



”Danse: l’en-dehors et l’au-dedans de la discipline”

Isabelle Ginot

► To cite this version:

Isabelle Ginot. ”Danse: l’en-dehors et l’au-dedans de la discipline”. Anne-Marie Gourdon. Les nouvelles formations de l’interprète, CNRS, 2004. hal-02497891

HAL Id: hal-02497891

<https://hal.science/hal-02497891>

Submitted on 3 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.

DANSE : ■ Isabelle GINOT
L'EN-DE
HORS ET
L'AU-DE
DANS
DE LA
DISCI
PLINE

Article paru dans Anne-Marie Gourdon,
dir., *Les nouvelles formations de l'inter-
prète*, Paris, éd. CNRS, 2004.

DANSE : L'EN- DEHORS ET L'AU-DEDANS DE LA DISCIPLINE

Article paru dans Anne-Marie Gourdon,
dir., *Les nouvelles formations de l'inter-
prète*, Paris, éd. CNRS, 2004.

Ce texte est un prolongement du travail conduit par Hubert Godard et Isabelle Launay à l'occasion du *Potlatch, dérives*¹ organisé par Mathilde Monnier en juillet 2000 à Montpellier. Dix danseurs, danseuses, et/ou chorégraphes de générations et âges différents, répondaient à des questions autour de leur formation : « Quels ont été les événements physiques, affectifs, intellectuels qui ont jalonné votre parcours...? » Dans ces récits où la violence faite aux corps et à la pensée ne cesse de transpercer les moments de jouissance et d'ouverture, la « discipline du corps » au sens foucaldien s'impose comme le modèle dominant de la formation du danseur. Lorsqu'Anne-Marie Gourdon m'a proposé de contribuer à cet ouvrage autour de l'interdisciplinarité et de son rôle dans la formation de l'interprète, sa question a fait écho aux réflexions ouvertes par « Le don du geste »² : quels seraient les liens, dans la formation du danseur, entre « discipline » (au sens de technique ou de genre artistique) et « disciplinaire » (au sens foucaldien de « corps docile ») ? Ce texte est l'aboutissement temporaire d'un dialogue à plusieurs voix avec neuf danseurs et chorégraphes professionnels à propos de leur formation et des rapports qu'elle a avec leur pratique (éventuellement interdisciplinaire) aujourd'hui. Il s'agissait, à l'encontre de la plupart des études menées « sur la danse » et « sur les danseurs », de partir des savoirs propres des danseurs et de leur pensée sur leurs pratiques, afin de prolonger le propos du « Don du geste »³ : l'écart entre les présupposés esthétiques et politiques organisant la plupart des formations du danseur, et l'expérience concrète des danseurs en activité. Les neuf partenaires de ce texte, ainsi que les dix du « Don du geste »⁴ et tous ceux qui ont en maintes occasions

¹*Potlatch, dérives* était un dispositif durant plusieurs jours, dans les locaux du Centre chorégraphique national Montpellier/Languedoc-Roussillon, à l'occasion duquel Mathilde Monnier invitait divers artistes, chercheurs, etc., à offrir et échanger une proposition de leur choix, tandis que le public circulait librement dans l'ensemble des espaces du CCN.

²Cet article d'Isabelle Launay offre un compte rendu de l'expérience de *Potlatch, dérives*, paru dans *Protée, Danse et altérité*, vol. 29, n° 2, département des Arts et Lettres, Université du Québec à Chicoutimi, automne 2001.

³Idem, Ibidem.

⁴Id., Ibid.

répondu à nos questions, danseurs, chorégraphes, professeurs de danse, sont donc les coauteurs à part entière de cette étude. Celle-ci, enfin, ne se veut pas étude exhaustive, mais tente plutôt d'ouvrir le plus de questions possibles dans un champ que la recherche tend à négliger.

Quelle discipline ?

Lorsque je suis arrivée dans la compagnie où je suis restée neuf ans, je sortais de l'école de danse. Le travail a commencé par l'analyse, sur table, d'une partition extrêmement complexe de Ligeti. La chorégraphe nous l'a expliquée à l'aide de couleurs, et rapidement c'est devenu très simple. Le terrain étranger, ce n'était pas le travail musical, ce n'était pas de dire un texte ; c'était, après toutes ces années passées à travailler avec la même chorégraphe, lorsque j'ai travaillé sous la direction d'un metteur en scène. Non parce qu'il était metteur en scène, mais parce que c'était une personne différente⁵.

Qu'est-ce que « changer de discipline », ou qu'est-ce que « faire un geste transdisciplinaire » ? De quoi un interprète « sort-il » lorsqu'il sort de la danse, qu'est-ce qui marque la différence entre un geste « de danse » et un geste « de non-danse » ? Existe-t-il un dehors et un dedans de la danse ? Et quelle idéologie est soutenue par une notion telle que celle de discipline artistique ? Comment cette notion pourrait-elle nous aider à comprendre l'expérience décrite, ci-dessus, par une danseuse contemporaine au sortir de ses neuf ans d'expérience avec une chorégraphe renommée, et connue particulièrement pour la nature interdisciplinaire de son travail ?

Désastre politique des corps

Au départ de ce texte, il y a d'abord l'inquiétude quant à ce que l'on pourrait appeler le désastre politique des corps : la récurrence des blessures physiques et psychiques comme symptômes d'une aliénation essentielle du danseur, ou de la fermeture de son horizon imaginaire. Et aussi, l'aliénation sociale et politique, l'impuissance chronique du danseur à prendre la parole, au propre comme au figuré : l'absence de langue, dit Hubert Godard. Les travaux menés depuis une dizaine d'années au sein du département Danse de l'Université Paris VIII⁶ concernant la formation du danseur ne cessent de vérifier cette hypothèse : l'aliénation à multiples niveaux – des rapports du maître à l'élève aux rapports du chorégraphe à l'interprète, du studio à la scène, de la scène de théâtre à la scène politique, de l'État au chorégraphe, du spectateur au danseur, etc. – n'est que la répétition de dispositifs politiques à l'œuvre dans la formation du danseur, d'où s'absente toute forme de débat et de réflexion.

Dans les récits du « Don du geste⁷ » émerge le motif de l'identité du danseur, jamais conquise, toujours menacée, et prise dans les mailles serrées de la discipline : qu'est-ce qu'être danseur, à partir de quand ou de quoi puis-je légitimement affirmer cette identité, dépend-elle de moi ou de mes maîtres ? Un autre

⁵Les danseurs ayant désiré rester anonymes, l'ensemble des citations est issu des entretiens que j'ai menés avec Julia Cima, Vincent Druguet, Céline Angibaud, Myriam Lebreton, Marion Lévy, Agathe Pfauwadel, Pascal Queneau, Alban Richard, Christophe Wavelet ; ainsi que de ceux menés par Isabelle Launay et Hubert Godard pour « Le don du geste » avec Julia Cima, Boris Char-matz, Dominique Dupuy, Sophie Lessard, Anne-Karine Lescop, Mathilde Monnier, Wilfride Piolet, Cécile Proust, Mark Tompkins, Loïc Touzé. [Toutes ces citations apparaissent en italique dans le texte].

⁶Dont l'équipe permanente est actuellement constituée d'Hubert Godard, Isabelle Launay et moi-même.

⁷I. Launay, « Le don du geste », in *Protée, Danse et altérité*, op.cit.

motif est évidemment celui de l'altérité : les « événements » positifs déterminant la capacité à continuer sont très souvent des événements marginaux, des « détails », pourrait-on dire, parfois un mot, une brève rencontre avec un danseur, un professeur ou un chorégraphe. Mais souvent, ces événements s'inscrivent hors du champ de la danse : une lecture, un spectacle de théâtre, un cours de chant... De même, certaines techniques alternatives aux techniques dansées ou alternatives à la technique de danse principale jouent un rôle crucial dans la fabrication d'un « corps-danseur ». Ou encore, nombre de chorégraphes (Dominique Bagouet, Mathilde Monnier, Mark Tompkins par exemple) citent des œuvres littéraires, musicales, théâtrales ou cinématographiques comme influences ou inspirations fondatrices de leur propre travail, et même de leur désir initial de devenir « auteur ». Ce serait donc « l'autre » de la danse qui permettrait au danseur de se faire ? La discipline de l'autre, ou l'autre discipline, tiendrait donc un rôle central dans la constitution ou la formulation du désir artistique ?

La question de « la formation pluridisciplinaire de l'interprète des spectacles vivants » a donc immédiatement fait écho à cet ensemble de réflexions. Tout d'abord, un écho de voisinage : qu'appelle-t-on discipline (et interdiscipline) ? Et quels sont les liens entre discipline (artistique) et disciplinaire (au sens de Michel Foucault) ? Alors même que tout, en danse, contribue à les confondre, peut-on penser une discipline qui ne serait pas disciplinaire ? Et quel est le degré de réalité de la notion même de discipline artistique, impliquant une zone frontière entre un champ (la danse, le théâtre, la musique, etc.) et un autre ?

