pour devenir un artiste en danse ? Nous n'insisterons pas sur tous les impensés d'une telle conclusion, et préférons souligner que ce sont bien les cadres de pensée qui organisent la pratique et la formation qui posent problème et non les incapacités supposées d'un jeune en formation.

L'apprentissage de la technique classique est d'une part posé comme une évidence universelle, base indispensable et fondamentale de toute formation professionnelle en danse, fût-elle contemporaine⁷. C'est là un lieu commun qui vise à imposer le modèle d'un corps et d'un geste universel incompatible avec la spécificité des danses contemporaines : celles-ci ne se définissent pas par une technique mais par leur projet esthétique. D'autre part, ce rapport réitère l'opposition technique/sensibilité artistique sans interroger la notion de « technique ».

Le technicisme qui soutend la formation et son corrolaire, la nécessité de développer les qualités artistiques qui manquent de fait aux futurs athètes/danseurs de haut niveau ne sont pas repensés ensemble⁸.

Le problème de « la reconversion » (euphémisme d'une exclusion qui ne dit pas son nom) du danseur se repose alors avec la même violence récurrente depuis des années : il irait de soi qu'un danseur doit se « reconvertir » vers 40 ans. Mais la question de la reconversion ne doit-elle pas s'articuler de fait à celle de la formation et à l'idée de la danse que cette formation présuppose ?

⁵ *L'enseignement de la danse, rapport sur la qualification des enseignants et la formation et le devenir des danseurs professionnels*, Marc Sadaoui, 23 octobre 2001. Ministère de la Culture.

⁶ Seul un chorégraphe et/ou danseur contemporain en activité (Dominique Hervieu) a été interrogé sur les 75 personnes consultés.

⁷ « La formation en danse classique constitue la matrice indispensable de la formation de tout bon danseur professionnel, y compris en contemporain et en jazz. » (op.cit., p.60).

⁸ Ainsi vouloir « former des danseurs professionnels de haut niveau présente nécessairement un caractère intensif(...) dans le cadre d'un « suivi de cours quotidiens, d'un enseignement dans des classes de niveau très homogène, dans une ambiance de motivation et d'émulation fortes permettant des progrès rapides et continus » (op.cit. p.60), va de pair avec « la trop faible formation proprement artistique des danseurs » déplorée par « les responsables des grandes compagnies, et tout particulièrement des compagnies classiques et néoclassiques rencontrés par l'auteur de ce rapport », (op.cit., p.65).

Peut-on alors parler de diversité des écoles du système français, quand la dynamique de travail qui les anime relève de principes similaires et que n'y sont pas mentionnées les réussites des modes de formation alternatifs au modèle dominant ? La greffe contemporaine n'a pas pris, elle n'a pas dynamisé les Conservatoires et a desservi la radicalité portée par les projets de la modernité en danse. Loin de nombreuses écoles des Beaux-Arts où chacune entend mener un projet pédagogique et esthétique différent, loin aussi du rêve d'Antoine Vitez qui souhaitait voir dans chaque théâtre une école singulière, voire antagoniste avec celle du théâtre voisin, le modèle ou la culture du conservatoire irrigue majoritairement l'enseignement professionnel en danse contemporaine. Sa philosophie spontanée repose sur l'idéologie compétitive du corps instrument, la fixation a priori de « bases fondamentales », sur la coupure entre action et pensée, sur le partage des disciplines et la clôture. Accumulation massive et éclectique de cours ou retour en force de la danse classique comme sésame du métier, supplément d'âme gagné dans les disciplines « accessoires » (deux ou trois heures par semaine quand elles existent), telle que l'histoire des arts, l'histoire de la danse, l'analyse du mouvement. Comment imaginer former des artistes en danse contemporaine quand ils n'ont pas accès à ce qui s'est fait hier et se fait aujourd'hui, trois-quatre spectacles à voir « obligatoirement » dans l'année, quelques livres dans une bibliothèque quand elle existe ? Il n'est pas sûr que peuvent se former là des artistes dans des lieux désertés de culture et de circulation de savoirs.