Une des hypothèses de cette étude, à la suite des réflexions de Michel Bernard sur l'opposition entre corps et corporéité⁸, est que la coupure entre geste dansé et geste parlé, ou geste chanté, est une coupure purement institutionnelle, qui repose sur un double et paradoxal fantasme de « corps ». D'une part, le fantasme d'un corps morcelé (ou amputé) : un corps dansant serait un corps sans voix, un corps chantant serait un corps sans geste, etc. D'autre part, celui d'un corps « pur », ou homogène : un corps dansant ne pourrait être *que* dansant, et entièrement dansant, etc. La notion de discipline, telle qu'elle se dessine dans les institutions du spectacle et particulièrement les écoles, serait donc la projection d'une pensée du corps homogène, stable et autonome, organisé non en termes de privilèges ou de préférences (perceptifs, sensoriels, pratiques...) mais en termes d'exclusion. Cette idéologie du corps, qui continue à gouverner la plupart de nos institutions, s'oppose de toute évidence à l'expérience des artistes, ou du moins de ceux qui ont pu devenir artistes malgré le passage à travers le champ disciplinaire de l'école : « [...] l'artiste est celui dont les divers sens s'entrecroisent dans une polyphonie toujours renouvelée et constituent en quelque sorte un étrange clavier mobile, précaire et indéfinissable sur lequel il se plaît à composer des variations inouïes.⁹ »

On ne prendra donc pas au cours de cette recherche les notions de discipline et d'interdisciplinarité comme des évidences ; on tentera plutôt d'éclairer l'écart à la fois productif et pervers qui sépare ces catégories de l'institution et de la *doxa* (théâtre, danse, musique, etc.), de l'expérience des danseurs ; c'est pourquoi le travail préparatoire à cette étude s'est mené sous forme d'entretiens avec des « interprètes

⁸Michel Bernard, « De la corporéité comme anticorps », in *Le corps rassemblé*, Québec, Agence d'Arc, Université du Québec, 1991.

⁹Idem, *Ibidem*.

matures ». Un premier constat s'impose : la question « faut-il former les futurs interprètes à une plus ou moins grande polyvalence ? » peut paraître cruciale à qui veut réfléchir aux contenus des formations professionnelles ; pourtant, elle semble secondaire à des interprètes engagés dans une activité professionnelle depuis cinq à quinze ans. En effet, les processus de création les plus courants de la danse contemporaine – encore une catégorie qu'il faudrait pouvoir mettre en question – font le plus souvent de « l'interprète » le producteur à part entière des matériaux de la pièce. Ainsi, malgré les différences d'une pièce ou d'une compagnie à l'autre, chaque interprète peut travailler dans ce qu'on appellera ici sa « sphère des possibles ». Et cette sphère ne se dessine pas forcément selon les catégories « danse », « théâtre », « musique », etc. Tel est d'ailleurs le motif récurrent de cette étude : ce qui peut être perçu comme interdisciplinaire pour l'observateur, à partir de ces catégories de la doxa, ne l'est pas nécessairement du point de vue des acteurs. Parler, chanter, par exemple, ne sont pas nécessairement des transgressions (ou des dépassements) d'une identité de danseur ; mais parler ou chanter « d'une certaine façon » pourrait l'être. En effet, les discussions avec les danseurs reviennent incessamment à des questions d'identité : « qu'est-ce que ce serait que devenir comédien, ou chanteur ? » en est le motif explicite ; « qu'est-ce qu'être danseur ? » est la question implicite qui travaille leurs réflexions sur discipline et transdisciplinarité. Autre caractéristique du travail du danseur : la définition de l'identité passe de façon cruciale par l'acquisition d'une technique ; et cette technique passe elle-même par ces fameuses transformations du corps qui font que sujet et instrument sont confondus en une seule notion : celle de danseur interprète.

La formation du danseur

La formation du danseur, et tout particulièrement du danseur contemporain qui nous intéresse ici, a subi en France une mutation durant ces vingt-cinq à trente dernières années. Tout comme la création, qui naît hors institution, les formations prennent d'abord des voies marginales. En 1978, lorsqu'à l'incitation de la profession, l'État se penche sur ce problème, il crée une école, le Centre national de danse contemporaine d'Angers (CNDC), et développe progressivement la danse (classique, puis contemporaine) dans les cursus des conservatoires, jusqu'à l'ouverture de sections classiques et contemporaines dans les deux Conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et Lyon. Cette histoire fait aujourd'hui de la France le seul pays doté d'écoles professionnelles publiques et gratuites. En contrepartie, on voit disparaître la plupart des lieux alternatifs de formation comme de création. Ainsi se forme progressivement un corpus pédagogique institutionnel de pré-supposés et de pratiques : qu'est-ce qu'être danseur, quels rapports entre les contenus de formation et la demande du milieu professionnel, quelle technique pour quelle danse, à quel âge commencer la danse, à quel âge aborder telle ou telle question technique ?, etc. Enfin, avec la création du diplôme d'État de professeur de danse en 1989, et d'écoles indépendantes pour préparer à ce diplôme, la séparation radicale entre champ de la formation et champ de la création est consommée ; durant des années d'ailleurs, les professionnels, tout occupés qu'ils sont à leurs œuvres, se désintéressent du problème. Ainsi voit-on revenir en force non seulement le cours de danse classique comme référence principale (y compris au CNDC d'Angers), mais surtout, un certain nombre de canons de la pensée de la danse : le rapport à un corps idéal, à un geste idéal, le corps comme « instrument » de l'interprète, l'interprète comme « instrument » du chorégraphe ou de la chorégraphie...

Avec les nouvelles directives de l'école, qui visaient à tout recentrer autour de la danse et de la technique plutôt qu'autour de disciplines multiples, on est passé d'une pédagogie du

partage à une pédagogie de l'autorité : tout d'un coup, c'était les professeurs qui savaient, et nous, nous ne savions plus rien. Pourtant, la plupart des enseignants étaient demeurés les mêmes.

La constitution de ce « corps d'autorité » s'accompagne de la fossilisation de certains modèles pédagogiques. Ainsi, le fondement imitatif de la transmission du mouvement (l'enseignant montre le geste que l'élève s'efforce de reproduire et d'affiner peu à peu) conduit souvent à la disparition de la dimension cognitive : il dispense le maître de délivrer les raisons et les sources du geste. La répétition du mouvement dansé s'accompagne d'une coupure entre geste et champs symbolique, esthétique, historique, ou même technique. Soustrait à la langue et au discours, le savoir du danseur échapperait donc « par essence » à l'espace du débat. Et, comme le signalent les paroles ci-dessus, il ne s'agit pas ici des pratiques individuelles d'enseignants (qui pour la plupart s'efforcent d'œuvrer à la plus grande ouverture possible), mais d'une idéologie institutionnelle qui encadre, voire recouvre, les pratiques pédagogiques singulières. Ainsi, la formation du danseur passe par un effort pour obturer l'horizon de sa danse : éradiquer toute altérité du champ des apprentissages.

Ce fantasme d'une homogénéité et d'une universalité de la danse est évidemment symétrique du fantasme de l'homogénéité du corps. La contrainte de virtuosité conduit à une logique commune à toutes les écoles : pour devenir danseur, il faut faire beaucoup de danse. Cette évidence n'en a pourtant pas toujours été une : dans les années 1950, l'école de l'Opéra de Paris offrait deux heures de danse par semaine à ses « petits rats » ; à l'école de Balanchine, dans les années 1960, deux à trois heures de danse par jour seulement étaient la règle.

Je n'ai jamais eu dans l'école de Balanchine plus de deux ou trois heures de cours par jour, et ceux qui étaient dans les classes supérieures ou dans la compagnie n'en faisaient pas plus. 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 problèmes de genoux, comme on en rencontre beaucoup dans les enseignements intensifs actuellement.

Face au quantitatif, la question des autres disciplines perd presque de sa pertinence : les élèves danseurs n'ont pas le temps de se disperser, entend-on souvent dire (et cette menace de dispersion vaut aussi pour les études secondaires, souvent abandonnées aujourd'hui encore, alors que beaucoup d'élèves danseurs entrent dans les conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse à l'âge du collège).

La première année, j'ai reçu une formation très interdisciplinaire. La deuxième année, quelqu'un a dit qu'on n'était pas assez bons danseurs. C'est alors que la direction de l'école a changé ; ils ont augmenté le nombre d'heures de cours classiques. Il y avait toujours les mêmes cours de théâtre ou de musique, mais ce n'était plus le même esprit, ça n'avait plus du tout le même sens. Dans le même temps, l'esprit de compétition entre nous s'est développé. Tout ça dans un rythme de folie, on avait un emploi du temps insoutenable. Cette année-là, les accidents se sont multipliés.

Emplois du temps écrasants, hiérarchisation des enseignements en fonction d'un objectif focalisé et pourtant mystérieux (fabriquer « de bons danseurs ») : la structure de telles formations reflète non seulement une conception de la danse, mais aussi une certaine pensée du sujet : « [...] il s'agit de constituer un temps intégralement utile [...] un temps sans impureté ni défaut, un temps de bonne qualité, tout au long duquel le corps reste appliqué à son exercice.¹⁰ » Les formations dispensées dans les écoles sont donc à peu près monodisciplinaires, c'est-à-dire que les « disciplines annexes » y sont pensées de façon

instrumentale par rapport à la formation en danse : ainsi de l'histoire de la danse, des cours de théâtre, d'anatomie, et plus encore de la « formation musicale pour danseur » (serpent de mer des programmes) censée donner au danseur les outils nécessaires pour remplir ses futurs devoirs vis-à-vis de la musique. Les différentes matières ou enseignements s'accumulent pour compléter une image unique du danseur, et non pour ouvrir un horizon de possibles. La compression du temps, qui interdit le vagabondage du corps et de la pensée, contribue amplement à ce que le jeune danseur perçoive sa formation comme ensemble homogène, et non comme espace où expérimenter des différences, et éventuellement opérer des choix. Tout est donc mis en œuvre, au sein de l'institution de l'école de danse, pour valider ces deux grandes illusions jumelles : d'une part, le corps homogène, unitaire, d'où l'on aura su extirper les impuretés de la présence des autres – traces de vocalité, de parole, de geste « théâtral » auront soigneusement été nettoyées pour laisser un corps net, propre, et purement dansant. D'autre part, ce corps se croira un élément d'un vaste ensemble également homogène, universel, et lui aussi dégagé de toute altération esthétique : « la danse ».

La transdisciplinarité comme antidiscipline

On voit bien l'écart qui sépare cette pensée institutionnelle et la réalité des pratiques chorégraphiques et scéniques. Ce même écart se joue dans l'expérience des interprètes : l'ensemble des témoignages recueillis fait apparaître des paroles radicalement différentes, pour le même danseur, lorsqu'il raconte son expérience de l'école et son expérience d'interprète. Tenter de penser les pratiques scéniques contemporaines impose de repenser les catégories des disciplines telles que les entend l'institution, et particulièrement l'institution de l'école de danse. « Où se joue, pour vous, l'interdisciplinarité dans vos pratiques, quelle expérience des frontières interdisciplinaires avez-vous ? » a été la question centrale de ces rencontres. Cette question en a fait émerger une autre : pour les danseurs adultes, il ne s'agit pas de savoir si leur formation leur a permis d'aborder telle ou telle démarche interdisciplinaire ou s'ils ont bénéficié des outils techniques suffisants, mais plutôt, dans quelle mesure elle leur a ouvert un potentiel permettant d'envisager la transdisciplinarité. « Trans- », ici, signifiant que les domaines de la danse, le théâtre, la musique, etc., ne leur apparaissent pas nécessairement comme cloisonnés et étanches, et que les interprètes peuvent y évoluer comme à l'intérieur d'un espace commun, celui de la scène, dont certaines régions sont à chacun plus familières que d'autres. Dans leurs récits, les moments fondateurs sont ceux qui introduisent de l'hétérogène à l'intérieur de la discipline. Et ces moments ne sont pas importants simplement parce qu'ils ont facilité, dans la suite du parcours professionnel, l'accès à des pratiques interdisciplinaires ; bien plus, ils apparaissent comme ayant déterminé la réussite du projet de devenir danseur, en amont de toute question esthétique.

Il ne s'agira donc pas de tirer des conclusions ou poser des définitions, mais plutôt de repenser la question des disciplines (et de leur « inter- ») comme des dynamiques et non des édifices stables et clos ; de tenter de désigner, en divers lieux des pratiques pédagogiques, artistiques et conceptuelles, les espaces troubles ou les écarts, les vides, où toute discipline à la fois se dissout et se consolide, comme la figure illusoire du couple identité/altérité qui plane au-dessus de ce texte. Pour saisir ce qui, dans l'expérience du danseur, échappe manifestement à l'institution des disciplines artistiques, il faut revenir à une pensée

¹⁰Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 ; rééd. Gallimard, coll. Tel, 1995, p. 177.

de la corporéité telle que la propose Michel Bernard : à la fois continuum perceptif et hétérogénéité, où sentir, entendre, voir, se mouvoir sont entrelacés et sans cesse se recomposent pour réinventer l'expérience du sujet, fut-il un sujet danseur. Toute corporéité est par nature transdisciplinaire, ou plus encore ignore les disciplines. Il s'agira donc de passer de « la corporéité comme anticorps » selon Michel Bernard¹¹, à la transdisciplinarité comme antidiscipline.

Les entretiens que nous avons faits témoignent aussi de l'importance et de l'urgence qu'il y a, en danse, à recréer les liens coupés entre pratique artistique et pensée pédagogique. Ces liens ne sauraient se résumer au fait que nombre d'artistes sont régulièrement invités à enseigner dans les institutions de formation, mais devraient s'étendre aux rapports entre l'institution-école et le milieu professionnel, notamment par une réflexion menée conjointement sur les politiques générales de formation. Les réflexions livrées ici font surtout émerger l'écart qu'il y a entre des notions apparemment évidentes et la façon dont elles opèrent, et surtout n'opèrent pas, dans la pratique artistique. Elles montrent aussi à quel point ces catégories des disciplines artistiques « empêchent de penser » ; comment elles pourraient empêcher de danser ; comment, enfin, les artistes produisent à partir de leur expérience des catégories opérantes qui échappent aux savoirs institutionnels. Ce texte ne se veut donc rien d'autre qu'un compte rendu et une interprétation du travail qui se fait dans les studios, mené par des danseurs dont on oublie trop souvent qu'ils sont les artisans de toute pratique artistique et que leur parole est plus légitime qu'aucune autre sur de telles questions, bien qu'ils soient en général les derniers consultés.

De la formation au métier : une causalité non linéaire

Tout récit est impuissant à dévoiler les interrelations entre un dispositif (de formation, de création, de relation...) et l'histoire d'un sujet. Ces entretiens font émerger la singularité de chaque parcours : comment la même école peut produire, sur deux individus, des effets opposés ; comment le même cours peut changer de valeur dans un contexte modifié. Chaque anecdote s'offre à des interprétations contradictoires, qui montrent qu'aucun récit ne saurait saisir l'épaisseur d'une expérience ; et que surtout il n'y a pas de causalité linéaire entre le projet pédagogique d'une formation, et le vécu des danseurs dans leur vie professionnelle par la suite.

Je me suis formée sur le tas, et sur le tard, j'ai donc pu choisir comment et où me former. Mais je regrette de n'avoir pas eu des cours de musique. Lorsque j'ai commencé à danser, j'étais absolument nulle musicalement, je n'arrivais pas à compter la musique. Lorsque je suis arrivée chez Odile Duboc, pour la création de Trois boléros¹², il a fallu qu'Odile et ses danseurs me fassent beaucoup travailler. C'est ce qui m'a permis de dépasser le problème.

Compter la musique, voilà une compétence que la plupart des danseurs acquièrent spontanément ou par imprégnation, au fil des cours de danse et non des cours de musique : il s'agit de la base du rapport danse-musique le plus conventionnel. La question serait donc, pour cette danseuse, de saisir pourquoi elle n'a pu

¹¹Michel Bernard, « De la corporéité comme anticorps », in *Le corps rassemblé*, op. cit.

¹² *Trois boléros* d'Odile Duboc, pièce pour vingt-et-un danseurs créée en 1996, en trois parties, sur trois interprétations musicales différentes de la partition de Ravel.

acquérir ou conquérir ce savoir de base sur les modes qui opèrent traditionnellement pour la plupart des danseurs. Est-ce réellement un « manque de musique » qu'elle décrit ici, ou la façon particulière dont elle a traversé la danse – ce qu'elle a interprété comme « la danse » au moment de sa formation ? Cette question est au cœur des contradictions conceptuelles de la notion de discipline, puisque tout danseur travaille dans la dimension du temps : rythme, tempo, métrique, vitesse, phrasé, accents, etc. sont des propriétés autant chorégraphiques que musicales. Tout danseur est donc censé, au terme de sa formation, maîtriser des compétences en matière de temporalité, qu'il ait ou non reçu des cours de musique. Que l'on appelle en général ce domaine « musicalité du mouvement » témoigne de ce paradoxe : une qualité intrinsèque à la danse est interprétée comme appartenant à la musique, pour des raisons historiques qui ne sont que très rarement livrées aux élèves danseurs. Et une danseuse mature peut aujourd'hui encore ressentir un manque de formation musicale alors que cette difficulté s'est résolue, dans l'exemple précédent, lors de la création de la chorégraphe Odile Duboc, dont le travail est réputé « très musical ».

La relation avec le théâtre, ou plus précisément le cours de théâtre, n'est pas moins paradoxale :

Dans mon école, il y avait un cours de théâtre, je détestais ça. J'étais terrorisée par le cours de théâtre : je trouvais que c'était n'importe quoi, il fallait se lancer dans une improvisation, sans aucune préparation, je crois d'ailleurs que c'est ce qui m'a longtemps fait redouter l'improvisation en danse.

Plusieurs des témoignages font état de ce cours de théâtre redoutable, et tendraient à accréditer la *doxa* selon laquelle le danseur est un sujet qui « a choisi le silence » et dont la présence se définit dans l'absence de parole et de voix. Pourtant, il s'avère que nombre de ces cours de théâtre détestés faisaient appel à l'improvisation, par ailleurs absente du reste des programmes des écoles concernées. Est-ce alors « le théâtre », qui fait peur à ces futurs danseurs, ou l'improvisation, qui est peut-être en contradiction avec les modèles pédagogiques de leur école ? Que penser encore du fait que ce théâtre, qui fait peur au sein de l'école, est pour d'autres le cours qu'on va prendre à l'extérieur, et qui permet « de tenir », de supporter le modèle disciplinaire de l'école de danse ?

Finalement apparaît à mes yeux, au fil de ces récits, un éclairage très particulier et partial de la transdisciplinarité comme potentiel de changement ou de transgression ; par là, la formation se dessine à son tour comme dispositif d'ouverture de ce potentiel, ou au contraire d'entrave. La transdisciplinarité sera ainsi vue comme une cartographie non des genres esthétiques, mais des « espaces de geste¹³ » accessibles à un sujet danseur, des frontières étanches ou poreuses qui en tracent les territoires.

Disciplines/disciplinaire

En danse, la notion de discipline comme genre esthétique se confond souvent avec celle de rigueur et de moralité (« avoir de la discipline »), et celle de dispositif de pouvoir sur les corps (le disciplinaire). Le « devenir-danseur » est pour chacun un processus d'ajustement d'un désir et d'un imaginaire, à une série

¹³J'emploie ici une notion développée par Hubert Godard : « Quand je dis « geste », je ne pense pas uniquement au mouvement, mais à toute sa portée signifiante, symbolique. On pourrait parler d'une « gestosphère ». », « Le geste manquant », in *États de corps, Io, Revue internationale de psychanalyse*, n° 5, Paris, 1994.