L'impératif d'efficacité et la raison du système qui promeut une telle idée du métier de danseur est de répondre aux besoins du marché chorégraphique⁹. Est-il encore nécessaire de rappeler que la danse contemporaine, en tant qu'elle est plus un art qu'une « compagnie d'assurances contre l'ennui » (ainsi Offenbach définissait-il son travail de producteur d'opérettes), peut porter en elle une dimension critique des normes qui façonnent les représentations culturelles des corps et qu'elle tente d'inventer un geste autre ?

Ce qu'il y a de plus inventif depuis plus dix ans ne s'est donc pas globalement construit grâce aux écoles nationales, mais davantage malgré elles ou à leur insu. Et parce qu'aujourd'hui une part de la profession réfléchit collectivement sa pratique, se structure, le débat est réouvert.

Devenir danseur malgré l'école de danse

Mais le débat fut aussi rendu possible parce que nombre de ces acteurs, bien au delà de ceux ici cités, sont sortis du statut comme du langage de la « victime » : victime de la disproportion du soutien public par rapport aux autres pratiques du spectacle vivant, d'un statut professionnel financièrement sans commune mesure avec celui des gens de théâtre et des musiciens, de l'ignorance des politiques en matière de culture chorégraphique et de leur immobilisme, du sous-développement de la recherche et de l'édition en danse, du centralisme des structures nationales décentralisées, chorégraphe victime du système de production et de diffusion, interprète victime du pouvoir du chorégraphe, élève victime du pouvoir du professeur, victime enfin du manque d'une langue pour dire ce qui constitue en propre ses pratiques.

La réflexion sur la formation artistique en danse menée aujourd'hui participe donc d'un moment où sa formulation est conduite tant par les artistes en activité (souvent pédagogues eux-mêmes) qui interrogent les rapports entre leur formation initiale et leur pratique professionnelle, que par des pédagogues (souvent

⁹ « Dans l'enseignement à vocation professionnelle, l'objectif est atteint lorsqu'il produit des danseurs de haut niveau combinant une excellente maîtrise technique et un sens artistique développé et répondant ainsi aux besoins et aux exigences des compagnies de danse. » (op.cit. p.11).

interprètes en activité) formés aux diverses approches d'analyse du mouvement, que par des critiques, universitaires, chercheurs (souvent pédagogues eux-mêmes) qui interrogent les rapports entre formation du danseur et formation du regard du spectateur. La fabrique de corps dansants et de ses modes de représentation n'est-elle pas aussi une fabrique du regard dès lors que construire un corps c'est construire un corps « pour être vu » dans un temps et dans un espace donnés ? A ce titre, l'école et le cours de danse sont des lieux de production de regard, et si l'école est en mesure de produire du possible, n'est-ce pas dans sa capacité à regarder le corps et le geste, le sien, celui de l'autre, autrement ?

Si les pratiques en danse contemporaine se sont renouvelées, c'est aussi qu'elles ont profité du développement considérable des connaissances liées à des pratiques corporelles alternatives (pratiques d'analyse du mouvement et de techniques dites « somatiques », méthode Feldenkrais, Alexander, Body Mind Centering, Ideokinesis, etc.)¹⁰ qui, diffusées depuis une vingtaine d'années, ont modifié en profondeur la culture corporelle des danseurs comme leur regard sur le corps en mouvement. On assiste en effet depuis les années quatre-vingt-dix à un regain d'intérêt massif pour des « pratiques du corps » alternatives. Travail sur la conscience, sur la respiration, approches du mouvement à partir d'autres principes que ceux de la danse, pensée du corps échappant à la dualité corps-esprit, l'ensemble de ces techniques forme un corpus de ressources, parfois découvert à l'occasion d'une blessure obligeant le danseur à revenir sur ses habitudes de mouvement (la plupart de ces techniques ont des objectifs à la fois philosophiques, éducatifs et thérapeutiques). Chacune d'entre elles propose implicitement la construction d'une certaine corporéité¹¹, privilégiant certains aspects du mouvement (le poids, les appuis, la respiration, les coordinations, l'alignement, etc.) au détriment d'autres : on n'est pas à la recherche du même geste ou de la même corporéité lorsqu'on choisit de faire du yoga ou de l'aïkido, du Feldenkrais ou de l'Alexander. Mais toutes sont une alternative aux principes d'une technique dansée. Si un effet de mode fait aujourd'hui d'elles une ressource largement répandue, elles ont longtemps été considérées comme des techniques d'appoint permettant soit la résolution d'une difficulté physique (accident, problème articulaire chronique...), soit l'amélioration de certains aspects de la technique dansée, mais elles ont surtout permis aux danseurs de prendre en charge leur propre geste. Pourquoi alors l'école, voire les danseurs eux-mêmes, persistent-ils à concevoir toute pratique d'analyse du mouvement comme « extra-disciplinaires » ? L'école se méfie-t-elle de ce qui pourrait donner au danseur des outils pratiques et cognitifs lui permettant d'être autonome, responsable, d'inventer ses propres modes d'entraînement, mais aussi de débattre avec son professeur ?

Tandis que l'école assène « la danse » en quantité, ceux qui parviennent à devenir danseurs sont ceux qui ont su composer avec eux-mêmes afin que l'école ne détruise pas leur désir, et que ce désir ne grippe pas le fonctionnement de l'école. Car à les écouter, c'est bien de cela qu'il s'agit : devenir danseur malgré l'école de danse. Nombre de danseurs sont surtout marqués, dans leur formation, par quelque détail, quelque événement périphérique : c'est une rencontre, un spectacle vu, un cours pris hors de l'école qui scèle ou consolide le désir d'être danseur, malgré la discipline de l'école ou peut-être à cause d'elle. Accéder à un au-delà du corps disciplinaire, c'est, surtout, ouvrir un horizon que l'enclos de l'école s'applique à refermer, c'est tout simplement rendre possible un ailleurs du geste. Telle élève d'un conservatoire supérieur, prise

¹⁰ Pour une information sur ces pratiques en danse, voir *Nouvelles de Danse*, n°28 et 29, été-automne 1996, « L'intelligence du corps ».

¹¹ Terme proposé par Michel Bernard comme substitut à celui de corps dans « De la corporéité comme anti-corps », 1990, texte repris dans *De la création chorégraphique*, édition Centre national de la danse, 2001.

dans les rêts de l'anorexie (« si tu ne perds pas tant de kilos, tu perdras des points pour le diplôme ») aime palper les rondeurs de son professeur de chant, qui s'efforce de lui faire sentir un autre corps et une autre respiration. Tel autre est passionné par des spectacles de théâtre, ou encore développe régulièrement son sens du mouvement en boîte de nuit. Un autre encore occupe ses loisirs à l'école de l'Opéra à déchiffrer dans un livre le travail de Feldenkrais. Contrairement à ce que l'école s'efforce d'instituer, ces jeunes artistes tentent de préserver l'hétérogénéité de leur corporéité. Ils savent que ne saurait exister une corporéité dansante sans musicalité, un geste qui ne prenne sa source dans une vocalité distribuée à travers toute la corporéité, une danse qui se serait purifiée de tout langage : la perception, activité fondatrice de tout projet esthétique, est avant tout multi-perception. C'est-à-dire, je ne peux penser hors du corps ; voir sans entendre ; voir sans toucher, et réciproquement, etc. Ainsi, les danseurs qui « survivent à l'école » sont ceux qui ont à la fois l'intuition et l'énergie de préserver cette hétérogénéité que l'école dénie, et qui forme le substrat de toute possibilité de danse, ou de toute possibilité d'être danseur.