¹⁴Voir l'analyse détaillée de ces questions dans « Le don du geste », in *Protée, Danse et altérité*, op. cit.

de mécanismes de formation au sortir desquels, croit-on, la métamorphose ayant eu lieu, on aura acquis cette identité de danseur¹⁴. Tout d'abord, « la discipline « fabrique » des individus ; elle est la technique spécifique d'un pouvoir qui se donne les individus à la fois pour objets et pour instruments de son exercice.¹⁵ » En d'autres termes, c'est la discipline qui fait le danseur, au point même d'aboutir à une tautologie : un danseur est un danseur, pour être danseur, il faut être danseur¹⁶. Pour accomplir ce devenir, tout le monde le sait, le futur danseur s'assujettit à une discipline féroce, réglée selon un rituel précis d'exercices et de répétitions qui rend progressivement son corps docile aux exigences du maître (professeur, chorégraphe...), en modifie la cartographie et l'image pour le rapprocher peu ou prou de cet idéal du danseur jamais tout à fait atteint. « L'exercice, devenu élément dans une technologie politique du corps et de la durée, ne culmine pas vers un au-delà ; mais il tend vers un assujettissement qui n'a jamais fini de s'achever.¹⁷ » Trop souvent les récits des danseurs disent cet inachèvement définitif de l'identité : ni le diplôme de fin d'études, ni les succès de carrière, ni le simple fait de travailler comme danseur professionnel ne semblent pouvoir résoudre, pour certains, ce manque à être ou cet écart entre soi et l'être-danseur. Il s'agit d'un « perfectionnement autoritaire des élèves *par le professeur*.¹⁸ » Ainsi, cette légitimité ou certitude identitaire n'appartient que rarement à l'élève ou au danseur. Le pouvoir du professeur (non comme sujet autoritaire, mais comme maillon de la « machine disciplinaire », ici de l'institution de la danse) travaille le sujet dansant au-delà de l'école ou de la formation : non par abus de pouvoir, mais parce que son pouvoir sur le corps « dansant-docile » est constitutif de l'identité du danseur¹⁹, tout comme il est constitutif du système disciplinaire.

J'ai eu, pendant très longtemps, un complexe d'être un comédien parmi les danseurs. Je n'avais pas de technique en danse contemporaine. Je n'ai jamais eu aucune discipline, je suis fondamentalement flemmard. Je considère que je danse, pas que je suis danseur. C'est toujours mon problème : est-ce que je suis un danseur sans technique, ou un comédien qui danse, ou un danseur qui joue. De temps en temps je me dis qu'il faudrait que je prenne des cours.

Y aurait-il d'un côté le lot des « flemmards » et des indécis disciplinaires associant liberté et absence de technique, au prix d'un manque identitaire, et de l'autre le destin des « dansant-dociles », où la technique travaillerait l'efficacité du corps et sa construction identitaire, mais retrancherait quelque chose de sa capacité de geste ? La notion de discipline pourrait dès lors se penser non à partir de ce qu'elle vise à produire (en l'occurrence, la nature des compétences gestuelles qui légitimeront l'identité de danseur) mais à partir de ce qu'elle exclut. Sur le plan de la danse, la construction d'un geste « spécialisé » (virtuose) se paie souvent au prix de l'atrophie d'autres gestes : nombre de danseurs de haut niveau ont les plus grandes difficultés à accomplir un geste apparemment simple comme la course ; les qualités de l'élévation se construisent fréquemment au détriment du poids, et inversement, etc. C'est ce qu'on nommera, avec Hubert Godard, le « potentiel de geste », construction complexe des potentiels singuliers du sujet tissé avec les élaborations liées aux apprentissages.

¹⁵Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, op. cit., p. 200.

¹⁶Sabine Prokhoris se sert d'ailleurs de l'exemple de la tautologie pour démonter la nature factice de la notion d'identité, particulièrement de l'identité « d'homme » et de « femme ». Cf. *Le Sexe prescrit*, Paris, Aubier, 2000.

¹⁷Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, op. cit., p. 190.

¹⁸Idem, *Ibidem*, p. 189. (Je souligne).

¹⁹Toutefois, parmi les témoignages recueillis, cette légitimité identitaire semble compromise plus particulièrement chez des danseurs étant passés par des écoles institutionnelles. Paradoxalement, au contraire, ceux qui ont commencé tard, et sur des modes autodidactes, ne témoignent pas de la même difficulté. « Quand on n'a pas fait d'école, on devient "danseur" le jour où on le décide », dit l'un d'eux.

Mais ce potentiel de geste ne s'entend pas en termes simplement techniques : il inclut l'ensemble de la « sphère du geste » telle que la conçoit Godard. Il est commun d'entendre dire, par exemple, que les danseurs « ont choisi l'univers du silence », et il est commun en effet de constater le retrait de nombre d'entre eux de la sphère du discours. Le « devenir-danseur » se fait autant par l'acquisition disciplinaire de compétences gestuelles, que par la constitution d'un ensemble d'interdits, ou du moins d'absences. La « sphère des possibles » ou potentiel de geste du danseur a pour corollaire une sphère d'impossibles ou de gestes interdits.

Ainsi apparaîtrait un ensemble cohérent dont l'école serait la machine de production à la fois des objets (les danseurs) et des normes, et où l'on verrait la discipline comme une sphère étanche ou un enclos. Pourtant ces « devenir-danseurs » ne se forment pas sur un simple rapport de domination ; quel que soit le système au travers duquel ils se sont formés (du plus au moins disciplinaire), ceux qui « deviennent-danseurs » ont su composer avec eux-mêmes afin que ce système ne détruise pas leur désir, et que ce désir ne grippe pas le fonctionnement du système. En d'autres termes, ils ont su inventer et préserver l'hétérogénéité de leur corporéité, malgré la domination du modèle institutionnel de corps. Par définition, l'idéal du danseur n'existe pas ; ainsi, se constituer danseur, c'est à la fois tâcher d'atteindre cet idéal d'un corps que le corps vécu ne cesse de déborder, gauchir, échouer²⁰ ; et en même temps, se définir et s'identifier par ces débordements. « Être-danseur », c'est composer entre une identité idéale (et toujours singulière) et une subjectivité qui contrecarre ou échappe à cette idéalité.

Je faisais moins le régime que les autres, j'avais beaucoup moins de qualités techniques, mais tout ce qui était différent était reconnu et nommé. La chorégraphe me disait : « Cécile, c'est mon artiste ».

Curieux système que celui de la danse, qui s'efforce de discipliner les corps et de leur extirper toute singularité, et en même temps ne reconnaît le statut de danseur et d'artiste qu'à ceux qui savent échapper à ses normes.

Aussi l'image de la double sphère des possibles et des interdits est-elle une illusion, tout comme celle de l'identité et de l'altérité²¹ : « l'identité » du danseur se travaille par ses frontières, là où elle se trouble et se confond avec ce qui « n'est pas de la danse » ou débord le danseur : bourrelets d'un corps qui résiste à l'idéalité, échappées vers des espaces extérieurs à la danse qui permettent finalement d'y demeurer. L'existence d'une discipline-danse et de son étanchéité vis-à-vis d'autres disciplines est une pure construction, que l'expérience des danseurs ignore. C'est parce qu'il y a de l'autre en soi que l'échange peut se faire ; c'est parce qu'il y a de la non-danse que la danse peut se faire.

Les contours de la discipline

Si les catégories « disciplinaires » semblent discutables et confuses, c'est qu'elles ont aussi partie liée avec d'autres catégories qui sont sérieusement remises en cause, particulièrement depuis la fin des années 1990 : celles d'auteur (vs interprète), et d'œuvre (vs processus, ou performance, etc.). Parmi les personnes inter-

²⁰Isabelle Launay, « Le don du geste », in *Protée, Danse et altérité*, op.cit.

²¹Voir notamment à ce sujet l'article de Michel Bernard, « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », in *Protée, Danse et altérité*, op. cit., ainsi que l'ouvrage de S. Prokhoris, *Le Sexe prescrit*, op. cit.

viewées, d'ailleurs, peu sont interprètes au sens strict, mais la plupart croisent et mêlent chorégraphie, interprétation, enseignement, collectifs d'improvisation, etc. Autour de la notion d'interprète s'aggrave un ensemble d'idées reçues : le corps est l'instrument de l'interprète, l'interprète est le véhicule de la pensée du chorégraphe ou de l'œuvre, l'instrument maniable et malléable au service d'un projet esthétique ; l'œuvre existe comme réalité autonome et tangible ; l'auteur-chorégraphe est l'origine de l'œuvre ; le spectateur, son destinataire. Les années 1990-2000 voient la crise de ces valeurs et de leurs présupposés tant esthétiques que politiques et économiques. Parallèlement, le statut de ce qu'il était convenu d'appeler danseur, ou interprète, est miné en profondeur ; improvisation, performance, collectifs reviennent en force. Sur les plateaux de danse se multiplient les présences de non-danseurs (plasticiens, comédiens, acrobates, critiques de danse...), et les valeurs de la virtuosité et de la technique sont mises en accusation, selon des stratégies variées, pour leurs présupposés politiques autant qu'esthétiques : développement de techniques alternatives et anti-institutionnelles, rejet de la technique... Tandis que vacillent les frontières catégorielles fondamentales de ce qu'il est convenu d'appeler « le spectacle vivant », qu'est-ce qui fait frontière, dans la pratique du danseur, et fonde sa conviction d'appartenir à la catégorie « danseur » ?

Transgenres : la danse comme pluridiscipline

À la question : « Quelles sont vos expériences interdisciplinaires ? », nombre de danseurs répondent d'abord dans un registre que l'on pourrait qualifier « d'intradisciplinaire » : tango, danse indienne, jazz, flamenco, etc. Les écoles de danse oscillent, selon les époques et les directions, entre deux pôles. Le pôle « puriste » se consacre à une seule discipline ou à une discipline principale dans un objectif d'hyper-spécialisation du danseur. C'est le cas d'écoles de danse « modernes » liées à un créateur et à son esthétique (surtout répandues aux États-Unis : écoles de Martha Graham, José Limon, Merce Cunningham, etc.) et celui, plus fréquent en France, d'écoles institutionnelles où prédomine l'enseignement de la danse classique, dont on veut croire qu'elle est universelle, y compris pour la formation de danseurs contemporains. L'autre pôle, pour préparer les élèves à « tout danser », consiste en la stratégie inverse : les confronter à toutes les danses ou en tout cas aux techniques principales (classique, contemporaine, jazz), afin qu'ils puissent ensuite répondre à toutes les demandes. Curieusement, il semble qu'en France cette attitude pluraliste soit surtout l'apanage des écoles dites de jazz, où l'on craint moins qu'ailleurs, semble-t-il, l'impureté de la danse.