« *La Danse* » : ça n'existe pas

C'est toute la question de la discipline « danse » elle-même qu'il s'agirait de repenser : les pratiques en danse, en cela liées aux avant-gardes des années vingt et soixante et soixante-dix, sont particulièrement vivantes dans ce qu'il est convenu d'appeler la « transdisciplinarité » (convenu, parce que ce qui est perçu de l'extérieur comme « transdisciplinaire » n'est souvent pas appréhendé ainsi par les artistes). Pourtant, les écoles s'efforcent d'imposer un modèle où la « pureté de la danse » passe avant tout par la restriction de son domaine. Ainsi ces mêmes écoles qui défendent une logique de « marché » résistent paradoxalement à intégrer dans leurs cursus l'un des traits les plus caractéristiques des pratiques contemporaines.

Or la sphère d'expérience des danseurs déborde les catégories « danse », « théâtre », « musique », etc., ou s'organise selon de tout autres différences. Quel danseur n'a pas été conduit à parler sur scène, à chanter, à incarner un personnage, sans pour autant avoir l'impression d'exercer un autre métier ? « Je peux parler, mais je reste danseuse ; devenir comédienne, ce serait peut-être investir le texte d'une façon psychologique, par exemple ». Ce que la doxa identifie comme des disciplines étanches l'une à l'autre (« la danse », « le théâtre »), ce que l'école bannit comme étranger à la danse, les artistes de la scène le pratiquent quotidiennement. Qu'est-ce qui fait la différence entre tel danseur « qui parle, mais qui reste danseur » et un comédien ? L'exemple le plus éclairant serait celui des danseurs de Pina Bausch, dont on connaît les performances alliant prise de parole, chansons, danse. En quoi sont-ils danseurs, plus que comédiens ? Et pourquoi, y compris à l'époque des pièces les « moins dansées », leur entraînement consistait-il toujours en un cours de danse classique quotidien ? La formation du danseur le conduit à dissocier gestes et affects, afin de profiter de ceux-ci sans qu'ils ne viennent mettre en danger sa maîtrise du geste. Cette possibilité de dissocier geste et émotion est aux antipodes de la pensée traditionnelle de l'acteur ; elle n'entame pas, pourtant, la capacité du danseur à « prendre la parole ». Ainsi, contrairement à ce que semble proposer l'école, il y a « de l'autre » dans la danse : il y a de la voix, du texte, de la parole, du chant, de la musique, de l'image. Ce ne serait donc pas l'usage du texte qui ferait le comédien, du geste le danseur, du chant le musicien, mais la façon dont ces différents registres sont investis.

Fabrique du sensible et fabrique du regard

Néanmoins, pour les danseurs, d'autres frontières se dessinent à l'intérieur même de la danse : pour cet interprète qui parle ou chante sur scène sans difficulté, aborder une technique de danse extra-européenne, ou simplement un style différent de celui dans lequel il s'est formé, peut constituer une véritable rupture. Lorsque être soi-même s'est au fil des ans implicitement confondu avec « être danseur classique » ou « maîtriser telle technique contemporaine », aborder des formes de danse orientales ou africaines peut ressembler à une véritable traversée du miroir. L'identité du danseur n'est-elle pas fondée par son potentiel de geste autant que par ses gestes absents, dont souvent il ne prend conscience qu'accidentellement ? L'acquisition de coordinations spécialisées ne se fait-elle pas au détriment d'autres coordinations ? Et enfin, cette identité n'est-elle pas étroitement liée à une esthétique ou une culture ?