Entre une école « puriste » et une école « pluraliste » le terrain balisé de la danse (ce qui lui appartient et ce qui lui est étranger) est différent. La question de l'identité du danseur dépendrait donc moins du contenu de sa formation que du principe de délimitation assuré par l'école-enclos, qui crée une frontière nette entre la danse et la non-danse. Ainsi, une ancienne élève de l'école Mudra²² y a reçu la première année une formation hautement pluridisciplinaire, où cours de théâtre, de rythme, de formes de danses en tous genres, se mêlaient aux cours de technique à proprement parler. Pour Micha Van Hoecke, directeur des études de cette période, former un danseur ne se définissait pas d'abord par l'acquisition d'une virtuosité spécialisée, mais par une certaine façon d'envisager le fait d'être sur un plateau, qui partirait de la corporéité du sujet, et non d'une norme esthétique.

²²Mudra : école fondée et dirigée par Maurice Béjart à Bruxelles (1970-1987).

Au sein des écoles, le champ de la technique est largement confondu avec celui de la discipline : être danseur, c'est disposer d'une compétence gestuelle spécialisée ; acquérir cette compétence, c'est se former à la technique. Aussi peut-on parler de confusion entre maîtrise technique et identité de danseur. De ce point de vue, plus les formations sont disciplinaires, plus elles tendent à masquer la nature spécifique des techniques qu'elles enseignent sous couvert d'une utopique universalité. « Un bon danseur doit pouvoir tout danser », entend-on encore régulièrement. Aussi, les écoles « pluralistes » qui diversifient les enseignements, le font sous le même angle que les écoles « puristes » : pour les premières, il s'agit de maîtriser diverses techniques pour pouvoir répondre à diverses demandes, plus tard. Pour les secondes, il s'agit de maîtriser « la technique », supposée contenir toutes les autres. Dans un cas comme dans l'autre, être danseur, c'est posséder une maîtrise technique visant à pouvoir « tout danser ». Le caractère fantasmatique de ce projet pourrait faire sourire. Mais il permet de mieux comprendre à quel point changer de technique ou de mode de danse peut être perçu comme changer de discipline : lorsque « soi-même » s'est au fil des ans implicitement confondu avec « être danseur » (classique, ou contemporain, ou jazz, etc.), et que l'école a fait passer une technique particulière pour « toute la danse », la rencontre avec des modes de geste aussi étrangers que la danse orientale, africaine, etc., peut ressembler à une traversée du miroir. Et pour certains, aborder une danse différente pourra sembler plus difficile (car cela touche directement à leur identité) que s'aventurer dans les domaines du théâtre ou de la musique.

Pourtant, la technique, qui recouvre la majeure partie des enjeux du « devenir-danseur » dans les écoles, devient secondaire aux yeux des interprètes professionnels :

Ce n'est pas une question de maîtrise technique, mais de projet : comment le travail se passe avec le chorégraphe, comment il nous amène sur un terrain inhabituel. Tout est possible, avec ou sans technique, si un travail en profondeur a pu avoir lieu avec le chorégraphe. J'ai été amenée à composer un personnage, avec du texte, un peu de chant. Je l'ai fait parce que cela me tentait, c'était une occasion de faire une chose pour laquelle je sentais que j'avais des facilités. Et puis j'ai rencontré des limites : j'avais du mal à être régulière, je pouvais basculer dans le surjeu. Mais je ne crois pas que le problème venait d'une absence de formation théâtrale : il venait surtout d'une absence de direction de la part de la chorégraphe. Ce n'est pas une question de technique, c'est une question de travail artistique.

Une autre ligne paradoxale de partage disciplinaire en danse est celle des domaines esthétiques. Dans les années 1960 et 1970, la plupart des danseurs classiques, contemporains et jazz ne travaillant pas dans les compagnies permanentes acceptaient des contrats dans le domaine du spectacle dit commercial : cabarets, revues, télévision, etc. Le développement des aides publiques à la création rendant moins nécessaires ces sources de revenus, très rares sont aujourd'hui ceux qui le font.

Les danseurs contemporains ne comprennent pas que je puisse aller d'un travail de création à une télévision, dit une danseuse. Pour moi, c'est la même chose, et j'apprends autant quand je dois danser pour la caméra, que dans un studio de création. Ici, la technique ne suffit plus à définir l'homogénéité : discrètement, la différence esthétique (qui se complète de valeurs hiérarchiques entre « art savant » et « spectacle commercial » ou « art populaire ») recrée des frontières là où la technique, au contraire, pourrait servir de lien. Pourtant, le souhait ou le rejet des danseurs pour certains genres n'est pas seulement esthétique. La nature disciplinaire de leur formation implique souvent un « marquage » stylistique profond dont la

plupart ont du mal à se défaire, à la fois parce qu'ils en ignorent les ressorts, et parce qu'il fonde leur « identité ». Passer d'une création contemporaine à un spectacle commercial implique de reconnaître les codes qui gouvernent le statut de danseur, de part et d'autre, et de pouvoir se glisser dans un modèle de corps et de geste, puis dans un autre : en d'autres termes, il ne faut pas se confondre soi-même avec les signes d'un genre.

Inversement, certains danseurs frayent avec d'autres danses, moins nobles (ou considérées comme telles à une époque donnée), parce qu'elles permettent d'accéder à un autre corps, une autre sensualité.

À l'époque, je cachais que je faisais du flamenco, c'était très mal vu, contrairement à maintenant. Je continuais à danser dans des compagnies contemporaines, c'était un peu comme une double vie. Ce corps-là est un corps de femme avec tout ce qui peut être renié par ailleurs, notamment en Occident : la chair, la graisse. Dans la danse du ventre, la jouissance est plus sexuelle que dans le flamenco. Il faut relâcher les parties du corps que l'on n'est pas du tout habitué à relâcher. On est en rupture totale avec tout ce qu'on apprend à la barre et dans beaucoup de danses contemporaines.

La question du genre est intimement liée à celle du plaisir et de la sensualité. Changer de genre, c'est changer de corps, mais aussi accéder aux modes de jouissance qui sont exclus de certains modes de geste ou modes esthétiques.

Disciplines intérieures : d'autres corps

L'interdisciplinarité pour le danseur commence donc ici, dans les techniques du corps qui sculptent en profondeur conduite motrice et perception de soi, et définissent apparemment les frontières entre intérieur et extérieur de la danse. Un autre champ de l'interdisciplinarité du point de vue des danseurs est celui des techniques de mouvement telles que le yoga, les arts martiaux, Alexander, Feldenkrais, le *Body Mind Centering*, etc.²³ On assiste depuis les années 1990 à un regain d'intérêt massif pour des « pratiques du corps » alternatives, comparable à celui des années 1970. 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 revisiter 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 corporéité, 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 de la technique dansée. Si un effet de mode fait aujourd'hui d'elles une ressource largement répandue, elles ont longtemps

²³Le XX^e siècle a vu fleurir nombre de techniques aujourd'hui rassemblées sous les termes généraux d'analyses du mouvement ou de méthodes somatiques, qui s'efforcent de repenser la production du geste à partir de modèles inspirés des pratiques corporelles extra-occidentales, de connaissances scientifiques nouvelles, ou de philosophies alternatives. Ces techniques, dont les visées mêlent pour la plupart éducation, thérapie et amélioration des performances, connaissent un succès variable auprès des danseurs selon les périodes. Matthias Alexander est le fondateur d'une technique portant son nom, de même que Moshe Feldenkrais, ou Bonnie Bainbridge Cohen, fondatrice du *Body Mind Centering*.

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. Pourquoi alors sont-elles perçues comme interdisciplinaires, ou plutôt extra-disciplinaires par la majorité des danseurs ?

C'est peut-être tout d'abord pour des raisons institutionnelles (du moins, en France) que ces techniques font figure d'altérité. Longtemps exclues de la formation initiale, la plupart des danseurs les ont découvertes tardivement ; souvent, cette découverte constitue un véritable bouleversement : elle met en perspective l'ensemble des apprentissages de la danse, les relativise, fait émerger les « gestes manquants²⁴ » qui accompagnent, voire conditionnent, la virtuosité du danseur. D'une part, des impossibilités ou des difficultés de mouvement méconnues peuvent être mises à jour et mettre en défaut l'assurance de virtuosité du danseur. D'autre part, ces techniques offrent des solutions à des problèmes que la formation en danse n'a pu résoudre, voire a provoqués, à partir de principes de travail radicalement opposés à ceux de la danse. En révélant ainsi l'existence d'autres gestes possibles et d'autres corporéités, elles mettent en évidence la nature institutionnelle et politique de l'ensemble des règles, lois, croyances quant au corps, qui constituent « la discipline » et que l'école et la *doxa* inculquent au danseur comme universelles : elles font ainsi vaciller l'institution tout entière du corps. Lorsque cette institution a été la cause d'une blessure, l'approche de ces techniques est souvent l'occasion de mesurer ce qu'il y a eu de violence inutile dans les apprentissages antérieurs. Surtout, la plupart d'entre elles repose sur des principes pédagogiques radicalement opposés à ceux de l'enseignement traditionnel : absence de modèle, travail à partir de la perception et de la sensation plutôt que de la forme à produire, déplacement du rapport maître-élève, absence de jugement, évaluation du mouvement à partir de sa facilité plutôt que de sa virtuosité, explicitation des principes anatomiques, biomécaniques ou autres sur lesquels elles reposent, autonomie de l'élève, etc. On comprend pourquoi elles sont le plus souvent exclues des écoles institutionnelles, ou, lorsqu'elles y sont enseignées, pourquoi elles le sont de façon tout à fait marginale et sans qu'aucun lien ne soit fait avec les disciplines principales. Leur statut « extra-disciplinaire » est donc d'abord un statut non disciplinaire : elles s'opposent radicalement aux pratiques dansées, sur un plan pédagogique et politique autant que sur le plan technique. Peut-être, face à un contexte pédagogique différent, seraient-elles perçues comme relevant du même corps et de la même discipline que la danse ?