Chaque mode esthétique implique sa propre axiologie du corps et de la sensation, et cette axiologie est elle-même prise dans celle de la culture dont elle relève. Aller à la rencontre d'autres danses peut impliquer la remise en question profonde de ses propres habitudes corporelles. C'est aussi se construire un autre corps : organiser une autre anatomie, un autre mode d'adresse vers le spectateur, une autre projection de l'espace, d'autres temporalités. Un danseur classique ne fait pas appel au regard du spectateur de la même façon qu'un danseur de flamenco ; une danseuse africaine ne découpe pas le temps comme une danseuse japonaise de Jiuta-mai. C'est enfin accéder aux modes de jouissance qui sont exclus de certaines conduites gestuelles ou de certains cadres esthétiques. Mais l'école, lorsqu'elle « prépare les corps », passe sous silence nombre de ces catégories implicites : qu'il y aurait des danses « européennes » et « extra-européennes », « savantes » ou « populaires », « classiques » ou « modernes », « de création » ou « de divertissement »... On voit bien ce que ces catégories engagent comme modes de regards variés, pour le spectateur, autant que comme modes de gestes, pour le danseur.

Changer de danse, aller vers d'autres façons d'investir un mouvement, c'est donc aussi inviter le spectateur à déplacer son regard. Encore faut-il que soient créées les conditions de ce déplacement : ainsi, que penser de pièces contemporaines qui s'offrent les signes de l'exotisme (un peu de flamenco, un peu d'Afrique...) sans que les danseurs aient eu les moyens de rejouer vraiment les ressorts imaginaires de leur geste ? Quelle chance est donnée au spectateur de réellement déplacer son regard, alors que tous les éléments de la scène classique continuent à le conditionner, et que parfois le danseur lui-même n'a pas eu les moyens de comprendre l'écart qui sépare sa propre culture gestuelle de celle qu'il est sensé endosser ? En fabriquant un corps « nettoyé » de son hétérogénéité, purifié de sa voix, de son souffle, de ses mots, un corps idéal où toute subjectivité serait dissoute au profit d'une danse absolutiste, on impose au spectateur le même espace, la même axiologie. On nie, pour lui aussi, l'existence d'autres valeurs, d'autres sens. On lui fabrique l'illusion d'une « danse » distincte d'un « théâtre » ou de la « musique ».

Mais ne s'agit-il pas aussi de solidifier ce qui, dans son regard, résiste à l'altérité ? En d'autres termes : comment les figures mêmes de l'hétérogène, en l'absence d'une véritable remise en jeu des valeurs du geste, viennent-elles servir et consolider l'hégémonie d'un regard dominant, idéal, et replié sur sa propre identité ?

Une école de la palabre gestuelle

Tandis que ressurgissent aujourd'hui les utopies de corps des années soixante et soixante-dix¹², la vieille alternative travail de la forme/travail de la sensation, rigueur/plaisir, résultat/processus résiste encore à être dépassée. Pour ceux qui ont connu la mise au pas d'une danse classique mal comprise, il peut être difficile de renoncer à l'utopie d'un corps « naturel », se libérant ou dépassant toute technique, au fantasme d'enseignements qui ouvriraient sur tous les possibles, sans en fermer aucun, d'une technique qui « formerait sans déformer ». Inversement, ces techniques « libératrices¹³ » ne sauraient former intégralement un danseur qui ne serait pas passé par les « tensions » de techniques plus traditionnelles.

Cette difficulté à penser la technique, et plus globalement les liens entre formation technique, formation esthétique, et enjeux politiques, est le symptôme de la résistance d'une idéologie du corps qui, pourtant, ne cesse d'être dénoncée. Car les « release techniques » ne sauraient avoir la même valeur dans un contexte où domine le disciplinaire, et dans un contexte où dominerait le laisser-faire. En d'autres termes, on ne peut remplacer une idéologie dominante par une autre, fût-elle en apparence moins disciplinaire. L'hégémonie de « corps mous » n'est en rien plus satisfaisante que celle des corps vainqueurs ou virtuoses : le « release » a sa pertinence dans un régime de la tension, parce qu'il y introduit de l'altérité, et qu'il vient miner l'hégémonie d'un modèle unique de corps et de geste. La question consisterait dès lors à penser la pratique corporelle dans son contexte esthétique ; et, plutôt que de tenter de « préserver tous les possibles », parvenir à enseigner tel ou tel choix de corps, non comme corps universel, mais comme champ spécifique, lié à telle ou telle organisation esthétique. Penser par exemple qu'une des valeurs fondamentales du Contact Improvisation, tient à sa nature d'altérité par rapport aux techniques dominantes ; aux « gestes absents » ou aux valeurs absentes (privilege de la sensation, du toucher ; de l'expérience sur la production de formes ou d'images ; redistribution des valeurs traditionnelles de « force » et de « légèreté » dans le duo dansé, etc.), mais qu'instaurer le Contact comme seule vérité ne saurait constituer en soi un progrès.

Peut-être parce que leurs savoirs sont d'abord des savoirs empiriques, c'est sans doute aux danseurs qu'il revient de penser des pratiques qui échapperaient aux discours qui quadrillent le corps très au delà de la danse. Car, de la nature absolue du corps dansant classique aux mythes du corps « absolument naturel », de la quête des origines et du corps « pré-linguistique » à la prétendue vérité scientifique ou médicale, le corps, dans ses discours comme dans ses pratiques, est hanté par le mythe de l'universel. Les débats sur le statut politique du corps ne recouvrent-ils pas, ou ne protègent-ils pas, la résistance de ces pratiques elles-mêmes à la mise en débat ? Il ne faudrait pas confondre les discours sur le corps avec le travail de la corporéité, comme tend parfois à le faire, par exemple, la critique contemporaine anglo-saxonne. En appliquant les modèles de la critique féministe ou des études culturelles à la danse, celle-ci postule corps et geste d'abord comme ensembles discursifs (où le corps est abordé comme inscription culturelle). Son efficacité politique dépend de la réduction ou de l'annexion du corps par le discours.

Mais il reste à inventer, nous semble-t-il, un « art de la palabre gestuelle » : une école où « ... l'inter-vention de l'un ne doit avoir la forme d'une disqualification de ce que dit un autre [...] chacun reconnaît

¹² En 1998 Mark Tompkins organisait au sein du C.N.D. un festival intitulé « On the Edge » où étaient invités trois grandes figures de l'improvisation américaine : Simone Forti, Lisa Nelson, Steve Paxton. Pris d'assaut par nombre de danseurs et chorégraphes français, ce stage de plusieurs semaines sera vécu par plusieurs d'entre eux comme une expérience fondatrice.

¹³ Souvent regroupées sous le terme de « release techniques », techniques de relâchement, car prenant le contrepied de techniques plus formelles, où l'engagement musculaire se fait sur un mode de tension (ou perçu comme tel).

tous les autres comme légitimes et insuffisants – il n’y a palabre que parce qu’aucun des savoirs présents ne suffit à fabriquer le sens de la situation¹⁴. » Pourrait-on penser une école où les pratiques pourraient être à la fois construites, relativisées et historicisées ? Où la fluidité et la circulation du mouvement pourraient tolérer, ou du moins rencontrer, l’impact et le geste musculeux. Où un geste lisible et projeté pourrait côtoyer celui de chairs compactes et nouées ? Où du corps vécu comme corporéité, ou gisement sensoriel, émergeraient geste musical, geste vocal, geste de plasticien, geste d’acteur ou encore de vidéaste, d’écrivain. Etre auteur de son geste, n’est-ce pas se saisir différemment d’informations multiples, composer et recomposer sans cesse son rapport à l’environnement, comprendre comment un contexte agit sur notre manière de saisir et de réagir au monde ?

Que deviendrait le geste dans un débat qui ne serait pas obligatoirement soumis à la dynamique du conflit, mais plutôt à celles induites par la multiplicité des usages de soi ? Quelle serait la portée politique de l’invention d’un art de la palabre gestuelle ?

Isabelle GINOT, Isabelle LAUNAY

Pour citer cet article :

I. Ginot et I. Launay, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », in Art Press, « Médium Danse ». Numéro spécial – N° 23 – 2002. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr

¹⁴ I. Stenger, op. cité, p. 7.