Théâtres, musiques, abstractions, figurations

La part technique, prépondérante à l'école, ne suffit plus à définir la discipline pour les interprètes adultes. Si la discipline, c'est le champ de ce que chacun peut et veut accomplir, alors ses limites sont celles du désir plus que de la technique. Nombre d'interprètes circonscrivent ainsi « leur » discipline en fonction du contour mouvant de leurs choix esthétiques et de leur culture artistique. Émerge également le champ de contours esthétiques généraux et d'une culture chorégraphique (ici française, des années 1980 et 1990) qui a elle aussi marqué l'identité du danseur.

Dans un travail de création où j'étais seule danseuse parmi des comédiens, on m'a fait comprendre que ma façon de répondre à certaines consignes d'improvisation était déplacée, le metteur en scène trouvait que mes réponses ne produisaient pas de sens. J'ai quitté ce projet,

[24]. Cf. « Le geste manquant », in *États de corps, Io, Revue internationale de psychanalyse*, op. cit.

parce que j'ai compris qu'il n'aimait pas que je sois danseuse. Je n'avais pas la même culture, les mêmes références que les autres. Et ça ne m'intéresse pas de devenir comédienne ; ce qui m'intéresse, c'est de rencontrer différentes façons d'être présent ou d'investir un plateau.

La plupart des danseurs considèrent que prendre la parole sur scène, chanter, proférer des sons, peut faire partie de leur travail et de leur identité de danseurs, alors même que peu d'entre eux ont eu affaire au théâtre ou à la voix dans le cadre de leur formation. Pourtant, ils font une distinction nette entre parler, et être comédien : *Je peux parler, mais je reste danseuse ; J'ai envie de travailler avec des metteurs en scène, mais pas de devenir comédien.* Ainsi la technique, qui semble définir l'identité du danseur, peut aussi contradictoirement perdre toute valeur lorsque le travail de l'interprète se situe en des zones bordures de la discipline, entre danse et théâtre, ou danse et musique... Quelle différence y-a-t-il entre un danseur qui parle ou qui chante et un comédien ou un chanteur ? Il y aurait donc une vocalité particulière qui ne troublerait pas l'identité du danseur ? Deux directions se dégagent : l'une consiste à travailler le texte comme un matériau chorégraphique. C'est le cas de Georges Appaix ou d'Anne Teresa De Keersmaeker (dans certaines de ses pièces) : manipulations rythmiques, musicales, associations avec des actions physiques extrêmes (courir en cercles jusqu'à épuisement, par exemple) ou précisément chorégraphiées, font du matériau textuel un matériau chorégraphique à part entière. L'autre consiste à valoriser la différence ou la fragilité du danseur moins habile, ou moins maître de sa technique parlée ou chantée, tout comme les chorégraphes intègrent régulièrement des comédiens dont la présence gestuelle est empreinte d'une « maladresse », selon un terme de Dominique Bagouet, qu'ils ne tentent pas de masquer.

Devenir comédien, ce serait investir le texte de façon psychologique : cette réponse en résume beaucoup d'autres. La culture du danseur contemporain est avant tout abstraite ; l'ensemble de sa formation l'entraîne à une impassibilité et à une dissociation entre geste et affects qui est aux antipodes de la formation de l'acteur (même si nombre de conduites individuelles échappent à cette norme), et que les comédiens envient parfois. Inversement, lier le geste ou la voix à une charge affective intense serait, pour nombre de danseurs, une transgression de leur identité. On pense à la fascination qu'exerce le travail de Pina Bausch sur le monde du théâtre. On se demande rarement pourquoi (ou comment) la chorégraphe préfère des interprètes danseurs à des comédiens : seuls peut-être des danseurs sont à même de séparer aussi radicalement l'émission vocale et la charge affective du geste²⁵. On pourrait citer d'autres exemples plus récents où l'apparente dissolution des frontières entre les domaines du théâtre et de la danse repose néanmoins sur une compétence propre au danseur : le travail de Jérôme Bel, par exemple dans sa pièce *Nom donné par l'auteur* (1993), où l'activité des deux interprètes manipulant des objets, apparaît comme une absence de jeu, une neutralité de la présence. La disparition de la virtuosité gestuelle en principe caractéristique du danseur (par rapport au comédien) ne fait pas de sa présence un équivalent de celle du comédien : la « neutralité » affective ou émotionnelle, très recherchée dans les nouvelles formes scéniques qui émergent actuellement, est d'emblée plus accessible aux danseurs. À l'inverse, la gestuelle quotidienne et totalement dépourvue de stylisation qui va également avec ces nouvelles formes, peut être un défi pour les mêmes danseurs, ou du moins pour ceux qui n'ont pas été confrontés à ces esthétiques. Lorsque l'un déclare qu'il souhaite parler, chanter sur scène « mais ne veut pas devenir comédien » tandis que l'autre « ne cesse pas d'être danseuse » à le faire, c'est autant à des choix esthétiques qu'à des enjeux techniques qu'ils font référence.

²⁵Voir sur ce sujet Hubert Godard, « Le geste et sa perception », in Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas 1995 ; rééd. Paris, Larousse, 1998, p. 226.

L'interdisciplinarité, sur un plateau, trace ainsi des frontières invisibles, masquées par des frontières apparentes : ce n'est pas l'usage du texte qui fait le comédien, du geste le danseur, du chant le musicien, mais la façon dont ces différents registres sont investis.

Ce qui m'intéresse, c'est de voir comment c'est différent, entre un comédien et moi, quand on entre sur un plateau. Comment avec la même trajectoire, on investit l'espace de façon différente.

Exclusions de corps, purification des sujets

Parallèlement, l'école-enclos opère une autre forme d'exclusion : nombre de jeunes danseurs ont suivi, préalablement, une formation théâtrale, musicale ou sportive. Pourtant, la plupart d'entre eux n'interprètent pas ces autres activités comme faisant partie de leur formation de danseur. Ainsi, au cours des discussions, c'est souvent incidemment qu'ont été mentionnés les cursus en conservatoire de musique, les cours de théâtre pris dans l'enfance, les entraînements sportifs de haut niveau, etc., les études supérieures, universitaires par exemple, étant carrément exclues. La danse est circonscrite à l'école qui la légitime et s'emploie à la circonscrire. La musique n'est perçue comme faisant partie de la formation du danseur que si l'école de danse, assurant quelques cours de musique par exemple, « autorise » l'élève à intégrer ses apprentissages antérieurs à ses savoirs de danseur. Souvent, ces danseurs qui disent avoir « commencé la danse tardivement » et qui pensent souffrir d'un « manque de technique », sont en réalité arrivés à la danse après une pratique sportive de haut niveau (notamment de gymnastique). La catégorisation des gestes en deux groupes – ceux qui « sont de la danse » et ceux qui n'en sont pas – leur impose d'occulter cette part de leur histoire : être danseur, c'est non seulement maîtriser les compétences reconnues comme celles d'un danseur, mais aussi exclure ce qui, en soi, relève d'un autre champ. Pourtant, nombre de coordinations motrices propres à la gymnastique sont les mêmes que celles de la danse ; il n'est pas sûr qu'on développe mieux les dynamiques du saut ou de l'élan dans un studio de danse, que sur une piste d'athlétisme ou un terrain de volley ; encore faudrait-il que ces savoirs puissent être identifiés et reconnus au sein du cours de danse. Où commence, où s'arrête la danse ? Qu'est-ce qui « est danseur » et qu'est-ce qui ne l'est pas, dans l'histoire d'un corps ? Ainsi, ces entretiens ne disent pas comment la formation a *informé* et *déformé* chacun à son insu ; comment la notion même de discipline artistique est en quelque sorte impensable puisqu'elle occulte un dispositif disciplinaire, et que sa constitution dépend donc de son invisibilité.

Indiscipline de la pensée

La nature culturelle, esthétique et politique de la discipline se fait peut-être plus encore sentir sur un aspect spécifique de la tradition de la danse occidentale : l'interdit qui pèse sur la pensée. Contrairement au théâtre et à la musique, où l'acquisition d'une culture et d'outils d'analyse fait partie intégrante de la formation de l'interprète (histoire de la musique ou du théâtre, analyse d'œuvres, théories musicales ou théâtrales...) la formation du danseur s'appuie sur (dépend d' ?) une occultation du champ de la pensée, souvent dit « intellectuel » avec la pointe de méfiance ou de mépris qui accompagne le terme. Ainsi, plonger dans l'histoire de l'art, et même l'histoire de la danse, s'intéresser aux discours critiques et à leurs pré-

supposés théoriques, fait radicalement figure d'autre discipline ; plus encore, cette autre discipline est vue non comme complémentaire, mais ennemie de la danse : trop de pensée empêche de danser, les danseurs n'ont pas le temps et ils sont fatigués, entend-on encore souvent chez les responsables pédagogiques. Cet interdit est au cœur, explicitement ou implicitement, de toute réflexion sur la danse ; il est aussi le nœud du paradoxe de la présente étude, puisqu'il contribue profondément à dérouter la perception et la pensée des danseurs eux-mêmes à l'égard de la notion de discipline. La plupart des interprètes n'ont pas le sentiment d'avoir été formés selon un projet esthétique défini ; les conditions de leur formation sont tellement données comme des évidences, qu'il leur est souvent très difficile de se penser comme pris dans un système non pas universel, mais spécifique ; d'historiciser leur propre pétrissage par la technique et de le mettre en relation avec les esthétiques dominantes qui modèlent les formations.

Cependant les formes émergeant (ou ré-émergeant) dans les années 1990-2000 combinent deux caractéristiques dont il serait temps d'interroger le lien : d'une part, les nouveaux performers de la danse investissent en masse les terrains du discours, de la critique et de la théorie, tant par la production de textes que dans leurs pratiques scéniques elles-mêmes. D'autre part, dans un même mouvement, sont dissoutes toutes notions de disciplines (et par là-même d'interdisciplinarité). Le système disciplinaire, que ces pratiques visent d'ailleurs explicitement à attaquer, s'en trouve entièrement démonté. À partir du moment où l'on peut se penser comme sujet d'un discours et d'un acte artistique, c'est tout un édifice de clôtures qui se dissout : la danse comme terrain homogène d'une activité circonscrite à « la » technique et à la virtuosité ; le danseur comme objet intégralement (et exclusivement) investi de technique gestuelle, et par là-même interdit de parole, de langue, et d'autres gestes. Les scènes de la performance contemporaine admettent un ensemble de gestes qui se veut sans limite et sans hiérarchie : marcher, s'habiller, manger, peindre, manipuler une vidéo, projeter une image fixe ou mobile ont le même statut que les gestes portant les marques d'une « virtuosité dansante ». Ils peuvent également être accomplis par des danseurs, des comédiens, des techniciens, des critiques, des scientifiques, etc., soit des performers dont la présence sur scène n'est légitimée par aucune identification particulière, en tout cas par aucune spécialisation gestuelle.

Ainsi, si l'on admet l'activité réflexive comme part intégrante de la danse, c'est l'édifice même de la discipline qui s'effondre. Ce constat permet de faire retour sur l'état de la pensée institutionnelle, qui creuse une tranchée entre pratique artistique (en danse) et pratique critique, notamment à partir de l'idée que discours et critique doivent se tenir nécessairement « à l'extérieur » des pratiques esthétiques (afin de pouvoir maintenir la fameuse « distance » garante de la non moins fameuse « objectivité critique »). Les nouvelles formes renversent la proposition : le discours critique n'est pas à l'extérieur du travail de la pensée artistique, mais à l'intérieur.

On voit bien la nature politique des enjeux qui se dessinent ici : dans la logique qui veut qu'une école prépare les futurs danseurs aux pratiques artistiques qu'ils vont rencontrer, il faudrait, de toute urgence, intégrer la discipline « pensée » (au sens intellectuel d'élaboration discursive) parmi les disciplines de la danse. Or, cette discipline « pensée » est précisément ce qui dissout les étayages de l'école : les clôtures, les notions d'identité et d'altérité, la spécialisation gestuelle comme condition au « devenir-danseur », etc. Malheureusement (ou heureusement ?) la logique de la plupart des écoles est sensiblement différente de celle-ci : il s'agirait plutôt de préparer les futurs danseurs aux demandes du marché (de la danse), et les pratiques

scéniques dont il est question ici se positionnent précisément en marge ou à l'extérieur de ce marché.

Il serait pourtant naïf d'imaginer que les notions de discipline et d'interdisciplinarité (tout comme les notions d'identité et d'altérité) peuvent être simplement effacées de nos modes de pensée sur les arts de la scène : ces pratiques scéniques demeurant marginales se sont développées comme antidote à l'institution et à ses ordres disciplinaires. Peut-on penser hors de l'institution, sans cependant en ignorer l'existence ? Comment peut-on reconnaître la nature du travail qui a lieu au sein de pièces comme celles d'Alain Buffard, Jérôme Bel, Mark Tompkins, Emmanuelle Huynh, Rachid Oumramdane, Boris Charmatz, etc., et penser à partir des catégories esthétiques perpétuées (et perpétrées) par l'institution de la danse ? L'enjeu est celui de toutes les différences (ou de tous les couples identité/altérité) : penser à partir des notions qu'il s'agit pourtant de dénoncer. Les pratiques spectaculaires nouvelles inventent des espaces où les catégories disciplinaires sont inopérantes (comme nombre d'autres binarités qui leur sont liées : masculin-féminin, auteur-interprète, artiste-public, etc.), et à ce titre permettent de mettre en doute l'universalité de ces catégories : c'est la question que dessine Sabine Prokhoris à propos de ce qu'elle nomme « différencedessexes²⁶ » : quels modes de pensée sont libérés dès lors qu'on ne se pense plus à l'intérieur de ce cadre ? Quels espaces sont ouverts lorsque l'ordre de la « différencedesdisciplines » cesse d'être pensé comme un ordre naturel ou universel ? Comme pour le « masculin » et le « féminin », l'enjeu de ces catégories est celui de la constitution du sujet et de sa capacité à vivre et composer avec la norme sociale. Ou plus précisément : ce sont de telles catégories qui étayaient les rapports d'emprises entre sujet et norme sociale. Il en va de même pour les catégories, plus spécifiques, de « danseur » et « non-danseur », et de leurs systèmes de production.

De la formation à la scène

« 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.²⁷ »

S'il y a une pertinence à former les futurs interprètes à d'autres disciplines que celles de la danse, c'est peut-être moins pour les préparer à faire « aussi » l'acteur, le musicien, etc., que pour leur offrir un au-delà du corps disciplinaire, c'est-à-dire un potentiel de geste et d'imaginaire. Apprendre à danser sans se laisser enfermer dans un certain corps, savoir que d'autres corporalités et d'autres gestes sont possibles est l'horizon que les formations institutionnelles s'appliquent à réduire. Paradoxalement, la nature disciplinaire de la plupart des formations en danse donne à la rencontre interdisciplinaire une valeur fondatrice : c'est ce geste d'ailleurs, cette échappée hors de la discipline qui a permis à nombre d'entre eux d'accomplir leur désir de danse. Pour cette ancienne élève d'un conservatoire supérieur, les cours de théâtre et de chant

²⁶« [...] on peut déjà tenir pour acquis que l'ordre sexuel n'est pas le moins du monde, même s'il peut être commode de s'en persuader et d'ainsi se laver tranquillement les mains des dégâts qu'il peut occasionner, un ordre naturel, mais un ordre inconscient. », in *Le Sexe prescrit*, op. cit., p. 158.

²⁷I. Launay, « Le don du geste », in *Protée, Danse et altérité*, op. cit.

qu'elle prenait à l'extérieur de l'école auront été les garde-fous permettant de continuer le conservatoire, relançant le désir de danser. Il est cependant difficile d'affirmer que c'était réellement ces autres disciplines en tant que telles qui ont joué ce rôle ; peut-être simplement le fait de sortir de l'enclos, de visiter un territoire extérieur, de se donner la garantie qu'il y a un ailleurs de l'école et un ailleurs du corps. C'est de ce point de vue que « l'entre-deux-disciplines » semble jouer un rôle crucial : moins en tant qu'apprentissage technique éventuellement utile après coup, mais plutôt en tant qu'ouverture au travers de laquelle on peut apercevoir que le discours disciplinaire dans lequel on est pris (ses enjeux esthétiques, formels, autant que politiques et institutionnels) n'est pas universel, mais local, en quelque sorte.

Quel statut pour la technique ?

Que l'on pense l'interdisciplinarité dans ses dimensions chorégraphiques (autres techniques de danse que celle dans laquelle on a été formé) ou du point de vue des autres arts, les danseurs adultes ne considèrent pas la maîtrise technique comme un problème. La seule question qui importe serait plutôt celle du projet artistique : les interprètes matures ne se « forment » pas au théâtre, au chant, à la musique, etc., afin de pouvoir travailler dans ces disciplines ; mais ils se rendent disponibles, et éventuellement acquièrent les éléments techniques nécessaires, selon les besoins d'un projet. Il n'est pas rare que chorégraphes et interprètes privilégient la non-technique, la fragilité propre au danseur lorsqu'il est conduit à s'exposer vocalement, tout comme celle du comédien en mouvement parmi des danseurs. Cette attitude souvent revendiquée, tient à deux croyances contradictoires : d'une part, celle d'un corps « naturel », non marqué par la technique, qui détiendrait une plus grande vérité que le corps travaillé. D'autre part, la conscience d'une identité de danseur définie tant par ses compétences que par ses incompétences : il s'agirait donc de parler ou chanter à partir d'une corporéité « de danseur » qu'on ne veut pas confondre avec une corporéité d'acteur ou de chanteur.

Parfois au contraire, l'acquisition d'une technique est perçue comme nécessaire et peut être prise en charge au sein de la compagnie même, et considérée comme faisant partie de la préparation d'une création. Cette dimension de la formation est là aussi particulière à la danse, où, il faut le rappeler, une « culture du cours » est profondément ancrée, même si elle fait aujourd'hui l'objet de multiples critiques et que nombre de danseurs y ont renoncé. Traditionnellement, le cours est le temps quotidien de préparation du danseur, qui précède la répétition ou le spectacle. Assuré par le chorégraphe ou l'un des danseurs de la compagnie, parfois par un professeur invité (dans les compagnies les mieux dotées financièrement) ou laissé au libre choix et à la charge financière du danseur, le cours est en principe un temps non assujéti au projet du chorégraphe, vu comme « entraînement » (suite explicite de la discipline) ou comme recomposition et réinvention du geste. Il peut ainsi être l'instrument privilégié du maintien de la discipline au-delà du temps de l'école, l'espace où se renouent les liens de dépendance qui font du danseur un sujet toujours placé sous surveillance. Il peut aussi être le temps proposé à chacun pour recomposer son geste, remettre en jeu coordinations et posture en dehors des contraintes imposées par la spécificité esthétique de la création du moment. Qu'il perdure sous forme disciplinaire ou espace d'autonomie, ses enjeux sont mixtes, autant de la mise en condition (rituel singulier ou collectif où chacun recrée les conditions qui lui permettront de répondre aux demandes de la suite du travail) que de la formation. Sa forme et son contenu relèvent à la fois d'un rituel quasi-ancestral, qui contribue à fonder et maintenir la communauté des danseurs, et d'une

visée pragmatique : dans la plupart des compagnies, le cours prépare aux demandes spécifiques du travail du chorégraphe, voire de la pièce en cours de préparation ou de tournée. Aussi, lorsqu'une pièce semble demander une compétence technique spécifique, il n'est pas rare que les compagnies organisent la formation des interprètes en faisant venir un professeur. Le statut de cet enseignement est des plus variables et relève, encore une fois, d'idéologies contrastées : au Centre chorégraphique national de Caen/Basse-Normandie dirigé par Karine Saporta, on fait donner quelques cours de flamenco à partir desquels les danseurs devront produire les matériaux de *L'Or ou le Cirque de Marie* (1995). Chez Georges Appaix, dont le travail combine depuis de nombreuses années danse et texte, les danseurs nouvellement arrivés dans la compagnie se forment à ses techniques particulières de façon empirique, par imprégnation, sans qu'aucune formation spécifique ne soit proposée. Pour les tournées de *Con... Forts... Fleuve*, pièce récente de Boris Charmatz, l'échauffement physique se fait individuellement, et le moment commun où le groupe se retrouve, avant la représentation, est consacré à un atelier vocal, afin tant de préparer la voix aux demandes de la pièce, que d'en nourrir les états et l'interprétation par de nouvelles improvisations.

La question de la technique pluridisciplinaire, qu'elle fasse partie du travail régulier d'une compagnie, ou qu'elle soit liée à un projet en particulier, est ainsi adossée à cette tradition du cours ou de ce qu'on appellerait, ailleurs, la formation continue. Elle s'inscrit aussi dans des modalités de travail assez communes en danse contemporaine, où, les matériaux étant produits collectivement en fonction du projet de pièce, il existe une circulation souvent implicite entre formation permanente (sous des formes qui vont bien au-delà du seul cours quotidien) et travail sur le projet en cours. Les techniques interdisciplinaires sont traitées au même régime que la technique de danse : comme des prérequis toujours à recomposer et réinventer. La remarquable absence d'inquiétude des danseurs quant à la maîtrise d'une technique étrangère, est sans doute pour une grande part liée à ces habitudes de travail (il est d'ailleurs fréquent d'entendre comédiens ou musiciens, amenés à travailler avec des danseurs, s'étonner de la quantité de travail que ceux-ci fournissent quotidiennement) : la technique est traitée comme un problème à résoudre chaque jour.

Savoirs

Cette familiarité du danseur avec la question de la technique va de pair, surtout depuis une période récente, avec une réflexion de plus en plus autonome sur les modalités de formation. La question « faut-il former les élèves danseurs aux autres disciplines ? » est ainsi traduite : « qu'est-ce qui rend possible, ou au contraire interdit, l'accès à d'autres disciplines ? » Les conditions particulières de la formation du danseur et l'exacerbation de la dimension technique facilite-t-elle la maîtrise d'autres techniques, ou au contraire la rend-elle plus difficile ? Un autre aspect de cette même question aurait une fois encore à voir avec celle de l'autonomie : les modalités de la formation favorisent-elles une autonomie technique, c'est-à-dire, la capacité à traduire et déplacer les savoirs d'un champ vers un autre ? Ou bien les apprentissages consistent-ils en l'inscription de formes, de gestes, sur le corps-instrument du danseur, ainsi dépossédé d'une certaine « liberté de mouvement » ?

J'ai fait une école de jazz. Lorsque je me suis intéressée à la création contemporaine, j'ai dû me débarrasser de tout ce qui me marquait, inconsciemment, comme danseuse jazz.

Les dispositifs disciplinaires ont notamment pour effet de rendre ainsi le danseur « objet » de sa danse

(ou plutôt, de la danse des autres), véhicule involontaire des signes d'une danse qu'il ne possède pas, mais qui le possède. Certains modes de formation privilégieraient, au contraire, la maîtrise du danseur sur les codes esthétiques dont il est le vecteur. Il s'agirait, par exemple, de pouvoir (savoir) faire varier le rapport au poids, l'organisation posturale, les dynamiques, et tout un registre du mouvement qui, faute d'être compris par les danseurs et professeurs de danse eux-mêmes, est transmis le plus souvent par la seule imprégnation et répétition d'un style. Savoir faire varier son poids, son souffle, les modes d'attaque et de fin de mouvement, les dynamiques, etc., c'est pouvoir agir sur les registres les plus inconscients de son propre geste. C'est donc aussi pouvoir migrer d'un style à un autre, y compris pour produire les signes stéréotypés d'une forme de danse ou d'une autre.

C'est le travail des arts martiaux qui me permet de me recentrer et de passer d'une technique ou d'un style à un autre ; de sortir d'un casting pour la télévision et d'aller répéter une création contemporaine.

Ce constat n'est paradoxal qu'en apparence : aux prises avec des enjeux d'image (projeter l'image de soi pertinente dans un milieu, puis pouvoir en changer lorsqu'elle change de contexte esthétique), cette danseuse a recours à des techniques qui évacuent la question de l'image ou de la forme, au profit d'un travail qu'elle appellerait peut-être intérieur. Les arts martiaux mettent l'accent sur la conscience de soi, l'affinement de la perception, soit les modes de production du geste. Ainsi, en revisitant ces techniques intérieures qui « la recentrent », elle peut rester maître de l'image qu'il lui est demandé de produire, plutôt que d'être dominée par elle.

Aux modes disciplinaires, les danseurs d'aujourd'hui opposent de plus en plus souvent des techniques autonomisantes qui leur permettent de repenser et se réapproprier leur pratique dansée et qui, précisément, sont des pratiques interdisciplinaires. Le recours aux arts martiaux, aux techniques de mouvement contemporaines, à l'analyse du mouvement, etc., est à la fois une façon d'échapper aux cadres institutionnels de la danse et à leurs modes pédagogiques, et un accès à un travail du mouvement différent : le passage par un « autre » de la danse est paradoxalement ce qui permet de recomposer la danse elle-même. Mais cette autonomie ou ce mode de savoir concernant la production du geste dansé est aussi ce qui permet la migration vers d'autres territoires esthétiques : arts martiaux, techniques corporelles, techniques respiratoires, travail de prise de conscience sont des approches communes à toutes les disciplines ; comédiens, musiciens, chanteurs y ont recours autant que les danseurs.

Action, espace, temps : ce sont les trois notions que j'ai toujours étudiées, dit un comédien-danseur travaillant surtout dans des projets chorégraphiques. *Ce qui m'intéresse, c'est de voir comment mes savoirs de danseur me permettent de travailler ma voix*, dit un autre. Émerge ainsi, plutôt qu'un souci technique, la notion de « fondamentaux » (notion dont on ne fera pas ici la critique, mais qui occupe une valeur de référent dans l'esprit des interprètes rencontrés). Les exercices sur la respiration comme « centre de toutes les techniques », les notions d'action, tout ce qui permet, hors les esthétiques chorégraphiques traditionnelles, d'affiner le geste et de le recomposer, toutes les méthodes visant à développer la conscience (de soi, de l'espace, des autres, du temps...), le contact, sont autant d'espaces ouverts à toutes les disciplines. Les danseurs voient souvent ces lieux du travail comme des prérequis, des « fondamentaux », des éléments qui se situeraient « avant » ou en-deçà du geste (dansé, parlé ou musical, etc.). Mieux sans doute que comédiens ou musiciens, les danseurs savent que la projection d'un geste est préparée avant tout par une

perception. La question de la formation à l'interdisciplinarité se poserait donc en des termes à la fois génériques et simples : le futur interprète est-il préparé à une flexibilité et à une diversité perceptive, ou au contraire enfermé dans un champ perceptif spécialisé ? En d'autres termes encore : quel potentiel de geste lui est ouvert ?

Tout au long de cette création j'ai eu des difficultés avec la voix ; non parce que c'était la voix, mais à cause de la nature de ce qui était demandé. Il m'est difficile de « jeter » ma voix, comme il m'est difficile de jeter mon geste.

Ce n'est pas forcément l'usage d'un registre autre que celui du mouvement qui fait problème dans une situation interdisciplinaire ; tout au plus l'approche d'un domaine étranger peut-elle faire apparaître de façon plus criante ces « gestes manquants » qui manquent aussi dans la danse, mais qu'une maîtrise technique plus grande permet de mieux contourner. Et inversement :

Ce qui m'a permis d'imaginer pouvoir parler, ou chanter, ou travailler dans un spectacle théâtral, ce n'est pas d'avoir pris des cours ; ce sont les exercices d'improvisation que j'ai faits avec Odile Duboc.

De fait, Odile Duboc fait appel à ce qu'on entend parfois appeler « fondamentaux », c'est-à-dire à une corporéité comprise comme autant dansante que musicale ou expressive. Le travail d'improvisation qu'elle propose n'est pas particulièrement interdisciplinaire au sens traditionnel du terme, mais il invite l'interprète à l'autonomie et au retissage de ses propres capacités de geste. On comprend ainsi qu'il puisse être ce lieu-ressource à partir duquel nombre d'interprètes ont pu aborder d'autres champs esthétiques.

On rêvera donc d'une école où, loin de la discipline et du disciplinaire, du quantitatif et de ses « acquisitions », on penserait l'espace de la formation comme un dispositif d'ouverture de possibles :

Ce qui a été très important dans mon école, durant la courte période où il y a eu une vraie politique interdisciplinaire, c'est surtout que le directeur de l'école n'avait aucun préjugé, et surtout aucun compte à régler avec personne, parce qu'il avait fait une carrière brillante et heureuse. Pour lui, toute rencontre était bonne à faire, tout ce qui existait était bon à voir, même si c'était très loin de ses propres choix esthétiques. Le plus important, ce n'est pas de tout apprendre, mais d'entrevoir des choses qui sont possibles.

Isabelle GINOT

Pour citer cet article :

I. Ginot, « Danse : l'en-dehors et l'au-dedans de la discipline », in Anne-Marie Gourdon, dir., Les nouvelles formations de l'interprète, Paris, éd. CNRS, 2004. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr