

**UNIVERSITE DE ROUEN**

**UFRSTAPS**

**LABORATOIRE CETAPS**

**MEMOIRE**

**Pour l'obtention du MASTER**

**PARCOURS RECHERCHE**

**« Mouvement, Organisations et Cultures Sportives »**

**UNE PRATIQUE « AUTRE » POUR DES  
DANSEURS : LE KINOMICHI**

Par Annie-Claire TOUTAIN

Sous la direction de Madame **Isabelle MERCIER-LEFÈVRE,**  
**professeur des Universités**

**Année : 2004-2005**

# Sommaire

## Introduction

Σ Une trajectoire.....	p. 3
Σ Un évènement tangible.....	p. 4
Σ Une profession .....	p. 5

## 1. De la problématique à l'hypothèse

1.1. Problématique.....	p. 9
1.2. Hypothèse.....	p. 9

## 2. Présentation de la recherche

2.1. La danse : une activité sociale.....	p. 11
2.2. Quelle corporéité en jeu ?.....	p. 14
2.2.1. Une lecture phénoménologique.....	p. 14
2.2.2. Corps, environnement et culture.....	p.15
2.2.3. Les rituels.....	p.17
2.3. Force du symbolique.....	p.18
2.4. Recueil des données.....	p. 19
2.4.1. Une approche qualitative.....	p. 19
2.4.2. Le choix des danseurs.....	p. 19
2.4.3. L'observation participante.....	p. 23
2.4.4. Les entretiens.....	p. 25
2.4.5. Critique des entretiens.....	p. 26
2.4.6. Traitement des entretiens : Moda Lisa.....	p. 29
2.4.7. Autres ressources.....	p. 29

## 3. Présentation des pratiques danse et kinomichi

3.1. La danse.....	p. 31
3.1.1. Rappel sociohistorique.....	p. 31
3.1.2. Définitions.....	p. 32
3.1.3. Principes organisateurs.....	p. 34
. Du poids à l'énergie.....	p. 34
. L'espace.....	p. 35
. L'être ensemble.....	p. 36
3.1.4. Conditions d'émergence des pratiques somatiques et orientales	

en danse.....	p. 37
3.2. Le kinomichi.....	p. 41
3.2.1. Origines et définition.....	p. 41
3.2.2. Espace et déroulement de la pratique.....	p. 43
3.2.3. Principes organisateurs.....	p. 45
. Le contact.....	p. 45
. L'espace.....	p. 47
. L'énergie, le souffle vital.....	p. 49
<b>4. Essai d'interprétation des données</b>	
4.1. Ce que reçoit le danseur.....	p. 51
4.1.1. Découvrir/Se découvrir.....	p. 51
4.1.2. Faciliter/Jouer.....	p. 51
4.1.3. Du vouloir au laisser-faire.....	p. 52
4.1.4. Se remettre en cause.....	p. 53
4.1.5. S'ouvrir.....	p. 54
4.1.6. Être ensemble.....	p. 56
4.2. Entrelacs d'imaginaires.....	p. 58
4.2.1. Mythe de l'unité.....	p. 58
4.2.2. Dialectique tension-relâchement.....	p. 58
4.3. « Aucune pratique ne se suffit à elle-même ».....	p. 60
4.3.1. Une pratique de « réparation ».....	p. 60
4.3.2. Un temps pour soi, une pratique parmi d'autres.....	p. 61
4.4. Du spirituel dans l'art du mouvement ?.....	p. 63
<b>Conclusion</b> .....	p. 65
<b>Bibliographie</b> .....	p. 67
<b>Annexes</b>	
Σ Entretien 1.....	p. 70
Σ Entretien 2.....	p. 83
Σ Entretien 3.....	p. 90

## Introduction

Avant de développer notre propos, il nous semble important de situer le sujet de ce mémoire par rapport à son auteur pour ainsi mieux comprendre les enjeux de ce travail. C'est en effet rechercher l'élucidation d'une expérience, porter un regard biographique sur un pan de vie, mettre une distance avec un monde « enveloppant » et des mots pour parler d'un vécu essentiellement basé sur des pratiques corporelles diverses. Comment alors prendre ses distances pour accéder à l'objectivité du chercheur ?

Pierre Bourdieu<sup>1</sup> à propos de la sociologie telle qu'il la conçoit et de la nécessaire distance objectivante et critique du chercheur nous dit :

*« On n'entre pas en sociologie sans déchirer les adhérences et les adhésions par lesquelles on tient d'ordinaire à des groupes, sans abjurer les croyances qui sont constitutives de l'appartenance et renier tout lien d'affiliation ou de filiation...Tenir l'insertion sociale du savant pour un obstacle insurmontable à la construction d'une sociologie scientifique, c'est oublier que le sociologue trouve des armes contre les déterminismes sociaux dans la science même qui les porte au jour, donc à sa conscience...On fait de la science - et surtout de la sociologie - contre sa formation autant qu'avec sa formation. Et seule l'histoire peut nous débarrasser de l'histoire. »*

Ces paroles donnent un éclairage intéressant sur notre objet de recherche car on y trouve également des recouvrements d'histoires, la question de l'appartenance à des groupes et des nécessaires déchirures pour s'éloigner d'un objet très présent. Les déterminismes sociaux n'ont pas toujours autorisé ces opérations, mais l'enjeu n'est-il pas de les déjouer ?

Le sujet de la rencontre « danse et kinomichi » ainsi que le désir de comprendre les liens entre ces deux pratiques trouvent leurs racines dans une trajectoire, que nous résumerons rapidement et qui pourra s'apparenter à un récit de vie en raccourci, un événement particulier et une rencontre et enfin, une profession. Nous allons donc essayer de cerner les raisons à la fois objectives mais aussi cachées, obscures de ce questionnement.

---

<sup>1</sup> P. Bourdieu, La leçon sur la leçon, Ed de Minuit, Paris, 1982

Cela justifiera l'utilisation de la première personne, du « je » à la place du « nous », pour évoquer une certaine intimité.

### Σ Une trajectoire...

Adolescente, je pratiquais des activités physiques et sportives essentiellement dans le cadre de l'école, en EPS et à l'ASSU<sup>2</sup>, et, en terminale, j'ai eu besoin de pratiquer une activité me permettant de canaliser une certaine rage et de me confronter à l'autre à travers le combat. J'ai alors recherché un art martial et ai ainsi découvert le judo. Mon professeur de judo était également professeur d'aïkido et j'assistai cette année-là, à une démonstration d'aïkido. Je fus touchée par ce que dégageait cette pratique que je considérais « comme une sorte de danse », pour ce que je me représentais de la danse à cette période, ayant peu de culture artistique.

Lors de mes études d'EPS, la rencontre avec l'activité danse fut un moment fort et, lors du choix de la pratique optionnelle, celle-ci s'imposa avec évidence pour moi. Détermination et travail furent nécessaires pour former et transformer ce corps non préparé et non prédisposé à une telle pratique. En effet, celui-ci présentait quelques rondeurs et raideurs et n'arborait pas la « grâce » attendue et je n'avais en outre aucune culture artistique, esthétique.

Pendant ces études, la pensée critique d'alors (et plus particulièrement celle « incarnée » par Jean-Marie Brohm) touchait la « rebelle » que j'étais mais ne me permit pas de m'approprier et de développer réellement un discours théorique, les mots ne correspondant pas à mon mode d'expression privilégié. Le mouvement, dans sa dimension expressive et symbolique, prit alors la place de cette parole. Ainsi la danse répondit à une double fonction, le besoin de mouvement pour être, exister, et la nécessité de trouver du sens par ce mouvement.

Souhaitant m'investir davantage dans le monde de la danse, diverses approches corporelles furent nécessaires pour « gagner du temps » et aller vers plus de disponibilité corporelle comme le yoga, divers arts martiaux, gymnastiques douces... Ce fut le temps d'expérimentations diverses aux confins de toutes ces disciplines, le contexte de l'époque étant alors favorable aux rencontres, aux perméabilités entre les différentes disciplines, aux croisements de chemins. Rappelons que nous nous situons entre la fin des années 70 et le début des années 80. Le courant de l'expression corporelle était encore bien présent, le

---

<sup>2</sup> ASSU : Association Sportive Scolaire et Universitaire

rapport au corps était en plein questionnement et l'apprentissage technique en danse était largement remis en cause. Il était alors possible de participer à des stages aikido-danse, karaté-danse, d'explorer le mouvement de ces disciplines dans leurs principes et de nourrir sa danse de ces rencontres et de ces énergies spécifiques. De nombreuses structures proposaient également un travail plus intériorisé sur les sens et les sensations. De cette période d'explorations et d'aventures diverses est né un besoin de structure, d'organisation du corps et de rigueur et c'est à ce moment que j'ai choisi la danse contemporaine et ses techniques Cunningham, Graham ou Nikolais, toutes venues des Etats-Unis et qui étaient alors en vogue. C'était en effet la grande période de l'arrivée en France des danseurs américains, venus pour enseigner ces techniques et diffuser leurs créations. (À cette même période, les jeunes chorégraphes français partaient pour les Etats-Unis, devenus le « passage obligé » pour obtenir une certaine reconnaissance). Mais commencer tard la danse, j'avais vingt ans, dans les conditions mentionnées ci-dessus, nécessita un travail important de préparation corporelle et, pour répondre à ce besoin, je me tournai vers d'autres activités pour rechercher une plus grande disponibilité corporelle et ainsi assimiler la technique plus facilement. Je ressentais une nécessité impérieuse de « gagner du temps » dans cette recherche pour mieux comprendre le fonctionnement du corps et aller ainsi vers l'essentiel, le fondamental, l'efficient.

La rencontre avec le kinomichi au début des années 90 m'a amenée à m'intéresser à cette discipline créée en 1979 et issue d'une transformation de l'aïkido, que je percevais comme pratique complémentaire à la danse, c'est ainsi que je la pensais alors, et aussi comme pratique personnelle s'inscrivant dans le long terme. En effet, cette discipline rassemblait des caractéristiques rencontrées dans plusieurs autres pratiques, et même si le sens ne m'est pas apparu au début, car l'approche est relativement longue et difficile, j'ai ressenti un réel désir pour cette pratique.

### Σ **Un événement tangible...**

Autre raison importante est la rencontre avec la chorégraphe Régine Chopinot, directrice du Ballet Atlantique de La Rochelle, à l'occasion d'un stage<sup>3</sup> au cours duquel la question des liens entre la danse et des disciplines traditionnelles, ayant des racines ou des

---

<sup>3</sup> « Travaux Publics », projet de la région Poitou-Charente et imaginé par Odile Azagury, à l'intention des artistes chorégraphiques, intervenant dans les écoles, des professeurs d'EPS du 2<sup>nd</sup> degré de l'académie et des professeurs d'EPS des Universités de l'Arc Atlantique.

origines orientales comme le yoga, fut clairement posée. En effet, chaque matin, le « training », c'est ainsi qu'était appelé le travail préparatoire à la danse, commençait par une séance de yoga, comme un rituel, dirigée par elle-même et s'avérait être une préparation efficace. Celui-ci transformait notre « état de corps » et nous rendait disponibles pour le travail de la danse. La recherche de Régine Chopinot était guidée par le souci de l'écoute de soi, de l'autre, « d'une présence au monde » et être ainsi « le témoin de sa propre danse et de celle de l'autre »<sup>4</sup>. Pour cela, elle utilisait beaucoup d'objets, de matériaux pour développer les sens, créer des polarités, et être dans cette dynamique de l'échange, du donner-recevoir et ne pas rester enfermé dans sa propre danse. Le yoga, pour elle participait de ce processus d'ouverture.

Lors d'un débat avec Françoise Dupuy<sup>5</sup>, danseuse, chorégraphe et pédagogue, invitée dans ce stage, la question de la présence de ces pratiques corporelles autres fût évoquée et celle-ci affirma alors « *qu'il y avait tout dans la danse et qu'il suffisait d'aller le chercher* ». À la question posée par Françoise Dupuy à Régine Chopinot, pourquoi n'obtenait-elle pas le même résultat de qualité dans la danse, celle-ci répondit que c'était là un mystère.

La formulation par Régine Chopinot de l'existence de ce mystère suscita mon intérêt et fut le déclenchement d'un questionnement et une des raisons, un des fondements de ce travail car cette question était déjà là, en suspens, en creux, depuis de nombreuses années. Pourquoi tant de danseurs s'intéressent-ils à ces disciplines corporelles autres que la danse, quelles « nourritures » vont-ils chercher, que trouvent-ils de spécifique, de particulier qui retienne autant l'intérêt et quel est le sens de cette démarche ?

### Σ **Une profession...**

Une autre raison importante est ma profession d'enseignante dans une UFRSTAPS, dans cette spécialité pour laquelle j'ai un goût tout particulier. Je suis amenée à réfléchir sur cette discipline, à m'intéresser aux types de savoir transmis, à ses fondements et comprendre les liens entre le travail de la danse et l'art chorégraphique.

Un autre enseignement, celui des pratiques physiques d'entretien, me met en relation avec des pratiques somatiques et me questionne sur leur sens et leurs rôles dans les autres activités physiques, qu'elles soient sportives ou artistiques.

---

<sup>4</sup> Régine Chopinot, citée par Cécile Vallet, Balises n°1, p. 37

<sup>5</sup> F. Dupuy, danseuse, chorégraphe et pédagogue française. Inspectrice de la danse au ministère de la Culture en 1987, elle se consacre depuis à la formation des professeurs de danse.

Tel est l'itinéraire qui fonde la dynamique et le sens de ce sujet pour lequel le poids de l'expérience est important et permet de donner un éclairage sur ces adhérences dont je parlais dans l'introduction.

Une autre question apparaît alors, comment parler de ces pratiques et des démarches qui les accompagnent, et tenter de produire un travail universitaire sans dénaturer, trahir ou dévoyer les dimensions sensible, humaniste et symbolique de ces démarches, de ces pratiques ? Comment mettre en mots une telle complexité, là où prime le plus souvent la sensation, voire l'intuition ? Cette question difficile provoque à la fois inhibition et jubilation car la mise en mots de toutes ces expériences apprend, révèle et permet la compréhension de sa pratique, donne un éclairage sur son itinéraire professionnel et par conséquent sur soi-même. C'est en partie tout l'enjeu de ce travail.

La problématique de la forme et des états de corps sera un des axes de recherche de la danse de cette période, en quête « d'authenticité » du mouvement, du geste juste, d'une certaine qualité de présence, « *une danse qui part et qui parle d'un état intérieur* »<sup>6</sup>, la forme n'étant que la conséquence de la mise en mouvement du corps. C'est la recherche de chorégraphes comme Catherine Diverrière et Bernardo Montet, Hervé Diasnas, Sidonie Rochon, Joëlle Bouvier et Régis Obadia et bien d'autres. Leur danse qu'ils qualifient alors « d'organique », traduit des sensations, des perceptions internes, dans un jeu entre le dehors et le dedans. Mais c'est aussi, sous des formes plus théâtrales, la recherche de chorégraphes comme Pina Bausch dont la « *danse n'est pas désir de corps idéal mais acte de donner corps aux désirs, de redonner vie à une mémoire enfouie, à même la chair de celui qui danse* »<sup>7</sup>. Elle ne demande pas à ses danseurs d'exécuter une danse mais d'être. Elle s'adresse à la personne dans son intégralité, se nourrit de leur vécu en les questionnant et en travaillant ensuite le matériau produit et met en scène les corps et leurs paroles.

Le danseur contemporain est-il préparé à travers le travail de la danse à un tel niveau d'engagement, à une telle interprétation ? Certains chorégraphes demandent aux interprètes d'être l'auteur de leur danse à partir d'indications, de propositions du chorégraphe au sein de situations soit d'improvisation, soit de recherche pour le danseur. C'est, le plus souvent, du corps du danseur que le matériau de la chorégraphie émerge. Cela

---

<sup>6</sup> A. Izrine, *La danse dans tous ses états*, Larche, 2002, p.87

<sup>7</sup> Idem, p.62

demande autre chose qu'un bagage technique, un savoir-faire acquis par l'imitation et répétition. Un chorégraphe contemporain est un chercheur, ce qu'il présente est le fruit d'un travail, d'un questionnement. Il doit permettre de faire surgir chez le danseur un matériau qu'il va ensuite modifier, transformer pour construire, composer son œuvre.

Or, le travail de la danse, pour la préparation du corps dansant, ne correspondait pas toujours à cette demande. Celle-ci proposait le plus souvent des cours techniques, rigoureux, permettant aux danseurs de « s'entraîner », d'acquérir les savoirs nécessaires à la pratique de la danse, de préparer le corps et de reproduire des formes parfaites et identifiées, en référence parfois au vocabulaire de la danse classique. Pour autant, ce travail ne répondait pas à la recherche de certains danseurs qui souhaitaient trouver d'autres modalités de mise en disponibilité. La danse, en tant que pratique corporelle artistique, se trouvait confrontée à certaines limites, ce qui a conduit bon nombre de danseurs et chorégraphes à élargir leur exploration du mouvement et à s'ouvrir à des pratiques somatiques ou à d'autres pratiques corporelles. La production chorégraphique de cette période s'est d'ailleurs enrichie de ces rencontres et les arts vivants traduisirent ce métissage entre la danse et le théâtre, le cirque, certains sports... Ce fut l'occasion de questionner les limites, les frontières de chaque pratique artistique, jusque-là encore relativement bien identifiées.

C'est dans ce contexte que les pratiques somatiques et certaines disciplines corporelles traditionnelles ont été investies par les danseurs et parmi elles, une discipline d'origine orientale, créée en 1979 par un maître d'aïkido, Maître Noro, le kinomichi. Cette pratique, née d'une expérience et d'une méditation sur les arts martiaux, est alors pratiquée par des personnes venues de tous horizons et parmi elles, des danseurs amateurs et professionnels.

C'est plus particulièrement autour de cette rencontre entre danse et kinomichi que nous construirons notre réflexion, à la recherche de liens et de sens que ces danseurs professionnels établissent entre ces pratiques.

# 1. De la problématique aux hypothèses

## 1.1. Problématique :

Malgré la richesse des techniques et des styles de danse, aux approches et aux contenus très divers, il semble important pour des danseurs de passer par autre chose, de prendre d'autres chemins, de faire des détours par d'autres pratiques corporelles ayant pour certaines des racines appartenant à des cultures très éloignées. Ces danseurs sont de plus en plus nombreux à vivre ces démarches, à ressentir le besoin de mieux connaître le corps en mouvement et à éprouver ce désir d'exploration d'autres techniques du corps. Par imprégnation, appropriation singulière de ces pratiques et de leurs principes, ils disent transformer leur rapport au mouvement, à l'autre, à soi et affiner leur sensibilité au monde environnant. Quel est donc ce phénomène qui fait sortir le danseur de l'univers de la danse, alors que, selon Françoise Dupuy, celle-ci contient tout ce dont a besoin un danseur, ce contenu étant le fruit d'une recherche tout d'abord empirique, s'appuyant ensuite sur des connaissances scientifiques ? La danse contemporaine propose le plus souvent des cours techniques et des ateliers de recherche sur le mouvement ou sur la composition chorégraphique. Chaque chorégraphe, chaque enseignant abordant la danse d'une manière particulière et personnelle, développe des contenus spécifiques répondant, dans la forme mais surtout dans les états de corps, à sa propre sensibilité et perception du mouvement.

La formation en danse, relativement complète et riche, répond partiellement aux attentes de formation d'un danseur. Mais existe-t-il une formation idéale et complète, permettant aux danseurs de trouver cette disponibilité et cette adaptabilité nécessaires à l'interprétation de la danse contemporaine ? *« Je crois que l'idéal ça serait de monter une pratique, j'ai un programme, qui intégrerait tout cela avec la voix, le son... Mais c'est très long. Il faut commencer le matin et finir le soir. »* Jean

Celle-ci ne semble donc pas apporter toutes les nourritures nécessaires à l'exercice de ce métier de danseur qui doit traduire par le corps son rapport au monde, celui du chorégraphe, alors que celui-ci est au monde à travers ce corps.

*« Être danseur, c'est choisir le corps et le mouvement comme champ de relation avec le monde, comme instrument de savoir, de pensée, et d'expression ».*<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> L. Louppe, opus cité, p.61

Il y a là une spécificité dans le métier de danseur, celle de la proximité du corps, d'être avec et d'exprimer un propos à travers le corps.

Faut-il voir ici la question des limites de la danse et de ce qu'elle « fabrique » ou alors une posture d'ouverture nécessaire à l'artiste pour rendre compte de son regard sur le monde ?

Est-ce une exploration de techniques permettant une recherche sur le mouvement ou à l'intérieur de celle-ci une exploration de ses propres limites ?

Est-ce la recherche d'une identité sociale du danseur, à la recherche de valeurs communes ? Mais que trouve-t-il dans une pratique puisant ses racines dans l'orient, est-ce une recherche d'imaginaires communs ou, une source de connaissances inscrites dans une autre culture ?

Nous tenterons donc de comprendre ce fait qui amène les danseurs vers d'autres disciplines, et plus particulièrement le kinomichi, et de rendre compte de l'intrication complexe des différents niveaux de réalité à l'œuvre dans cette démarche. Nous chercherons à savoir comment le kinomichi participe à la construction de l'identité du danseur, qui passe notamment par la perception d'un corps plus subtile, par une relation sensible au monde. Nous rechercherons ce qui, sur le plan symbolique, traverse ces pratiques, « nourrit » les imaginaires partagés et le sens, la quête de l'artiste à travers le corps.

## **1.2. Hypothèse :**

Le danseur, pour construire son identité de danseur contemporain qui est celle d'une personne disponible et ouverte sur le monde, va chercher à rencontrer et pratiquer d'autres disciplines.

Le kinomichi, par ce qui le construit et l'organise, présente des spécificités communes avec la danse contemporaine, comme le contact avec l'autre, la conception holistique du corps, la recherche de l'énergie, la relation « terre-ciel ». Malgré ce qui les différencie, car l'un est un art du mouvement issu d'un art martial japonais, et l'autre une discipline artistique, le kinomichi participe à la transformation de la danse.

## 2. Présentation de la recherche :

Le positionnement théorique de cette étude se situera dans le cadre de la sociologie ou plutôt de la socioanthropologie, celle-ci s'attachant à la compréhension dans une dialectique d'universalisation et de particularisation.

La spécificité de ce travail, comme nous l'avons évoqué plus haut, est que le sujet est impliqué dans ce monde observé et analysé, qu'il y a une histoire commune. La posture du chercheur sera donc particulière car cette expérience produit des représentations qui seront à l'œuvre dans cette démarche. Ces représentations reposent sur des connaissances liées à une pratique et à une réflexion menée tout au long d'une vie professionnelle. Ce qui n'empêche d'ailleurs pas le sens commun et certaines images stéréotypées. Ces représentations devront être bousculées, remises en cause, pour ne pas faire écran à l'émergence d'autres savoirs ou concepts.

### 2.1. La danse, une activité sociale

Pour appréhender et tenter d'objectiver cette réalité, la démarche retenue sera *compréhensive*, et s'inscrira dans une sociologie qui prend en compte l'activité, l'expérience de l'individu.

Ainsi, pour Weber, l'objet spécifique de la sociologie compréhensive :

*« ne consiste pas en n'importe quelle disposition intérieure ou comportement extérieur, mais en l'activité (Handeln). Nous désignerons toujours par activité un comportement compréhensible, ce qui veut dire un comportement relatif à des objets qui est spécifié de façon plus ou moins consciente par un quelconque sens (subjectif) échu ou visé »<sup>9</sup>. « Le comprendre, en tant qu'il est le but de cette étude, est également la raison pour laquelle la sociologie compréhensive (telle que nous la concevons) considère l'individu isolé et son activité comme l'unité de base. Pour la même raison, l'individu forme la limite supérieure de cette manière de voir, car il est l'unique porteur d'un comportement significatif »<sup>10</sup>.*

Weber rejoint ainsi Simmel lorsqu'il affirme *« l'impossibilité de connaître une réalité dans son ensemble, mais seulement à partir de points de vue particuliers »*.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> M. Weber, Essais sur la théorie de la science, Plon, Paris, 1968, p. 330

<sup>10</sup> Ibid, p. 345

<sup>11</sup> V. Grassi, Introduction à la sociologie de l'imaginaire, Une compréhension de la vie quotidienne, Érès, 2005, p72

Telle sera notre démarche, de vouloir comprendre quelque chose de la danse contemporaine et de cette pratique à partir de ce que les danseurs disent de ce qu'ils font. Non pas chercher à expliquer selon le modèle des sciences de la vie ou celui d'un certain positivisme des sciences sociales en cherchant, à partir de données quantitatives, des liens de causalité entre des faits, des lois, mais vouloir comprendre une certaine réalité et faire émerger des lignes de force, des axes de lecture à une expérience vécue par des danseurs. Comment se fait la construction identitaire du danseur, comment « l'être ensemble danseurs » se constitue ? Nous allons donc nous attacher à des acteurs qui donnent du sens à leurs actions et tenter de repérer et d'analyser ce sens.

La question de l'autre en danse, qu'il soit partenaire ou spectateur, est une question essentielle, car comme toute production artistique, la danse suppose l'autre et ne peut exister sans le regard de l'autre. La création chorégraphique contemporaine repose sur cette altérité, en mettant en scène des rapports au corps parfois très intimes, personnels, qui nécessitent écoute, confiance, engagement et souvent complicité. Pour Catherine Diverrès, « *il s'agit d'abord d'un rapport à l'autre, et ensuite au monde* ». <sup>12</sup>

D'autre part, « l'être ensemble danseur » répond à une construction particulière. Le groupe de danseurs, celui de la troupe, terme plus utilisé pour le théâtre, de la compagnie, se retrouve dans la nécessité de partager des moments de vie, de scène mais au-delà, le plus souvent, des valeurs.

L'histoire de certains groupes de danse au XXème siècle fait apparaître des expériences ayant permis la création d'organisations humaines fondées autour de valeurs communes, partagées dans le travail et dans le mode de vie. Ainsi le groupe de la Judson Church à New York, dans les années 60, groupe fondateur de la danse postmoderne, qui rassemble des artistes impliqués dans une démarche politique de rejet des codes et des conventions esthétiques, et pour lesquels, le travail collectif, dans un esprit démocratique, est la base de leur fonctionnement. L'école d'Ascona, créée par Laban au sein de la communauté de Monte Verita, en Suisse fut dans les années 20, une autre expérience d'un collectif danse au sein d'un groupe proposant un mode de vie alternatif et une recherche spirituelle, et au sein de laquelle Laban poursuivit sa recherche sur l'autonomie expressive du mouvement. Le projet de cette communauté était de sauver le monde et de faire du corps un lieu de réenchantement, ce fut une période importante de l'histoire de la danse portée par

---

<sup>12</sup> Izrine A. La danse dans tous ses états, opus cité

cette utopie d'une danse permettant à l'homme de retrouver ses racines ancestrales fragilisées par la société industrielle.<sup>13</sup> D'autres compagnies plus près de nous ont aussi partagé des valeurs communes comme le groupe Émile Dubois autour du chorégraphe Jean-Claude Gallotta par exemple, qui se nommait tribu.

« *Il tentait de proposer une alternative à la compagnie de danse, au corps de ballet, à la famille de danse « légitime ».*<sup>14</sup>

Ce groupe se renouait avec l'utopie d'un projet politique et artistique. Ce vivre ensemble se manifestait notamment à travers certains rituels comme des moments de contacts, de respiration ensemble en début de cours.

Au-delà de ces expériences particulières, les danseurs ont-ils un en-commun, qu'est-ce qui les rassemble, comment sont-ils choisis ou se choisissent-ils pour danser ensemble et mener ensemble une aventure artistique?

Quelle est cette socialité aujourd'hui, autour de quelles valeurs, de quelles formes de reliance se reconnaissent-ils ? Peut-on alors parler de communauté, de partage de valeurs, d'éthique voire d'esthétique au sens de Maffesoli, comme manière de sentir et d'éprouver en commun, l'expérience de la danse est aussi de ressentir ensemble, partager des émotions ensemble et être traversé par cette esthétique.

Cela crée nécessairement des liens, mais l'expérience communautaire semble prendre des formes différentes aujourd'hui, et ne plus s'organiser autour d'une personne, d'un chef de file plus ou moins charismatique et sans projet de vie commun ou idéologie commune. L'être ensemble existe dans le temps du travail, mais le danseur recherche davantage des espaces et des moments de vie séparés de la vie professionnelle, aller respirer ailleurs, se nourrir d'autres expériences. Boris Charmatz évoque l'illusion des rituels de certaines compagnies pour manifester « le relié » du groupe qui peuvent rappeler certaines pratiques mystiques, et pour lui, ces pratiques sont devenues « des gestes creux, un masque, une imposture de groupe ».<sup>15</sup> Les propos de ce danseur traduisent le dépassement de ce modèle et propose des espaces de temps de recherche partagés et des temps pour soi, pour vivre sa vie, ses expériences, « *laisser un espace hors du projet* ». <sup>16</sup>

Nous verrons comment ces temps de préparation, de mise en disponibilité corporelle, d'autres pratiques « nourrissent », au sens de François Jullien, cette présence à l'autre et cet être ensemble de la danse.

---

<sup>13</sup> Dictionnaire de la danse.

<sup>14</sup> Charmatz B., Launay I. (2003). Entretien. CND

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid.

## 2.2. La corporéité et la danse :

L'interprète est celui qui « traduit » avec son corps, mais aussi, comme le dit Emmanuelle Huynh<sup>17</sup>, « celui qui voyage « entre », qui se situe entre le chorégraphe et son texte, entre lui-même et ce qu'il donne à voir. Pour cela, il doit développer une sensibilité particulière, une ouverture au monde, être traversé par un souffle, une énergie, ces choses indéfinissables qui touchent le spectateur, tout en développant les potentiels de son instrument le corps. C'est un véritable « tissage entre deux corps – corps actuel et corps mémoire - un tissage qui alterne perceptions et traces ».<sup>18</sup>

Le concept de corporéité avancé par Michel Bernard, non pas avoir un corps, mais être un corps prend en charge la dimension instable, hétérogène et multiple du corps, compris non plus comme réalité objective mais réseau sensoriel, pulsionnel et imaginaire. La corporéité recouvre une entité meuble, faite d'activité perceptive, et fictionnalisante, modulée par l'histoire individuelle du sujet, où matérialité corporelle, désir, pulsion, langage, geste et imaginaire s'entrecroisent et s'interpénètrent. Ce concept de corporéité s'oppose donc à la plupart des visions philosophiques et scientifiques du corps. Il s'appuie sur l'évidence offerte par les arts du spectacle, et tout particulièrement la danse, sa valeur pour cet art est à la fois théorique et politique, rappelant qu'il n'y a pas de « corps » hors de l'expérience singulière et changeante du sujet, et même pas de corporéité hors d'un réseau multiple d'intercorporéités. Il met à mal l'idée du corps comme instrument du danseur ou du danseur comme instrument de l'œuvre et donc du chorégraphe.

### 2.2.1. Une lecture phénoménologique

Pour M. Merleau-Ponty, « le corps n'est pas un objet », « il est le véhicule de l'être au monde »<sup>19</sup>, il introduit donc une distinction entre le corps « en soi » comme objet et le corps « pour soi » comme lieu du sujet.

*« Qu'il s'agisse du corps d'autrui ou de mon propre corps, je n'ai pas d'autre moyen pour connaître le corps humain que de le vivre, c'est-à-dire de reprendre à mon compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui. Je suis donc mon corps, au moins dans la mesure où j'ai un acquis, et réciproquement, mon corps est comme un sujet*

---

<sup>17</sup> E. Huynh, Danseuse et chorégraphe, a été interprète dans plusieurs compagnies dont celle d'Odile Duboc, participe actuellement à des recherches sur la danse avec le groupe A. Knust.

<sup>18</sup> Sibony D. (1995). Le corps et sa danse. Paris : Seuil, p.173

<sup>19</sup> M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (1945), Gallimard, « Tel », 1989, p.97

*naturel, comme une esquisse provisoire de mon être total. Ainsi l'expérience du corps propre s'oppose au mouvement réflexif qui dégage l'objet du sujet, et qui ne nous donne que la pensée du corps ou le corps en idée et non pas l'expérience du corps ou le corps en réalité »<sup>20</sup>.*

Pour M. Merleau-Ponty, toujours, la perception met en jeu le corps, il est une sorte de médiateur entre soi et le monde, « *c'est un outil de perception puis de connaissance, et c'est le corps par l'expérience sensible qui détermine le rapport au monde* »<sup>21</sup>. Le corps est à la fois le percevant de ce monde et le perçu puisqu'il accompagne toutes ses perceptions. Par le corps, l'être existe au monde et c'est le corps qui l'ouvre au monde, qui lui permettra aussi, par l'expérience, le vécu, de rencontrer autrui. Cette approche philosophique du corps transgresse ainsi la conception dualiste du cartésianisme en dépassant la dichotomie métaphysique traditionnelle du corps et de l'esprit.

Par un travail du corps lui permettant de développer sa perception du monde, le danseur traduira cette expérience sensible et pourra ainsi remplir son rôle d'artiste qui, pour Paul Klee, est de rendre visible. La danse, par sa fonction spectaculaire, donne à voir une pensée, une vision du monde.

Le danseur peut être compris comme un analyseur qui nous dit quelque chose de la société par la mobilisation particulière du corps, par les techniques utilisées et par la dimension symbolique de ce qu'il donne à voir.

C'est toute la dynamique de cette « exploration perceptive » du dedans et du dehors, de l'intériorité et de l'extériorité, du passage entre ces deux espaces, entre ces deux pratiques, les expériences et les cheminements qui en découlent qui feront l'objet de notre réflexion.

### **2.2.2. Corps, environnement social et culture :**

Nous situerons également notre travail dans une perspective socio-anthropologique pour analyser la place du corps dans les sociétés traditionnelles, celles qui s'appuient sur la connaissance, la croyance et le respect de leurs traditions dont les origines se perdent dans la nuit des temps et les sociétés occidentales, modernes, tournées vers le progrès, et nous

---

<sup>20</sup> Idem, p.231

<sup>21</sup> P. Duret, P. Roussel, *Le corps et ses sociologies*, Nathan, 2003, p.43

mettrons ainsi en perspective cette analyse avec le fait qui nous concerne, la pratique, par des danseurs, d'activités corporelles issues de cultures différentes.

Pour David Le Breton « *chaque société, à l'intérieur de sa vision du monde, dessine un savoir singulier sur le corps, elle lui donne sens et valeur. Les conceptions du corps sont tributaires des conceptions de la personne... Dans les sociétés traditionnelles, le corps ne se distingue pas de la personne.... Le corps moderne implique la coupure du sujet avec les autres (une structure sociale de type individualiste), avec le cosmos (les matières premières qui composent le corps n'ont aucune correspondance ailleurs), avec lui-même (avoir un corps plus qu'être un corps). Le corps occidental est le lieu de la césure, l'enceinte objective de la souveraineté de « l'égo ». Il est la part insécable du sujet, le « facteur d'individuation » (E. Durckheim) dans les collectivités où la division sociale est de mise »<sup>22</sup>.*

La danse occidentale n'échappe pas à ce modèle. Cette représentation, née de l'émergence de l'individualisme à la Renaissance, marquera les siècles suivants de manière significative. La danse se développera dans ce contexte et même si, au cours du XXème siècle, la danse moderne, puis la danse contemporaine, chercheront à dépasser ces conceptions, elles ne s'en affranchiront pas complètement dans leurs méthodes d'apprentissage plus particulièrement.

Les sociétés traditionnelles ne fonctionnent pas sur une dichotomie entre corps et esprit. Qu'elles soient mélanésiennes, africaines, orientales, ces sociétés ne produisent pas le même rapport au corps que nos sociétés occidentales, la conception de l'individu est très différente, celui-ci se confond le plus souvent avec le monde qui l'environne, la communauté, la nature, le cosmos, et le mot corps recouvre, selon les sociétés, des notions très différentes. Dans les sociétés traditionnelles, l'individu n'existe pas et l'homme est « un nœud de relation ».

Cette unité est un principe fondateur du kinomichi qui nécessite en permanence d'être relié à soi et aux autres. La présence à soi est constante, chaque mouvement est porteur de la symbolique terre-ciel, et la relation à l'autre se concrétise par le contact. Ce qui oblige le pratiquant à être dans un mouvement permanent de dedans-dehors, intériorité, extériorité, tout en étant constamment dans cet espace, entre terre et ciel, lieu pour donner et recevoir.

---

<sup>22</sup> D. Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, Paris, 2000, p.8

L'axe terre-ciel, et la verticalité qui lui est associée, inscrit la personne dans la dimension du lien entre le ciel et la terre, « l'axis mundis » dont parle Mircea Eliade<sup>23</sup> à propos du « Centre du Monde », ce pilier qui permet le passage d'une région cosmique à une autre, du ciel à la terre et vice-versa, et au centre, la communication avec le monde. On retrouve ainsi une des dimensions symboliques qui organisent l'homme, celle de la verticalité, espace de la spiritualité, de l'élévation, de l'ouverture et l'horizontalité, espace de la communication entre pairs.

### **2.2.3. Les rituels**

Ce qui, d'autre part, unifie un groupe et lui donne sa cohérence, se manifeste par un ensemble de pratiques, des rituels, qui construisent à la fois l'identité des personnes appartenant à ce groupe et le groupe lui-même.

*« Le rite ou rituel est un ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteurs d'une dimension symbolique. Le rite est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l'un des biens communs d'un groupe. »<sup>24</sup>*

Les formes de ritualisation des danseurs contemporains, pour ce qui est de la préparation par exemple, sont assez caractéristiques. Un rituel bien connu est celui qui précède le travail de la danse, qu'il soit celui du cours quotidien, autre rituel plus institutionnel, ou du travail dans le cadre d'une création. Les danseurs ont besoin de s'accorder, de se prendre un temps à soi, et pour cela ils s'allongent sur le sol, s'étirent doucement, se concentrent dans le silence le plus souvent, parfois une musique en relation à cette recherche d'état accompagne ces séquences, et progressivement dans un mouvement minimaliste, se mobilisent doucement pour retrouver la verticalité et la relation au poids qu'elle induit, mais aussi se retrouver avec les autres et commencer ensemble soit le cours quotidien permettant le travail du corps, la prise d'espace, le contact avec les autres, soit le travail de recherche chorégraphique. Cette « façon de faire » permet au danseur de se reconnaître et d'être reconnu.

Dans le kinomichi, on retrouve des rituels institutionnalisés comme ceux qui ponctuent une séance, les saluts au maître et aux partenaires, ou ceux qui organisent la cérémonie des hakamas, sorte de passage de grade mais aussi tenue revêtue par les

---

<sup>23</sup> M. Eliade, Le sacré et le profane, Folio, p.38

<sup>24</sup> M. Segalen, Rites et rituels contemporains, Nathan, Paris, 1998

impétrants, avec un ensemble de mises en espace, de trajets et d'actes qui structurent ces moments d'intronisation. Mais d'autres rituels sont aussi à l'œuvre dans un dojo de kinomichi comme le placement dans l'espace lors du stage d'été avec maître Noro. Certaines personnes affectionnent plus particulièrement certains endroits, pour diverses raisons, proximité d'une porte, désir d'être à la périphérie ou au contraire voyager dans tout l'espace au hasard des rencontres provoquées par les changements fréquents de partenaires. On peut aussi repérer des mouvements de personnes qui se recherchent pour pratiquer ensemble ou qui souhaitent éviter certaines rencontres. D'autres aspects sont aussi en jeu dans des pratiques où le corps est le médiateur des relations, quelque chose d'autre d'obscur, en creux, dans l'épaisseur « des plis ». C'est toute la dimension symbolique or, selon David Le Breton, le corps est au cœur du symbolisme social. Nous allons voir quelle est la force de ce symbolique qui traverse le corps et les pratiques qui nous intéressent.

### 2.3. Force du symbolique

*« Nous remarquons ainsi que chaque univers symbolique résulte de la mise en œuvre d'un paradigme qui valorise un mode particulier de rapport au monde. »<sup>25</sup>*

Histoire et origines s'inscrivent dans toute pratique et participent à leur donner cette dimension symbolique propre à chacune, ainsi *« la danse, lieu d'incorporation des paradigmes sociaux, doit permettre de retrouver les traces des célébrations rituelles dont l'origine s'inscrit dans une mythologie de la Raison »*.<sup>26</sup>

Nous emprunterons à la sociologie de l'imaginaire pour donner un point de vue différent sur cette réalité.

La pratique de la danse dans sa dimension de représentation, et celle du kinomichi, nous le verrons, sollicite l'imagination symbolique et l'utilisation de symboles. *« Le symbole est une représentation qui fait apparaître un sens secret, il est l'épiphanie d'un mystère »*<sup>27</sup> selon Gilbert Durand, il exige une interprétation et possède une valeur émotionnelle car il est d'après Jung, la manifestation visible d'un archétype, celui-ci étant caractérisé par sa dimension universelle, alors que le symbole est déterminé par la culture<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> P. Roland, Figures de l'imaginaire chorégraphique contemporain, thèse de doctorat, p. 14

<sup>26</sup> P. Roland, Une cosmogonie ritualisée dans la danse contemporaine, Cahiers internationaux de sociologie, Vol XCII, 1992

<sup>27</sup> G Durand, L'imagination symbolique, Paris, PUF, 1989, p.13

<sup>28</sup> G Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Dunod, 1992, p.62-63

Pour Paul Ricœur, tout symbole authentique possède trois dimensions concrètes : il est à la fois « cosmique », « onirique » et enfin « poétique »<sup>29</sup>, pour la moitié visible du symbole.

En se répétant sans cesse, et du fait de leur caractère incomplet et indéfini, les symboles en interagissant se clarifient réciproquement. Ainsi la pratique répétée de rites ou de rituels permet d'en percevoir le sens et d'en approfondir la connaissance tout en se découvrant soi-même. Ce qui nous semble intéressant est la dynamique créée par la rencontre avec les symboles car celle-ci est alors prétexte à cheminement, à interrogation sur soi-même, mais permet également une élucidation de son environnement.

## **2.4. Recueil des données :**

On peut établir un parallèle entre la démarche scientifique en sciences sociales et la pratique du kinomichi, qui est celui de l'implication de soi dans l'acte, et de la mise à distance permettant un regard différent, source de questionnement et de connaissance. Nous allons donc voir ce qui va caractériser notre étude sur le plan méthodologique pour permettre de faire la lumière sur ces questions posées, de faire émerger des éléments pouvant être, par la suite, interprétés.

### **2.4.1. Une approche qualitative :**

Pour tenter de répondre à l'ensemble des questions posées, nous effectuerons une étude qualitative, et, par une approche compréhensive du problème et une méthode inductive, nous analyserons notre terrain, les entretiens des danseurs et les observations participantes pour construire un ensemble de connaissances. Nous n'appuierons pas notre démarche sur des données quantitatives, d'une part, aucune donnée concernant notre propos n'existe vraiment et d'autre part, l'analyse qualitative nous semble plus pertinente pour le traitement de notre propos qui est donc comme nous l'avons déjà souligné, de faire émerger du sens d'un ensemble de faits et de pratiques à partir de discours de danseurs.

Pour réaliser cette étude et recueillir les données nécessaires, nous utiliserons plusieurs « méthodes » que nous mettrons alors en perspective.

Mais avant tout, découvrons ceux qui sont au centre de notre travail, qui vont nous permettre, par leurs propos, de donner matière à notre recherche, à savoir les danseurs.

---

<sup>29</sup> G. Durand, 1989, opus cité

## 2.4.2. Le choix des danseurs

### Présentation des danseurs

Pour cette étude, le choix s'est porté sur des danseurs contemporains professionnels pratiquant le kinomichi depuis un certain nombre d'années, tous, sauf une personne, ont déjà reçu le « hakama », « le hakama indique que l'on est sur la voie de l'ouverture du cœur, pour le hakama stagiaire, puis de l'unité, pour le hakama régulier »<sup>30</sup> nous dit Me Noro<sup>31</sup>.

Ces danseurs suivent assez régulièrement les stages d'été dirigés par Me Noro, mais leur présence est tributaire de leur travail, de programmation de créations, et certains pratiquent depuis de longues années.

Ces danseurs, au nombre de cinq, trois femmes et deux hommes, âgés de 39 à 53 ans, sont tous d'origine géographique différente : allemande, belge, française, sarde et franco-japonaise.

Ils ont tous un point commun, leurs parcours les a menés en Allemagne et plus particulièrement, pour quatre d'entre eux, à Wuppertal, lieu d'implantation de la compagnie de Pina Bausch et de l'école d'Essen. Deux personnes ont suivi la formation de cette Folkwang Hochschule, école de l'expressionnisme allemand, qui fut créée par Kurt Joos en 1927. Des raisons historiques et géographiques peuvent expliquer ce lien entre ces personnes autour du kinomichi. Une des personnes implantées depuis longtemps en Allemagne pratique cette discipline depuis 19 ans et l'a introduite dans l'environnement de la compagnie de Pina Bausch et à l'école d'Essen. Il anime maintenant un atelier ouvert aux danseurs à Wuppertal.

Ce sont des danseurs contemporains professionnels ayant suivi une formation classique et/ou contemporaine, soit en formation initiale, soit en formation « continue » le plus souvent dans des structures institutionnelles, l'équivalent de nos conservatoires. Mais aucun n'a poursuivi un parcours en danse classique. Ils ont tous travaillé en tant qu'interprètes dans diverses compagnies européennes de danse contemporaine. Trois d'entre eux ont dansé dans la compagnie de Pina Bausch, à Wuppertal, 17 ans pour un danseur, huit ans pour une danseuse et comme invité pour un autre danseur.

Pina Bausch est elle-même issue de cette école d'Essen, et en a été la directrice, et est une figure de la danse. Son influence fut grande, en Allemagne, en Europe et dans le monde En créant un nouveau style, le théâtre dansé, « elle a révolutionné le monde de la

---

<sup>30</sup> Ces titres correspondent à des étapes de la pratique et non des grades au sens sportif

<sup>31</sup> R. Murcia, opus cité, p33

*danse dont elle a redéfini les concepts* ». <sup>32</sup> Elle porte une attention particulière aux comportements humains, sans préjugés, joue avec la réalité et l'imagination, « *réveille les fruits de l'expérience, et les rend conscients* ». Le théâtre dansé est un théâtre de l'expérience. Ce qui nous semble important dans ce travail est la dimension expérimentale que rencontrent les danseurs.

Quatre d'entre eux ont suivi une formation pédagogique, et enseignent actuellement la danse contemporaine, soit dans des institutions comme le CNDC d'Angers, dans des structures privées ou au sein de compagnies. Deux développent un travail dans la création théâtrale soit en participant à des mises en scène ou soit en tant qu'acteur, et tous sont impliqués dans le processus de création chorégraphique.

Ils pratiquent le kinomichi depuis au moins 8 ans et jusqu'à 18 et 21 ans pour certains. Une danseuse a commencé très tôt cette pratique ; étant la fille de Me Noro, elle a participé dès l'âge de 3-4 ans aux cours d'éveil pour enfants donnés par son père.

Ce sont donc des danseurs, interprètes, chorégraphes et/ou pédagogues, tous dans une dynamique de recherche sur le mouvement, pour l'interpréter, le donner à voir, le créer, lui donner un sens ou le transmettre. Nous ne nous attarderons pas sur un rôle de la danse, mais nous traiterons de la danse dans cette dimension de transversalité.

Le choix de danseurs professionnels fut motivé par une curiosité suscitée par le fait que ces danseurs, dans leur parcours, ont eu la possibilité de travailler avec des « maîtres » et ont encore la possibilité de rencontrer des enseignants de renom, et qu'ils prennent du temps pour pratiquer le kinomichi en y trouvant un intérêt tangible.

Ci-dessous, sont présentés deux tableaux récapitulatifs présentant les danseurs et les conditions d'entretien.

---

<sup>32</sup> N. Servos, Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge, Larche, 2001, p.9

<b>Danseurs</b>					
<b>Prénom</b>	<b>Sexe</b>	<b>Âge</b>	<b>Nationalité</b>	<b>Formation danse</b>	<b>Statut/actes</b>
Jean	M	53 ans	Française	Contemp./Classique	Danseur, acteur, chorég., enseigt.
Virginia	F	35 ans	Allemande	Class. puis moderne/Essen	Danseuse, chorég, enseigte
Enrico	M	41 ans	Italienne	Class./Mod.-Essen/Contemporain	Danseur, chorég. enseignant
Dominique	F	45 ans	Belge	Class./Moderne/Contemporain	Danseuse, chorég, enseignante
Satchie	F	31 ans	Française	Class./Contemporain/ Cirque	Danseuse, chorégraphe

<b>Entretiens</b>					<b>Kino</b>
Danseurs	<b>Date</b>	<b>Lieu</b>	<b>Durée</b>	<b>Date</b>	<b>Tps Kino</b>
Jean	07/00	Salins (39)	50'	07/00	21 ans
Virginia	07/02 et 03/05	Salins et Paris (bar)	25'+1h	07/02 et 03/05	8 ans
Enrico	07/02 et 03/05	Salins et Paris (bar)	25'+45'	07/02 et 03/05	10 ans
Dominique	07/02 et 03/05	Salins et Paris	45'+45'	07/02 et 03/05	18 ans
Satchie	7/3	Salins	50'	7/3	Irrégulier

Les entretiens que nous avons menés avec ces danseurs nous ont permis de nous rencontrer autrement que dans l'espace du dojo et leur gentillesse, la disponibilité dont ils ont fait preuve et leur intérêt pour ce travail, m'ont rendu la tâche agréable.

#### **Autres personnes ressources :**

D'autres personnes pratiquant le kinomichi ont contribué plus ou moins directement à cette étude.

- . Me Noro, qui nous a accordé un entretien dans son dojo à Paris, ce qui nous a permis de recueillir des informations sur sa perception des danseurs dans la pratique du

kinomichi. Il se montre critique sur la formation et la « déformation » des corps des danseurs. Il attache une importance à la formation artistique en général, celle-ci devant contribuer au développement de l'être humain mais toujours dans l'idée d'une harmonie avec soi et le monde. La danse contemporaine semble le surprendre parfois par la violence qu'elle inflige aux interprètes.

. Notre instructeur, Michel Lebigre, qui, par sa « fantaisie », sa réflexion et son expérience des pratiques corporelles, suscite le questionnement, alimente la réflexion et, par sa pédagogie et ses qualités d'observation, nous accompagne dans la pratique du kinomichi.

. Enfin, d'autres personnes ont également contribué à la construction de cette réflexion, au cours de discussions informelles, d'échanges, soit avec des danseurs, soit avec des pratiquants de kinomichi, lors des stages d'été à Salins Les Bains dans le Jura et des soirées autour d'un plat accompagné d'un bon vin, la convivialité est une dimension importante de ces stages, mais également avec les personnes de notre section de Caen.

#### **2.4.3. L'observation participante :**

L'observation participante sera le premier mode de recueil de données. Étant en effet impliquée, et dans la danse comme enseignante, danseuse et chorégraphe dans des groupes amateurs, et dans le kinomichi comme pratiquante régulière depuis une dizaine d'années, le terrain, de lieu de pratique deviendra lieu de pratique et d'observation.

*« De nos jours, il y a obligation éthique, si je puis dire, d'aller « sur le terrain ». L'observateur est engagé dans son observation... C'est « sur le terrain » concret et vivant des symboles que le « sens » d'un phénomène social doit être cherché. »<sup>33</sup>*

Mais cette situation met en exergue le difficile paradoxe de l'implication et de la nécessaire distanciation pour permettre l'objectivation de sa propre subjectivité et ainsi accéder à une production de connaissances. Cela nécessite d'adopter une posture différente dans sa pratique, et permettre « ce regard éloigné » dont parle Lévi-Strauss.

Voir ce qui agit dans un groupe nécessite une transformation du regard, de l'être dans l'activité. Et dans le même temps, regarder les autres, chercher à comprendre l'autre permet également un retour sur soi, sur ce qui nous anime et comprendre également le sens de son propre engagement.

---

<sup>33</sup> G. Durand, Introduction à la mythodologie, Mythes et sociétés, Albin Michel, Paris, 1996

#### . L'observation en kinomichi

Pour permettre ce « regard distancié », une prise de notes s'est avérée nécessaire pour consigner les remarques, les observations réalisées pendant les cours, mais celle-ci ne pouvait se faire que dans un temps autre, après les cours, ou entre les cours, dans un vestiaire.

Il ne s'agissait pas uniquement de consigner des informations sur les comportements dans la pratique, mais aussi des remarques sur les liens perçus entre danse et kinomichi, des sensations éprouvées qui pouvaient, de notre point de vue, entrer dans cette problématique. Un autre thème d'observation fut les discours à la fois de Me Noro, pour comprendre le sens de sa pratique, mais aussi les paroles des uns et des autres entendues parfois sur le tapis, voire en dehors et qui pouvaient nous interpeller. Enfin, les rituels qui l'organisent et la structurent furent l'objet d'observation toujours dans une recherche d'élucidation de sens.

Ces remarques ont constitué le fondement, la matière première de nos entretiens.

*« L'observation ethnographique repose sur l'enchaînement de ces trois savoirs-faire fortement imbriqués : percevoir, mémoriser, noter ».*<sup>34</sup>

Ces observations ne pouvant se transcrire en direct, nous restions le filtre par lequel transitent les informations. Ce sont donc les traces de ces observations et perceptions que nous avons ensuite notées.

#### . L'observation en danse

Cette observation a plusieurs sources, d'une part, les cours techniques et les ateliers pris auprès de nombreux professeurs et chorégraphes mais également ceux que nous avons dirigés pendant des années et dirigeons encore dans diverses associations et centres de formation et d'autre part, les spectacles pour enrichir notre culture chorégraphique. Toute cette expérience a permis d'élargir notre connaissance et notre réflexion sur la danse contemporaine, et sur ses fondements notamment.

Depuis une trentaine d'années, nous avons assisté à de nombreux spectacles et constaté des transformations notamment dans la qualité de la danse, la présence des danseurs et l'énergie qui traverse le mouvement. Les ressources des danseurs semblent avoir été explorées, fouillées, d'autres territoires visités faisant émerger d'autres « possibles » du corps. Ce constat participa à ce questionnement dont nous parlions plus haut et lors de la

---

<sup>34</sup> BeaudS., Weber F., Le guide de l'enquête de terrain, Paris, La découverte, 1997, p. 143

concrétisation de ce travail de recherche, une observation plus attentive des danseurs fut engagée avec une grille de lecture « implicite », permettant de nourrir notre réflexion.

#### **2.4.4. Les entretiens : donner la parole**

Donner la parole aux danseurs sera le point central de ce travail. Ces discours seront obtenus lors d'entretiens, qui, au cours de la recherche, se sont transformés en récits de vie, en effet, comprendre un parcours nécessite de laisser une parole se dérouler et s'inscrire dans une histoire. Il sera alors opportun de resituer le parcours des danseurs dans leur contexte social, culturel et économique.

L'entretien nous parut le moyen le plus adapté à notre recherche, et plus particulièrement l'entretien semi-directif, celui-ci permettant plus facilement l'émergence d'une parole.

Pour J.C. Kaufmann : « *l'entretien dans la pratique reste fondé sur un savoir-faire artisanal, un art discret du bricolage* »<sup>35</sup>.

L'expérience de la vie nous donne des outils pour appréhender cette situation, nous nous sentons alors capables de partir à la recherche de richesses, d'indices, de sens. Et en effet, tel l'artisan qui peaufine sa technique à chaque objet réalisé, l'interviewer approfondit ou adapte sa grille d'analyse et sa méthode à chaque entretien.

Pour permettre sa réalisation et garder cette maîtrise, un guide d'entretien constitué d'un ensemble de points à aborder, formulés ou non sous forme de questions, est élaboré, et, tel le fil d'Ariane, permettra la conduite de ces entretiens.

Au cours de cette étude, est né le besoin de recueillir des témoignages, des éléments de leur biographie pour mieux comprendre comment ces pratiques, danse et kinomichi, s'inscrivaient dans la vie de nos danseurs. C'est ainsi que nous avons pensé dans la deuxième période du travail de recherche, au récit de vie, car celui-ci permet de témoigner de l'intérieur, de décrire à l'intérieur de chaque vie, les logiques de passage d'une activité à une autre. « *Le récit de vie constitue une description approchée de l'histoire réellement (objectivement et subjectivement) vécue* ». Le récit de vie permet, « par la dimension diachronique, de saisir les logiques d'action dans leur développement historique et les configurations de rapports sociaux dans leur développement biographique »<sup>36</sup>. Les

---

<sup>35</sup> Kaufmann J.C. Introduction à L'entretien compréhensif, Nathan Université, p7

<sup>36</sup> Bertaux D. Les récits de vie, Nathan, p. 8

récits de *pratique en situation* donnent à comprendre les contextes sociaux dans lesquels ces pratiques se situent et de « *saisir les processus sociaux structurels selon le principe que l'existence précède la conscience* »<sup>37</sup>. Ces récits de vie s'inscrivent habituellement dans une perspective ethnosociologique, celle qui exprime cette tension entre le particulier et le général. Ces récits de vie sont en affinité profonde avec l'action en situation qui est, pour les nouvelles sociologies un point important. Paul Ricœur, même s'il s'est davantage intéressé au récit historique et au récit de fiction qu'au récit biographique, montre, à travers son étude sur l'herméneutique de l'action, que la forme la plus appropriée à l'action en situation est la forme-récit. Il montre en effet l'affinité profonde entre l'action et le récit ; l'action se déploie dans le temps, et la forme qui la décrit le mieux est la forme du récit, forme narrative. Cette dimension nous intéresse tout particulièrement, et les danseurs ont aimé raconter leur vie, la narration les inscrit dans leur temps, ils déroulent leur vie. Ils n'ont pas beaucoup de difficultés à parler d'eux, de leur histoire. Ils reconnaissent parfois, qu'ils ignorent les raisons de leurs choix, et ces entretiens ont permis de soulever voire d'éclaircir des questions, des aspects dont ils n'avaient pas tout à fait conscience. Des questions ou relances sont parfois nécessaires pour, à un moment donné, approfondir une idée, un point énoncé qui nous semblait intéressant.

#### **2.4.5. Le guide d'entretien :**

Ce guide est un outil, un guide thématique, sorte de sous-main, dans lequel sont présents les grands thèmes que nous souhaitons aborder et qui devaient répondre à la question : qu'ont les danseurs à dire sur ces différentes questions et qui fait sens. Pour le sujet qui nous intéresse, les thèmes sont relatifs au temps : passé, présent, futur, leurs débuts dans la danse, le déroulement de leur « carrière » de danseur et le moment de la rencontre avec le kinomichi, et aux contextes dans lesquels se sont inscrites les pratiques. Nous avons recueilli à la fois les faits, les étapes mais également les espoirs, les doutes et les analyses et regards portés a posteriori sur les raisons de leurs choix.

Les grands thèmes à questionner :

- *Le contexte socio-historique, culturel, géographique et les conditions d'apprentissage de la danse* ; comment cette expérience initiale a été vécue et comment s'est donc construit leur rapport à la danse et plus particulièrement aux groupes auxquels ils appartenaient.

---

<sup>37</sup> Ibid.

- *Le ou les processus, circonstances ayant suscité le désir, le besoin de pratiquer une autre activité corporelle que la danse ou plusieurs autres. Et comment sont vécues ces pratiques corporelles ? (Comme des pratiques parallèles, complémentaires... ?) La rencontre plus particulière avec le kinomichi.*
- *Le moment où le besoin, le désir de faire autre chose que de la danse ont été ressentis. Est-il possible d'identifier ce désir, et quelle est sa nature. Y-a-t-il un sentiment de manque, d'incomplétude ou le besoin d'un plus ?*
- *Comment ces pratiques cohabitent-elles dans leur vie ? Quelle logique de passage existe entre ces deux pratiques. Quelle place prennent-elles dans leur quotidien, quels rôles remplissent-elles ?*
- *La question du contact.* Le contact est un des principes fondamentaux du kinomichi, la danse nécessite souvent aussi des contacts entre les corps or les rôles joués sont divers. Y a-t-il des perceptions différentes de ce contact et de quelle nature sont-ils ?
- *La question de l'espace.* La manière dont cette notion est abordée et travaillée dans le kinomichi, sera pour nous, une préoccupation majeure. La pratique du kinomichi permet-elle une approche spécifique de l'espace, et, quelles en sont les caractéristiques ? Différentes questions relatives à cet espace seront abordées : celui du mouvement mais aussi et surtout, celui de la pratique en groupe, de l'attention portée à cet environnement sans espace hiérarchisé, sans regard extérieur qui organise le mouvement, si ce n'est celui du professeur, du maître. (Ce dernier point n'apparaît pas dans les entretiens et aurait été intéressant pour comprendre la construction du « groupe kinomichi »)
- *La question de la globalité.* En relation avec les propos de David Le Breton, selon lequel, dans les sociétés traditionnelles, le corps ne se distingue pas de la personne, et affirme également que le corps moderne est d'un autre ordre, qu'il implique la coupure du sujet avec les autres, avec le cosmos, avec lui-même. Nous mettrons cela en relation avec la recherche constante en kinomichi, du lien à soi, par une attention permanente à la globalité du geste, contrairement à l'approche analytique de nos méthodes et de nos techniques corporelles occidentales, aux autres par une recherche d'un contact juste avec l'autre.
- *La question de la culture.* Comment s'effectue la rencontre de ces deux cultures, celle de l'orient et celle de l'occident ? En occident, la conception du corps repose sur une conception dualiste, de séparation entre corps et esprit, de dichotomie. Le corps est alors le signe, la marque de son existence, de sa différence, de sa distinction.

- Quelles sont les incidences du travail du kinomichi sur leur sensibilité à eux-mêmes, aux autres et sur leur sensibilité au monde, dimension importante pour un artiste, et donc pour un danseur ?

Ces questions permettaient d'entrer assez facilement dans l'entretien, elles leur permettaient de parler d'eux, d'un sujet qu'ils connaissent bien.

L'analyse de ces cinq discours, la récurrence de certains propos, vont permettre de donner un surplus de sens aux différentes questions soulevées, d'obtenir des savoirs qui font sens, une intelligibilité unique

#### **2.4.6. Critique des entretiens :**

Les principales difficultés rencontrées sont d'ordre géographique, en effet, certains travaillent en Belgique, en Allemagne et dans différents lieux en France, avec des emplois du temps relativement chargés. Les stages d'été nous ont permis de réaliser quelques entretiens, les danseurs étant sur place et relativement plus disponibles. Mais il est important de noter la situation particulière de ces entretiens réalisés au cours de stages, en effet, une pratique quotidienne de cinq heures, donne au kinomichi une présence et une actualité fortes et l'on peut supposer que cela en transforme la perception.

La lecture de ces entretiens fait apparaître que deux personnes entendues pendant le stage, Jean tout d'abord dans un entretien exploratoire au tout début de cet travail, Virginia et Enrico, puis plus tard dans l'année dans des périodes où ils pratiquaient peu, avaient pris une certaine distance, ce qui est intéressant à souligner car cela permet de constater les transformations du regard porté sur l'activité.

Un entretien avec Dominique a été mené par téléphone, ce qui occulte toute la dimension corporelle qui accompagne la parole, et participe de l'échange. Nous avons néanmoins pu faire un autre entretien au stage d'été suivant.

Il y eut un entretien double, avec Virginia et Enrico. Cette situation est intéressante, mais pose d'autres problèmes. En effet, si l'on peut supposer que les réponses de l'un pouvaient parfois permettre à l'autre d'aller plus loin dans le propos, de renchéir, on aussi peut supposer que cela pouvait déclencher, les orienter, ou d'en occulter certaines. Cela montre l'intérêt, mais aussi les limites, de l'entretien à plusieurs.

La lecture de ces entretiens fait apparaître des maladresses dans la formulation de certaines questions. Cela révèle une attitude de non-écoute à certains moments, car trop

enfermée dans les représentations, dans l'attente d'une réponse, empêchant une parole de s'exprimer, de se développer.

La tentative de récit de vie ne fut pas concluante, les rencontres ne furent pas assez nombreuses.

Les conditions souvent particulières de ces entretiens leur ont donné des formes assez différentes. L'expérience a permis néanmoins d'éclaircir progressivement un champ, d'obtenir un « matériau » intéressant permettant l'éclaircissement du sujet.

#### **2.4.7. Traitement des entretiens : Moda Lisa**

L'utilisation de ce logiciel nous est apparue intéressante pour notre analyse de contenu, celui-ci permettant d'identifier les thématiques, d'en montrer les articulations et permettre ainsi l'émergence d'un sens tout en minimisant les « projections » interprétatives. Nous avons retenu plusieurs thèmes susceptibles de repérer les discours pertinents : la perception, la socialité, l'imaginaire et l'itinéraire. Les sous-thèmes permettant d'affiner les résultats ont permis de rechercher si ce qui est dit à propos des thèmes principaux s'inscrivait dans une ouverture, une continuité ou une rupture. À partir de ces données, un travail d'encodage des entretiens fut réalisé, et ce traitement a permis une lecture autre de ces entretiens et l'émergence d'une certaine réalité. Ce découpage a révélé au sens propre du terme des thématiques, des idées qui jusque là n'apparaissaient pas de manière aussi claire.

Néanmoins, ce traitement n'a pas empêché l'utilisation du surligneur et autre crayon de papier pour retravailler cette matière obtenue, rechercher encore ce qui pouvait se cacher derrière certaines paroles et mettre en relation des éléments restés jusque-là en-dehors.

#### **2.4.8. Les ressources**

Enfin, nous nous appuyerons sur les productions relatives à ces pratiques : sur le kinomichi, seuls deux livres existent actuellement<sup>38</sup> et quelques articles parus dans des revues sur les arts martiaux ou sur la santé. En revanche, la danse produit depuis quelques années de nombreuses recherches, et notamment en anthropologie, sur les savoirs incorporés, sur le genre, sur les trajectoires, sur l'enseignement de la danse... Nous nous

---

<sup>38</sup> R. Murcia, opus cité et D. Roumanoff, La pratique du kinomichi avec Me Noro, Critérian, 1992

appuierons également sur des articles ou ouvrages relatifs à l'histoire de la danse, à la question des imaginaires dans les pratiques chorégraphiques.

Le croisement de toutes ces sources permettra, dans une approche complexe du mouvement, d'en comprendre le sens dans les pratiques qui nous intéressent et ce qui peut les relier. Nous rechercherons à travers ces données, les points de rencontre, de convergence et de résonance, permettant l'émergence d'une réalité à l'œuvre, dans la pratique conjointe de ces activités.

## **3. Présentation des pratiques**

### **3.1. La danse :**

Présenter la danse en quelques lignes oblige à faire des choix, et pour mieux comprendre le sens et la diversité de cette discipline artistique, nous rappellerons quelques éléments de son histoire, puis nous tenterons de donner quelques définitions et enfin de cerner les principes organisateurs de la danse contemporaine.

#### **3.1.1. Rappel sociohistorique : d'une danse de divertissement à une danse de questionnement**

Nous ne développerons pas la dimension sociohistorique alors que nous pourrions faire une présentation longue et détaillée des conditions d'émergence de la danse contemporaine. Nous nous contenterons donc de donner quelques indications utiles à la compréhension de notre sujet.

Toute technique de danse ainsi que les formes d'apprentissage et les méthodes d'enseignement afférentes s'inscrivent dans un contexte social, culturel et artistique et se transforment au cours de l'histoire en incorporant les caractéristiques de chaque période.

Ainsi la danse classique, qui trouve ses racines dans le ballet de cour à la Renaissance et dont l'objet est avant tout le divertissement, est l'affirmation d'une « belle danse », savante, structurée, organisée et conforme aux règles du classicisme que sont l'ordre, l'équilibre, la symétrie, la mesure, l'harmonie, la précision. Les codes qui régissent la danse classique trouvent leur origine dans le contexte politique, culturel et social de la monarchie de Louis XIV. Le XVIIIème introduit une dimension expressive par l'utilisation de la pantomime pour contrecarrer la dimension virtuose recherchée par les hommes, et le ballet romantique du XIXème donne corps à une représentation d'univers oniriques et fantastiques dans lesquelles la femme trouve une nouvelle place. Porteur de ces imaginaires et de ces représentations, le vocabulaire de la danse classique se structure et le travail à la barre a pour objet de préparer le corps à la danse par des exercices d'assouplissement et de mise en condition de tout le corps.

La danse moderne se développe au début du XXème siècle, particulièrement aux Etats-Unis et en Allemagne, en réaction au formalisme et aux valeurs de ce ballet

classique, celui-ci ne correspondant plus aux valeurs de cette nouvelle société industrielle. Les chorégraphes de cette danse moderne développent non seulement une technique, comme Martha Graham, José Limon, pour les États-Unis, Mary Wigman ou Laban pour l'Allemagne, mais également, une pensée du corps, une pensée de l'art. Ils se veulent engagés dans un combat politique et humaniste et veulent faire reconnaître la danse comme un art à part entière. Le corps est investi différemment, car il n'est plus question d'esprit mais bien d'êtres humains confrontés à une réalité, l'expressivité du mouvement est recherchée dans l'utilisation de la tension et du relâchement, de la respiration et par un travail sur le corps profond traduisant ainsi des états et des intensités permettant au mouvement de faire sens. Ainsi, le « contract-release » de Martha Graham qui alterne une tension déclenchée par une impulsion dans le bas-ventre, devenu centre du corps et qui irradie, et un relâchement, qui restitue cette énergie.

Cette danse moderne ne trouve une place en France que dans la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, le poids du ballet classique y est trop lourd, et cette forme d'expression rencontre beaucoup de résistance. Des danseurs comme Françoise et Dominique Dupuy, Jacqueline Robinson, initiés à plusieurs disciplines dont la danse moderne allemande, en sont les artisans. Elle se développe alors à partir des courants fondateurs, se diversifie et s'enrichit de la culture française et constitue ce qu'on a appelé la « Nouvelle danse ». De nombreux chorégraphes émergent de cette période riche en événements et en représentations de la danse. *« Après une période « tabula rasa » dans les années 80, et l'acquisition de nouvelles techniques américaines ou japonaises, les chorégraphes français, dégagés des modèles étrangers, s'orientent vers une danse d'auteur, fortement intellectualisée et d'une variété d'inspiration infinie ».*<sup>39</sup>

C'est le terme générique de « danse contemporaine » qui sera souvent utilisé pour identifier cette danse polymorphe, plurielle, comme le souligne Mireille Arguel et que nous utiliserons dans notre étude.

### **3.2.2. Définitions**

Pour Mary Wigman, danseuse et chorégraphe, *« la danse est un langage vivant qui parle de l'homme, un métissage artistique qui s'élanche au-delà de la réalité afin de parler,*

---

<sup>39</sup> Michel M. (1989). Quatre siècles de danse en France ; la suprématie classique, in La danse, un mouvement de pensée. Armand Colin

*pour ainsi dire, à un niveau plus élevé, en images et allégories, des émotions les plus intimes de l'homme, et de son besoin de communiquer ».*<sup>40</sup>

*« La danse n'est pas une entité dont l'essence apparaît unique et sans ambiguïté, mais au contraire un phénomène pluridimensionnel, où chaque style de danse, chaque technique correspond à une approche de l'homme différent, portant sur des significations multiples se fondant sur un système de représentations implicites ou explicites, conscientes ou non, de l'espace, des étendues et des temps de soi et des autres... »* Mireille Arguel

La danse contemporaine recouvre différentes techniques ou esthétiques apparues au XX<sup>ème</sup> siècle. *« L'expression danse contemporaine ne rend compte d'aucune catégorisation stylistique, mais plus d'une attitude : celle d'une danse empruntant les techniques qui alimentent ses pratiques dans les courants modernes mais aussi classiques – sans nécessairement les nommer ni se sentir liée à l'exigence de maîtrise qui les sous-tendaient – tout en entretenant un dialogue soutenu avec d'autres disciplines artistiques, tout particulièrement les arts plastiques ou encore l'architecture, le théâtre, le cirque entre autres ».*<sup>41</sup>

Ces définitions soulignent cette dimension à la fois plurielle et singulière de la danse contemporaine et la difficulté à cerner les frontières de cet art de la représentation par le corps.

Les productions et publications en danse traduisent ce renouveau de la danse et ces interrogations. *La recherche en danse*, collection dirigée par Jean-Claude Serre, et responsable du premier diplôme universitaire en France, à l'Université Paris-Sorbonne, rend compte de ces questionnements par la publication, au début des années 80, de travaux, de colloques sur la danse dans ses aspects les plus divers.

Cette danse émerge dans un contexte social et culturel en transformation profonde, marqué par le développement des techno-sciences, par l'arrivée des mondes virtuels, par une accélération des modes de communication, des rythmes de vie. C'est aussi la période d'apparition d'un ensemble de problèmes graves comme le sida qui touchera tout particulièrement le monde de la danse.

Cette société, que Maffesoli qualifie de postmoderne et qu'il définit comme étant *« la synergie de phénomènes archaïques et du développement technologique »*, se

---

<sup>40</sup> Wigman M. Le langage de la danse, Papiers, 1986

<sup>41</sup> Le Moal P. Dictionnaire de la danse, Larousse

caractérise par moins de certitudes, par du déracinement, par un certain désenchantement comme le signale le philosophe Jean-François Lyotard, et dans ce contexte, devant cette complexité nouvelle, le rapport au corps va se transformer et la danse va se trouver confrontée à ces transformations. En tant que pratique artistique, elle est à l'écoute du monde, la création chorégraphique rendra compte à sa manière de ce monde et le travail du corps accompagnera cette mutation.

### 3.1.3. Principes organisateurs

Devant la pluralité de la danse contemporaine, faire émerger des principes ou des fondamentaux peut paraître réducteur, néanmoins, il est possible de donner des principes qui l'organisent et permettent de l'identifier.

#### . *Du poids à l'énergie*

L'utilisation du poids du corps et l'exploration de ses possibles, le jeu avec les polarités liées à la gravité caractérisent cette danse et lui donnent une dynamique particulière. En effet, celle-ci se libère des représentations aériennes et le poids du corps est souvent « *sollicité sur le plan imaginaire pour provoquer des changements d'états de corps* ». <sup>42</sup> Les qualités explorées dépassent la simple opposition « lourd-léger » et la danse donne à voir de grandes variations de poids et d'énergies. On peut voir des corps qui se jettent sur le sol et d'autres qui ne semblent plus soumis à cette gravité et manifester une grande liberté et légèreté de mouvement. Kitsou Dubois, chorégraphe ayant travaillé sur l'état d'apesanteur, propose une danse où l'être semble s'être affranchi de cette gravité, et incarner ainsi un des plus grands rêves de l'homme, l'envol.

Cette qualité s'accompagne d'une recherche de fluidité dans le corps pour trouver ce qui est appelé le « mouvement juste » avec un tonus, une intensité du mouvement adaptée à l'intention recherchée, le « free flow » ou flux libre dont parle Laban, celui qui n'entrave pas le mouvement et lui permet de se déployer et de donner une dimension poétique.

Une caractéristique de la danse contemporaine est le « lâcher-prise » incarné notamment par Trisha Brown, chorégraphe américaine, cette recherche de mouvement sans tension, d'un corps sans entraves, sans accroche, où l'énergie du mouvement circule sans rencontrer d'obstacles s'ancre dans le courant minimaliste postmoderne. Cette conception a fait école, et tend même « *à une homogénéisation de la pratique des corps et du rapport des*

---

<sup>42</sup> Le Moal P. Dictionnaire de la danse

*corps entre eux* »<sup>43</sup>. Alors que ce travail se voulait une ouverture, une recherche des possibles du corps, aujourd'hui, « *cela débouche sur une vulgate du relâchement, sur une orthodoxie de la lisibilité du mouvement. Moins de tension pour la meilleure forme.* »<sup>44</sup> Cela a permis néanmoins une remise en question de la notion de tonus, de tension, de relâchement et a mis en évidence la nécessité de se débarrasser de ce que Reich appelait la « cuirasse musculaire » pour trouver plus de liberté dans le corps et permettre à l'énergie d'être en action, de circuler. « *L'expressivité du danseur tient alors dans sa capacité à organiser en fonction de l'intention artistique les diverses modalités de l'énergie du point de vue de la qualité et de l'intensité* ». <sup>45</sup>

### . L'espace

« *Toute danse exprime un mode de représentation du corps dans sa relation à l'espace et par conséquent au monde* ». <sup>46</sup>

Les codes de l'espace de la danse ont longtemps été régis par une vision frontale et hiérarchisée, en raison du lieu topographique de représentation, le théâtre à l'italienne, « reproduction monumentale de la ritualisation d'un système de pouvoir », celui du pouvoir absolu.

La danse postmoderne des années 60, dans sa recherche de démocratisation, va faire éclater ces codes et en conséquence, l'espace de représentation quittera les lieux traditionnels de représentation pour investir des lieux appartenant au quotidien comme des usines, le métro, une piscine... Les codes de l'espace scénique seront également bouleversés et tout endroit pourra être investi, le danseur devenant le centre de son espace. En conséquence, l'espace du corps répercutera cette perception éclatée de l'espace et passera d'une représentation « centralisée », autour d'un axe, d'où le mouvement part pour irradier vers la périphérie, à un espace démocratique du corps lui-même. Cunningham, chorégraphe et pédagogue américain, proposera un enseignement « *par lequel il transfère dans la corporéité, les concepts relativistes, de l'univers d'Einstein* »<sup>47</sup>. Partant du principe qu'il n'y a pas de point fixe dans l'espace, « *il propose que l'ensemble des parties du corps puisse être à l'origine du mouvement et qu'ainsi celui-ci se justifie non pas par un point central originel mais en fonction d'un lieu du corps qui propulse l'énergie dynamique à l'ensemble*

---

<sup>43</sup> Art Press 252, opus cité, p. 44

<sup>44</sup> Art Press, opus cité

<sup>45</sup> Le Moal P. Dictionnaire de la danse, opus cité

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Roland P. Une cosmogonie ritualisée dans la danse contemporaine, Chiers Internationaux de sociologie, Vol XCII, 1992

(ou à une partie) des autres »<sup>48</sup>. On s'éloigne ainsi de la « *corporéité classique, issue d'une ritualité célébrant l'héliocentrisme* »<sup>49</sup>. Cette représentation s'accompagne d'une recherche sur le volume du corps, en explorant sa tridimensionnalité, et d'une remise en cause de la frontalité caractéristique de la danse, celle-ci étant renforcée par l'utilisation du miroir. La spirale dans cette conception trouvera un espace de déploiement. « *La danse devrait être tridimensionnelle aussi, cosmique. Quelque chose manque dans l'enseignement de la danse. Je l'ai découvert avec le kinomichi* ». Dominique.

« *Les danseurs se donnent le droit de " perdre la face " pour accéder à la latéralité, au côté, à l'intervalle, à l'oblique, à la courbure, au dos, à la diagonale. Le corps est susceptible de trouver autant d'intensité et de vérité dans un geste s'il va vers l'avant, vers l'arrière, de côté ou alors en même temps vers l'arrière et de côté. L'expérience est faite d'un espace qui change à tout instant en fonction de cette " nécessité intérieure " »*<sup>50</sup>.

Cette transformation des conceptions spatiales de la danse postmoderne sera intégrée dans la danse contemporaine des années 80, qui proposera des espaces diversifiés voyageant d'un système à un autre.

#### . *L'être ensemble*

Les années 80 ont vu dans l'univers chorégraphique, la ré-émergence de l'individu, de l'individualité, de ses questionnements. À la fin du XXème siècle et au début du XXIème, cette dimension sociale de la danse est ré-interrogée. Il faut « *réinventer des situations collectives qui interrogent en actes de nouvelles modalités d'être ensemble* »<sup>51</sup>, affirme la chorégraphe Mathilde Monnier lors de la création de « *Les lieux de là* », nouvelle « *forme chorégraphique* » créant un espace où le collectif est lieu d'appui du singulier.

Pour danser ensemble, il faut « *réunir les conditions propices à ce que se forme un bloc d'humanité.* », nous dit Héla Fattoumi.<sup>52</sup>

« *Cela ne se réduit donc pas à faire une danse à l'unisson comme manière d'être ensemble, ou à dissocier les mouvements et les types de corps pour établir des hiatus... Il y*

---

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Dobbels D. La danse contemporaine : un espace, un signe, Conférence donnée dans le cadre du Séminaire sur l'enseignement de la danse, Paris, mars 2003

<sup>51</sup> Revue Mouvement n°5, 1999, Comment être-ensemble, Entretien avec Christophe Wavelet,

<sup>52</sup> Co-directrice avec Éric Lamoureux du Centre Chorégraphique de Caen.

*a des être-ensembles qui ne nécessitent pas la baguette du chef d'orchestre pour mettre les corps d'accord entre eux »<sup>53</sup>.*

On est loin de l'image du danseur au corps triomphant dans sa performance et l'exaltation de l'ego, mais également de cette image des ensembles à l'unisson montrant ainsi une sorte de communion dans cette simultanéité. Aujourd'hui, *« il ne s'agit plus de danser dans une unicité de corps ou une harmonie hédoniste. Ce qui nous importe, ce n'est pas la communauté au sens traditionnel, mais une autre, à venir »*.<sup>54</sup>

Néanmoins peut-on parler d'une communauté identifiable, y a-t-il partage de valeurs, de symboles, d'états d'être, qui participeraient à identifier le danseur comme appartenant à une communauté ?

Dans le travail quotidien, le danseur est toujours dans une relation à l'autre, aux autres, et cette question de l'altérité traverse la danse elle-même. Danser avec l'autre ne renvoie donc pas à une juxtaposition de corps dansants mais à une perception sensible de l'autre, dans le contact, dans les souffles, les énergies. Il s'agit d'aller au-delà du corps instrument sur lequel le danseur peut prendre appui, et avoir une relation à l'autre au-delà des codes habituels de communication, ceux-ci étant souvent transgressés. Quelque chose d'autre est traversé dans ce travail de la danse, *« la perception est déployée, travaillée, jusqu'à toucher avec le corps l'objet qui fait question, l'autre-corps, le lien interne au groupe, les liens qui lient les corps danseurs, leur mémoire-corps en pleine action »*.<sup>55</sup>

Ces principes organisateurs de la danse, et nous ne prétendons pas à l'exhaustivité dans cette présentation, exigent du danseur plus qu'un travail technique, mais une manière d'être qui ne peut s'acquérir dans un apprentissage de la danse. Les pratiques somatiques et autres disciplines orientales vont être investies par les danseurs à la recherche de cette autre dimension nécessaire à la danse.

### **3.1.4. Conditions d'émergence des pratiques somatiques et orientales dans la danse**

Le vocabulaire de la danse et les savoirs du corps ne répondant plus à leurs attentes, danseurs et chorégraphes les remettent en question et vont alors explorer les possibles du corps, vivre de « nouvelles » expériences. Ils vont alors devoir « sortir » parfois

---

<sup>53</sup> Laurence Louppe, Art Press n°252, Boris Charmatz, la communauté à venir, p.45-48

<sup>54</sup> Revue mouvement n°5,

<sup>55</sup> Sibony D., opus cité , p. 173

de l'activité elle-même pour rencontrer d'autres pratiques et confronter savoirs et savoir-faire et acquérir d'autres savoir-être. Les marges des activités sont investies, les frontières se franchissent et le métissage par l'emprunt de formes et de matières caractérise de nombreuses danses.

Le questionnement sur le mouvement, sur le corps en jeu dans cette danse contemporaine, est alors très riche. On observe, on analyse, on pratique, on confronte, on s'empare, on s'approprie, on incorpore d'autres savoirs, d'autres sensations, d'autres rapports au corps. C'est donc dans cette dynamique et dans cette logique d'ouverture, que les danseurs sortent de leur champ, de leur espace et vont investir les pratiques d'éducation somatique, des gymnastiques douces, des pratiques issues de disciplines traditionnelles comme les arts martiaux mais aussi d'autres pratiques comme la danse africaine, ou le flamenco, le tango ...

Pierre Doussaint, chorégraphe et pédagogue a pratiqué l'aïkido car disait-il, « *j'aspirais pour mon équilibre personnel à une pratique qui m'amène davantage vers une recherche intérieure. Les arts traditionnels, tels la danse africaine ou le flamenco, conjuguent une rigueur très forte avec le sentiment d'être habité par un esprit, quelque chose d'invisible et d'irrationnel* »<sup>56</sup>.

La danse africaine propose selon Betty Lefèvre, « *d'autres usages d'entrée en danse en proposant un style plus libre, moins contraignant au niveau technique, en réhabilitant un corps total, unifié, disponible et en privilégiant une expérience de perception plus large par la présence de la musique vive* ».<sup>57</sup>

Une enquête menée en 1986<sup>58</sup> a montré la présence très forte de cette danse dans de nombreux centres parisiens, celle-ci renvoyant à des formes originelles, à une recherche de « vérité » dans la communication avec l'autre et avec la musique.

Ces pratiques manifestent le désir ou le goût pour une certaine « naturalité », et la recherche d'une justesse avec soi-même et avec les autres. Elles revendiquent l'idée d'un corps unifié, d'un corps relié et non morcelé.

---

<sup>56</sup> Doussaint Pierre, Entretien de Sabrina Weldman, in Nouvelles de Danse n°15

<sup>57</sup> Lefevre Isabelle, Le goût pour la danse africaine en europe. La création éphémère d'une esthétique ordinaire, in La danse au XXème siècle, Payot, Lausanne, 1990

<sup>58</sup> Lefèvre-Mercier Isabelle, Les danses noires de l'Occident. Analyse sociologique et interprétation de l'apparition en Europe d'une activité corporelle dansée : l'exemple des cours africains de Paris, Thèse de doctorat, Paris VII, 1987

L'observation des programmes de stages, dans les années 90, renseigne sur ce phénomène. En effet, de nombreux stages rassemblent danseurs amateurs et professionnels, et proposent les différents styles de danse habituels et clairement identifiés : classique, jazz, moderne ou contemporain, des cours de danse africaine, flamenca, indienne..., mais également, des séances de « Feldenkrais », de « F. Matthias Alexander », de « Body Mind Centering », d'analyse fonctionnelle du mouvement dansé, alors encore appelée kinésiologie, de yoga, de tai chi chuan, d'aïkido.... Un ensemble de pratiques aux appellations étranges, exotiques, envahissent le marché de la danse, sans que le rôle de ces pratiques soit clairement énoncé.

Les centres de formation, qu'ils soient d'État ou privés commencent également à proposer ces pratiques d'éducation somatique justifiant leur présence par leur approche particulière du mouvement basée sur la perception. *L'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé* est au programme du diplôme d'État de danse, créé en 1989 et nécessaire pour enseigner la danse, cette « discipline » se voulant un éclairage sur la technique et sur son enseignement. Certains danseurs, pédagogues de renom, intègrent dans leurs cours techniques des éléments de ces pratiques ou méthodes comme mise en disponibilité ou préparation corporelle. Ainsi, à Paris, Peter Goss, professeur de danse réputé et reconnu, formateur d'un grand nombre de danseurs contemporains, intègre dans sa « barre », autre appellation pour le travail de préparation du corps, au sol ou debout, des éléments de la méthode Feldenkrais, méthode basée sur la conscience du mouvement.

*« Peter Goss, lui, pratique plus dans le cours technique la pensée propre à l'atelier : il donne les outils pour garder un corps plein d'aptitudes, ouvert et disponible et permet de prendre en compte la personne autant que sa danse, en s'intéressant autant à son processus d'investigation qu'à la réalisation d'un geste « parfait ». L'utilisation des pratiques somatiques ou dites d'intégration fonctionnelle en début de cours met le danseur hors du champ des fonctions habituelles de son imaginaire, c'est bien là l'état d'esprit de l'atelier, dans la recherche de l'imaginaire comme premier opérateur du mouvement. Loin d'un « savoir-faire », on est dans le « pouvoir être ». L'idée de représentation de la personne est forcément en partie mise à l'écart. L'influence des pratiques parallèles se fait aussi sentir dans l'ambiance du cours et dans la relation pédagogique que Peter Goss entretient avec ses élèves. »<sup>59</sup>*

---

<sup>59</sup> D. Praud, Danse contemporaine et pratiques somatiques : l'enseignement de Peter Goss, Nouvelles de Danse n°46-47, p. 189

Il y a bien une recherche d'un état de corps particulier dans ce travail de préparation à la danse, permettant l'ouverture d'espaces et l'émergence d'un mouvement encore inconnu mais porteur de quelque chose en lien avec l'imaginaire.

La recherche en danse accompagne ce courant et de nombreux articles questionnent les savoirs en danse, les mécanismes en jeu, les conditions d'incorporation. Hubert Godard, praticien de la danse et universitaire, interroge les théories du mouvement, et resitue celui-ci dans une complexité, prenant ainsi en compte plusieurs dimensions de la personne, pour mieux comprendre les difficultés, les entraves au mouvement.

La revue belge « *Nouvelles de Danse* », diffusée en France, rendra compte de ce phénomène dès septembre 1992, par la parution d'un numéro sur Danse et Kinésiologie et sur Danse et Arts martiaux. En 1993, Steve Paxton, danseur, chorégraphe et pédagogue américain, pratiquant de divers arts martiaux et concepteur de la danse contact-improvisation au début des années 70, parle à propos de l'observation et de l'analyse des arts martiaux de « *confrontation les plus porteuses de l'histoire de danse, une confrontation de cultures physiques* »<sup>60</sup>.

Ce fait s'est confirmé pendant les deux dernières décennies et les danseurs aujourd'hui pratiquent souvent une ou plusieurs activités autres que la danse mais ayant à voir avec le mouvement et questionnant ce mouvement et le corps de manière différente.

Certaines de ces pratiques sont ancrées dans une tradition, comme le *tai chi chuan*, ou le yoga, pratiques très prisées par les danseurs ; d'autres furent créées au cours du XXème siècle, le plus souvent dans des situations critiques nécessitant une recherche particulière sur le corps et ainsi trouver une solution à un handicap, à une impossibilité de faire, à un problème que les thérapies existantes ne résolvaient pas... Ces techniques, peu connues dans les années 80 dans le milieu de la danse, ont été largement diffusées par la suite, et trouvèrent un écho très favorable chez les danseurs de ces dernières décennies. Ce fut le cas pour la méthode « la conscience par le mouvement », créée par Moshé Feldenkrais, l'eutonie de Gerda Alexander ou celle de Matthias Alexander sur « l'usage de soi ».

Une étude de Sylvie Fortin, réalisée au Canada, en Australie et aux États-Unis, sur les relations de ces pratiques à la danse, expose les raisons de cet intérêt,<sup>61</sup> et parle de

---

<sup>60</sup> Nouvelles de danse, n°15, p.12

<sup>61</sup> Fortin S. (1996). L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse, in Nouvelles de danse n°28

l'amélioration de la technique, la prévention et la guérison des blessures et le développement des capacités d'expression. L'éducation somatique devient alors un ingrédient de formation, complémentaire à celui plus traditionnel de la classe technique quotidienne. De nombreux freins à l'intégration de ce travail dans la danse sont identifiés, comme la question du transfert, du réinvestissement ou encore les conceptions traditionnelles des enseignants et des danseurs sur ce que doit être un cours de danse.

La pratique qui nous intéresse est différente de celles abordées dans cette étude mais est rencontrée par des danseurs et semble a priori entrer dans ce schéma de complémentarité. Nous allons, tout d'abord, présenter cette discipline avant d'analyser la rencontre entre elle et la danse.

## **3.2. Le kinomichi**

### **3.2.1. Origines et définition**

La culture orientale, dans laquelle le kinomichi trouve ses racines, se caractérise par une conception holistique, la personne n'étant pas séparée de son environnement, de soi, de l'autre, mais reliée à son environnement, à la nature, au cosmos. L'origine de cette pratique est l'aïkido, considéré de façon générale comme un art martial basé sur le développement de l'énergie interne et dont la démarche est avant tout spirituelle. Cette technique créée au Japon au début du XXème siècle par Me Ueshiba, s'inscrit dans les « valeurs traditionnelles » du Japon.

« Les grands principes de cette pratique sont d'accepter l'univers, de le conserver en harmonie. L'aïkido est un langage universel, il n'y a aucun ennemi car si le pratiquant essaie de combattre, c'est tout l'univers qu'il doit affronter ».<sup>62</sup>

Maître Noro, venu en Europe dans les années 60 pour enseigner l'aïkido, avait déjà, par rapport aux autres maîtres, une pratique différente autant dans sa qualité, que dans son espace. À la suite d'un grave accident de la route, et immobilisé, il rencontre des spécialistes de techniques corporelles et thérapeutiques occidentales, des kinésithérapeutes qui l'accompagnent dans son questionnement. Homme cultivé et sensible, Me Noro mène alors une recherche sur le mouvement, intégrant sa culture japonaise, les formes de l'aïkido et ses connaissances du mouvement acquises dans la société occidentale. S'étant alors trop

---

<sup>62</sup> F. Braunstein,, Penser les arts martiaux, Paris, P.U.F., p.164

éloigné de sa pratique d'origine, il est contraint par les responsables japonais de l'aïkido de différencier sa pratique et de démissionner de l'Aïkikai de Tokyo, instance qui régit l'aïkido sur le plan mondial. Cette marginalisation fut une épreuve, il perdit nombre de ses élèves, se retrouva isolé, mais persuadé de la nécessité de sa démarche il continue sa recherche. Ainsi est né le kinomichi en 1979, en s'éloignant voire s'opposant au paradigme fondateur de la pratique-mère comme le formule R. Murcia : « *L'aïkido est une pratique qui propose une solution motrice à un problème apporté par un adversaire ; la finalité du travail de Me Noro est la recherche de l'harmonie, qui, elle-même, résulte des contraires et du dépassement permanent de leur opposition* ». <sup>63</sup>

Cette longue période d'exclusion et de recherche ayant permis la création de cette nouvelle discipline se voit aujourd'hui « récompensée » par une réintégration, une reconnaissance de son travail et une place au sein de l'aïkido sur le plan mondial mais également en France, étant affilié depuis cinq ans, en tant que discipline affinitaire, à la FFAAA <sup>64</sup>.

Cette marginalisation du monde de l'aïkido présente un intérêt pour les personnes elle-mêmes en marge comme les danseurs qui trouvent dans cette pratique ce qu'ils n'ont pas trouvé ailleurs. Certains danseurs avaient essayé l'aïkido, mais il leur manquait une dimension qu'ils ont trouvée dans le travail de cette personne. Cette marginalisation a peut-être aussi permis à des personnes en marge, et les danseurs le sont souvent, en quête d'une pratique et d'une conception différentes, d'adhérer à ce travail et de participer à la construction d'un mythe autour de Me Noro, l'exclus, le différent, celui qui cherche autre chose.

La définition officielle est : un art d'origine japonaise dans la tradition du budo, discipline sportive non compétitive, s'adressant à tous, le Kinomichi privilégie la pratique dynamique à deux et utilise le jo (canne) et le boken (sabre en bois) comme l'aïkido dont il émerge.

*Le kinomichi est composé de trois mots :*

*Ki (chi en chinois) se traduit en japonais par « énergie »,*

*No par « de »*

*Michi, « le chemin, la voie ».*

---

<sup>63</sup> R. Murcia, conférence pendant le stage d'été de juillet 2003, à Salins les Bains

<sup>64</sup> F.F.A.A.A. : Fédération Française d'Aïkido, Aïkibudo et Affinitaires

*Il se traduit donc par « la voie de l'énergie ».*

Pour Me Noro, « *cette technique est née de la rencontre de l'Orient et de l'Occident, de la rencontre de deux cultures différentes, ayant chacune un art et une conception de vie différents* »<sup>65</sup>. En effet, sa famille est issue de culture shintoïste et bouddhiste, et son maître, Me Ueshiba, développe une pratique empreinte de philosophie chinoise. Il vit depuis quarante ans en Europe et plus particulièrement en France, s'intéresse à la culture, est amateur de diverses formes d'art et est un observateur attentif du comportement humain.

Le kinomichi n'est pas une discipline écrite, structurée définitivement. Il est un processus, en transformation permanente, en recherche constante. C'est une pratique traversée de symboles, que ce soit dans les principes fondamentaux avec la notion de terrien par exemple, dans la structuration de la pratique avec la symbolique des nombres, ou dans la tenue, avec le kimono et le hakama, jupe créée sur le modèle de celles des samouraïs, et qui est proposée aux personnes ayant atteint un certain niveau de pratique et de connaissance dans la discipline.

Portons maintenant un éclairage sur la pratique du kinomichi, et les principes qui organisent et structurent sa technique.

### **3.2.2. Espace et déroulement de la pratique :**

Il se déroule dans un dojo, « lieu sacré de construction de la voie » ou « lieu où l'on s'éveille progressivement par l'étude et par l'enseignement » selon la tradition chinoise et japonaise ; les règles et le rituel datent du VIII<sup>ème</sup> siècle. Le kinomichi n'échappe pas à certaines règles et chaque séance commence par le salut au maître et se termine également par le salut à ses partenaires et de nouveau au maître. Ce rituel marque ainsi le respect de l'autre, pour ce qu'il nous a permis de travailler.

Les rituels, celui évoqué ci-dessus, mais également celui de la cérémonie de remise des hakamas, et d'autres qui ponctuent cette pratique, « restent discrets » par rapport à certains arts martiaux où les règles sont respectées de manière stricte. Parfois, Me Noro

---

<sup>65</sup> Murcia R. Le Kinomichi, du mouvement à la création, Critérian,

prend certaines libertés pour ne pas les rendre « mécaniques », et qu'ils gardent du sens. Ainsi, un cours peut se terminer sans réaliser le salut si un événement survient ou simplement s'il juge que l'on peut s'arrêter à ce moment précis et il utilise pour cela des langages différents : par exemple « à vos places » pour le salut ou annonce le temps de la pause et la séance s'arrête.

Ces temps peuvent être aussi l'occasion de remarques sur le travail, d'informations diverses dites parfois avec humour ou dérision, parfois avec tension si le travail manque de qualité. Ils participent à la construction du groupe et à sa cohésion. Le lieu est structuré et organisé sur le plan spatial, comme lors de la cérémonie de remise de hakama, où le placement de chacun est relatif à son chemin parcouru, et les déplacements codifiés. La dimension symbolique de cette organisation et des déplacements dans le dojo est la survivance de règles établies lors de la pratique des armes tranchantes notamment.

Le kinomichi se pratique à deux, les partenaires se choisissent, chacun a un rôle différent, l'un est au centre d'un cercle, et initie le mouvement qui est alors partagé par les deux partenaires dans une forme circulaire. Les rôles changent ensuite, ainsi que les partenaires, et chacun dans sa différence, renvoie des informations sur et à l'autre qui devient alors une sorte de miroir.

Les séances se déroulent avec une alternance de temps de pratique, avec parfois des démonstrations accompagnées d'explications de la technique, et de temps, parfois longs, de discours de Me Noro pendant lesquels les pratiquants sont assis à « écouter la parole du maître ». Il rappelle le sens de son travail, de sa recherche, à travers des histoires de sa biographie ou de la philosophie chinoise, ou en puisant dans ses observations du quotidien. Il fait part également de ses doutes, de ses questionnements, de ses découvertes car pour lui le kinomichi est toujours en mouvement, il est le fruit de recherche et de création permanentes. Mais c'est aussi l'occasion de rappeler les devoirs des pratiquants, le respect de certaines règles et la responsabilité des hakamas dans le développement de cette discipline ou dans l'aide à apporter aux plus débutants. Ces temps sont vécus très différemment, certains écoutent avec distance en s'étirant discrètement, en se massant les pieds, ou encore en échangeant quelques mots avec son voisin ou sa voisine, d'autres avec plus d'attention. Chacun adhère de manière différente aux valeurs associées à cette pratique.

Me Noro respecte les différents niveaux d'engagement de chaque personne. Il exerce son autorité d'enseignant et de maître en circulant sur le tatamis parmi les pratiquants, il encourage certains, lance quelques remarques, ou plaisante avec d'autres. Son charisme fait de lui un homme respecté.

### 3.2.3. Les principes organisateurs

Les principes que nous développerons sont en relation avec ceux de la danse contemporaine et leur présentation n'est pas hiérarchisée. Ainsi nous parlerons du contact, de l'espace et de l'énergie.

La technique du kinomichi est composée de mouvements de ciel et de mouvements de terre. L'ensemble est organisé en différents « niveaux », de I à V, appelés initiations et correspondent à des stades de développement allant vers plus d'espace, de déplacement, et de dynamisme. Pour Me Noro, l'initiation I doit permettre « *l'entrée dans le symbolisme, de trouver les racines de la terre et l'expansion du ciel* »<sup>66</sup>, avec une recherche de contact, d'étirement et de spirale. Les mouvements se font alors sans déplacement. L'initiation II prolonge la technique dans plus de dynamisme et d'espace. Les mouvements commencent à l'arrêt, se déplacent et terminent dans des postures. L'initiation III est une sorte de « *désordre apparent* » qui s'ordonne dans l'initiation IV avec une recherche de plus grande amplitude et se prolonge dans l'initiation V. Celle-ci s'ouvre vers plus de liberté et de création dans le mouvement. Les mouvements se font alors avec des déplacements plus dynamiques et dans des approches diverses, survivance des formes d'attaque de l'aïkido.

Le kinomichi est basé sur l'appropriation d'une complexité à la fois sur le plan technique, et sur les plans symbolique et spirituel.

Il intègre également un travail avec des objets, appelés armes dans les arts martiaux : le jo, canne en bois, le boken, sabre en bois et le iaïto, sabre en métal mais non coupant. Ces objets avaient pour fonction de tuer à l'origine de ces techniques, mais pour Me Noro, par le contact et le prolongement présents dans leur maniement, ils participent à notre construction. « *C'est ainsi que nous construisons le monde en même temps que nous nous construisons nous-mêmes, selon la belle formule merleau-pontyenne.* »<sup>67</sup>

- **Le contact :**

La dimension « duelle » du kinomichi vient de l'aïkido, la « pratique-mère », avec la notion d'attaque et de défense. Le principe de base de l'aïkido est « de ne pas attaquer mais de contrôler l'énergie de l'adversaire mise en jeu lors de l'attaque et de la retourner

---

<sup>66</sup> R. Murcia, opus cité, p.28

<sup>67</sup> R. Murcia, opus cité, p78-78

contre lui »<sup>68</sup>. Il n'y a donc pas d'ennemi, pas d'opposition. C'est une forme d'esthétisation d'une technique d'art martial associée à une démarche spirituelle. Aïkido signifie littéralement :

*Aï : ensemble, harmonie, Ki : souffle vital et Do : voie, ou tao en chinois.*<sup>69</sup>

À travers cette pratique, Me Ueshiba cherche un langage universel, et puise sa philosophie du mouvement dans le zen et le taoïsme.

Me Noro, resté fidèle à la philosophie de son maître, a recherché une plus grande cohérence entre la philosophie que sous-tend cette pratique, la technique elle-même et notre société occidentale. Les formes d'attaque et de défense sont devenues des formes d'approche et de transformation du mouvement dans lesquelles l'intention du contact est fondamentale. C'est une relation d'aide qui doit s'instaurer, et, par le contact établi et la qualité de la pratique, chercher à se construire.

Pour Raymond Murcia citant Merleau-Ponty, « être une conscience, ou plutôt être une expérience, c'est communiquer intérieurement avec le monde, le corps et les autres, être avec eux au lieu d'être à côté d'eux ».<sup>70</sup>

Le kinomichi s'inscrit dans la recherche de cette conscience et permet ainsi au pratiquant d'accéder à une conscience perceptive active.

« Tu t'ouvres par rapport aux autres », nous dit Jean, « C'est comme ouvrir une perception de soi et de l'autre d'une autre manière » ajoute Virginia.

Mais les obstacles sont nombreux et accepter l'autre dans sa différence n'est pas simple. Dans la pratique, il y a des moments « magiques », des temps de rencontre et de partage, « parfois, il y a des moments de grâce, il y a des choses magiques qui se passent avec la personne qui est en face ». « On n'a pas la même pratique avec l'un qu'avec l'autre. Ça, c'est pour moi la magie. Ça, c'est génial, je trouve. » Virginia. Certains contacts ne sont pas agréables et entravent la qualité du travail et des stratégies sont parfois utilisées pour ne pas rencontrer certaines personnes. « Et parfois, ça ne passe pas du tout. Cela m'a beaucoup énervée de devoir faire une pratique, de chercher un contact avec quelqu'un, de devoir changer sans arrêt, d'aller quelque part avec quelqu'un avec qui je n'avais pas envie d'être (rires), mais, d'être obligée de le faire et à chaque fois de trouver quelque chose de différent. Son mouvement personnel en est transformé », nous dit Satchie.

---

<sup>68</sup> F. Braunstein, Penser les arts martiaux, Paris, P.U.F., Pratiques corporelles, p.164

<sup>69</sup> Ibid. p.159

<sup>70</sup> M.Merleau-Ponty, cité par R. Murcia, , p.67

Néanmoins, une des spécificités du kinomichi réside bien dans ce contact, dans cette relation à l'autre qui peut être agréable ou désagréable.

- **L'espace :**

« Dimension déterminante de la relation au monde, l'espace pose les conditions de toute forme de perception et d'expression et de toute représentation ». <sup>71</sup> La finalité d'une pratique, le cadre social, culturel et esthétique de ses origines et de ses évolutions, et la fonction réelle et symbolique des lieux où celle-ci se déroule, déterminent un espace propre à cette pratique avec ses codes, ses normes.

L'espace du kinomichi, celui du dojo, n'est pas un espace de représentation. Son organisation est liée à ses origines, l'aïkido.

Ainsi la « rotondité » des déplacements du corps est une des particularités de cette technique. « L'aïkidoka prend le contrôle du mouvement sans que l'adversaire ne rencontre d'opposition. C'est pourquoi, alors que la plupart des attaques dans les arts martiaux sont linéaires, les mouvements en aikido sont essentiellement circulaires. L'aïkidoka dirige l'attaque directe et devient le centre des deux corps ». <sup>72</sup>

On retrouve cet espace circulaire en kinomichi qui diffère de celui de la danse car l'espace du danseur est souvent organisé dans une frontalité, avec des points fixes, des repères dans l'espace, comme la glace ou la diagonale pour ce qui est du travail corporel, du cours de danse, ou des rapports acteurs, spectateurs. La danse, aujourd'hui, s'éloigne de cette structuration spatiale dans la frontalité pour prendre en compte davantage les volumes du corps et lui proposer des espaces très variés. Dans sa dimension représentative, les codes spatiaux sont souvent questionnés, bousculés, mais la configuration des théâtres génère souvent ce rapport de frontalité. « J'ai eu des difficultés à apprendre la forme du kinomichi, parce que ça tourne toujours, je n'avais pas la « vision visuelle » du mouvement, il me fallait inventer une autre manière d'aborder le mouvement. Je trouvais ça très intéressant du fait de cette circularité. » Virginia.

Lors des stages d'été en présence de Me Noro, l'importance du nombre de pratiquants, nous pouvons être entre 120 et 180 personnes, nécessite un décentrement, une vigilance et une écoute constante aux autres, au groupe, tout en restant attentif au partenaire, pour ne pas provoquer incidents ou heurts, notamment lors des phases dynamiques. Certains incidents surviennent, sans réelle gravité le plus souvent, lorsque la

---

<sup>71</sup> Dictionnaire de la danse, ss la Direction de P. Le Moal, Hachette, 1999, p.720

<sup>72</sup> F. Braunstein, Penser les arts martiaux, Paris, PUF, p.165

vigilance baisse, ou par trop de « centrement », comme des « accrochages » de pieds, des chocs corporels. « *La pratique que propose Me Noro, c'est cette marche autour d'un partenaire et avec plusieurs personnes dans un petit espace qui m'oblige à avoir conscience des gens qui pratiquent, donne conscience de ce qui se passe, permet d'avoir une vision de l'espace total, global.* » Enrico. « *Tout l'espace circule, tous les gens circulent.* » Virginia.

La pensée orientale, et plus particulièrement la pensée chinoise, mais nous pouvons faire l'hypothèse avec François Jullien qu'il y a une certaine proximité entre la pensée chinoise et la pensée japonaise, est ancrée dans une dualité que Wang Fushi qualifie d'originelle. Ainsi le yin et le yang, le ciel et la terre qui « *du point de vue de l'engendrement de l'existence fonctionnent nécessairement comme un tout suffisant.* » « *D'une part, l'un n'existe que par rapport à l'autre (c'est seulement par sa relation d'opposition à l'autre que tout aspect peut être vraiment lui-même et affirmer son identité) et, d'autre part, l'un est aussi l'autre (c'est-à-dire que chaque aspect qui s'affirme ainsi participe également de son contraire).... Le pur yang constitue le Ciel, le pur Yin constitue la terre, mais le Ciel contient du Yin et la terre n'est pas sans Yang* »<sup>73</sup>.

*La notion de terre-ciel* n'est pas donc propre à cette pratique, elle est aussi présente en danse, mais en kinomichi, elle est le fondement même de la technique, celle-ci étant organisée en mouvements « de terre » et « de ciel ».

La conscience de cet axe nécessite cette présence continue à soi, et inscrit la personne dans une verticalité, non pas celle évoquée par Vigarello, dans le « Corps redressé »<sup>74</sup>, symbole de force, de puissance, de supériorité et de noblesse, mais celle d'un espace, dans lequel se situe l'homme et qui doit réaliser l'équilibre entre les deux. « *Je pense à la verticalité dans une souplesse. Je m'imagine toujours d'être comme une petite chose entre terre-ciel et on peut se laisser traverser si on reste dans une souplesse entre terre-ciel.* » Virginia.

La conscience du travail des pieds, et du gros orteil en particulier joue un rôle important dans le mouvement. C'est une des transformations apportées par Me Noro, qui, en décollant le talon, permet au corps de trouver une autre amplitude et une liberté du bassin plus particulièrement, tout en gardant cette relation à la terre. « *Dans le kinomichi, il*

---

<sup>73</sup> F. Jullien, Procès ou création, Une introduction à la pensée chinoise, Seuil, 1989

<sup>74</sup> G. Vigarello, Le corps redressé, Ed Delarge, 1977

y a cette logique anatomique des pieds aux mains, aux extrémités, qui n'est pas évidente au départ pour les danseurs. » Dominique.

« C'est l'appui de mon pied sur la terre, la conscience de ce qu'il y a sous mon pied, que les informations sous mes pieds seront projetées dans l'espace à travers mon corps. » Enrico.

En quoi la conscience de cette verticalité, de cette rotondité participe à créer des sensibilités et des formes de socialité particulières ?

La spirale étant la synthèse de ces espace, est de ce fait très présente dans le travail du kinomichi.

« La spirale est la rencontre du cercle, de l'horizontalité, et de son ascension, la verticalité. Elle évoque l'évolution d'une force, symbolise l'expansion, le développement et exprime l'évolution à partir d'un centre vers l'infini et l'involution : le retour vers ce centre. »<sup>75</sup> « Le corps n'est que spirale, que ce soient les formes des muscles, des os. » Dominique

Pour maître Noro, le mouvement ne peut s'apparenter à une mécanique, à des lignes droites, symbole d'une certaine rigidité et d'une séparation radicale de l'être humain du reste du monde. On trouve dans tous les mouvements de kinomichi une spirale ou des spirales intérieures qui se prolongent dans le mouvement de l'autre, à l'extérieur. « Je vois le corps relié, la logique, le mouvement dans une spirale et pas le robocop ! » Satchie. « La spirale est un travail sur le relié. Aller au maximum des spirales donne de l'espace. » Dominique. « Tu prends l'énergie terre, qui passe à travers ton corps, qui va s'unir avec un partenaire pour une création de mouvement à travers la spirale, avec lesquels tu vas jouer et cette spirale s'ouvre sur l'espace. » Jean-Laurent.

- **L'énergie, le souffle vital :**

Dans les arts martiaux, le « ki, c'est le souffle universel, c'est un souffle créatif. Le ki, c'est l'amour et l'amour doit être harmonisation. L'énergie, c'est la rencontre homme-terre-ciel, et c'est cette énergie que le kinomichi veut développer par ses exercices. »<sup>76</sup> La dimension spirituelle apparaît ici plus clairement, la pratique des exercices de kinomichi n'a pas pour objectif la performance physique, mais d'optimiser cette énergie qui passe par la terre et s'élève vers le haut en traversant le corps. On retrouve ce principe dans différentes formes de danses, mais le kinomichi est une discipline qui travaille ce principe.

---

<sup>75</sup> D. Roumanoff, opus cité, p.208

<sup>76</sup> Revue Aikido Magazine, « Le mouvement universel du ki, décembre 2003

La technique du kinomichi permet, par la répétition d'exercices, de mouvements dans des dynamiques différentes, d'intégrer ces notions et de développer des savoirs relatifs à l'équilibre entre terre et ciel, à la dynamique du mouvement, entre « trop mou ou trop en tension », et permettant l'expansion, l'ouverture et l'harmonisation avec les autres. La répétition est nécessaire à la construction du corps, à son organisation, elle entraîne une transformation de son regard sur la pratique. *« ça fait six ans que je le pratique mais à chaque fois, je découvre des choses, c'est pour ça que je suis encore là. C'est ça qui est génial, de pouvoir faire toujours les mêmes choses et puis on ne s'ennuie jamais. »* Virginia

La notion de globalité, d'unité du corps et de la personne est une autre constante dans cette pratique, ainsi nous rejoignons les propos de David Le Breton sur les conceptions du corps dans les différentes sociétés et notamment sur sa dimension holistique.

À partir de l'analyse de ces deux pratiques, on peut constater des points de rencontre dans ce qui organise et le kinomichi et la danse.

Nous allons voir comment cette rencontre opère, et tenter une analyse et une interprétation des discours des danseurs.

## 4. Essai d'interprétation des données :

L'analyse lexicale et sémantique des entretiens des danseurs permet de mieux comprendre les éléments justificatifs de ces deux pratiques, danse et kinomichi.

### 4.1. Ce que reçoit le danseur et ce qu'il en dit

Dans cette première partie, nous rassemblons les éléments qui apparaissent dans les entretiens pour souligner l'apport du kinomichi à la danse. Ce qui correspond au sous-thème « Ouverture » dans notre traitement Moda Lisa.

#### 4.1.1. Découvrir/Se découvrir

Tout d'abord, la notion de découverte est la plus évidente : « tu découvres énormément », dit Jean, « *je découvre des choses, c'est pour cela que je suis encore là* », Virginia, « *tout le rapport au corps a été une grosse découverte* », Dominique.

Cette action de découvrir inscrit le danseur dans un processus, dans une dynamique, dans un mouvement, dans une transformation de son travail et de lui-même. « *C'est quelque chose qui va te remettre en question... J'ai travaillé différemment* », Satchie, « *ça nous transforme, nous aussi, complètement* » ajoute Virginia, « *ça m'a donné un désir d'aller, de dépasser mes propres limites* », « *je n'arrête pas de comprendre, d'apprendre des choses* », Enrico ou encore, Virginia, « *c'est par la poussée des pieds qui se répercute dans tout le corps, ça traverse tout le corps et ça répercute dans les bras, j'ai découvert ça, il n'y a pas longtemps, j'ai pris conscience de ça et encore une fois, c'est un nouveau monde.* »

Il y a donc un processus dynamique et l'interaction entre la pratique du kinomichi et leur danse semble être un des moteurs de leur démarche.

#### 4.1.2. Pratique « facilitatrice » et ludique

Les incidences de cette pratique sur la danse sont différentes selon les individus. Mais elles les amènent le plus souvent à une lecture autre du mouvement et in fine, à une plus grande lisibilité dans la réalisation. Ainsi Enrico parle de clarification « *les appuis devenaient plus clairs, plus essentiels et finalement plus simples. Cela apportait une simplification de la compréhension du mouvement* ». C'est aussi une relation d'aide qu'ils établissent entre la danse et certains aspects du kinomichi. À propos de la relation terre-ciel

Jean nous dit « *cette idée m'aide énormément* », ou encore Enrico, « *cela m'aide sur la scène* », « *j'arrive dans un théâtre, ça m'aide à prendre tout de suite conscience et confiance avec l'espace* ». « *C'est d'abord utilitaire et puis on se rend compte de plus en plus qu'il y a des choses extraordinaires dans ça* » nous dit Dominique. On constate ainsi que, s'il y a tentative d'instrumentalisation à un moment donné, celle-ci est dépassée par ce qui est découvert dans cette pratique. Et Jean d'affirmer « *je ne pratique pas le kinomichi pour m'aider dans la danse ; même si je n'étais pas danseur, je pratiquerais le kinomichi* ».

Pour Enrico, « *le kinomichi est un jeu qui m'a aidé à mieux goûter la danse* ». Le jeu est une dimension déterminante et même constitutive de l'homme, pas seulement d'un point de vue psychologique mais aussi aux niveaux culturel et social. Cette dimension, mentionnée par Enrico, peut rappeler le rôle du jeu dans la construction de la personne, les processus, les opérations, les apprentissages mis en jeu mais sans avoir la contrainte du sérieux. Le kinomichi serait ici perçu comme une activité participant à la transformation de la personne non dans un esprit de travail mais dans celui du jeu.

C'est donc dans une dynamique que s'instaurent les relations entre ces deux pratiques pour ces danseurs, quelque chose qui les emmène ailleurs, qui provoque des prises de conscience, des remises en cause, des perturbations. Mais qu'est-ce qui suscite l'intérêt pour cette technique et qui amène les danseurs à pratiquer régulièrement le kinomichi et à accepter des changements dans leur pratique de la danse, jusqu'à sacrifier au rituel du danseur qu'est le cours quotidien et transformer ses habits, « *ça a changé ma manière de travailler, surtout par rapport aux cours quotidiens. Je ne prends plus de cours réguliers, quotidiens. Je ne sais plus, en tout cas, je n'éprouve plus le besoin* » Virginia.

#### **4.1.3. Une autre approche du mouvement : du « vouloir au laisser-faire »**

La danse contemporaine, au niveau professionnel, requiert un haut niveau de performance voire de virtuosité, et les danseurs, ayant tous fréquenté des écoles de formation, et des « maîtres » reconnus, sont donc formés dans cet objectif. Leur trajectoire personnelle est le reflet d'un engagement dans le domaine chorégraphique et d'une reconnaissance en tant qu'interprète.

Or dans l'approche du mouvement en kinomichi, certains disent perdre leurs repères et sont, de ce fait, obligés de passer par d'autres chemins, d'autres canaux, et ainsi trouver d'autres manières de faire. « *En kinomichi, au début, c'était un cauchemar* ».

Satchie. *« Il me fallait inventer une autre manière d'aborder le mouvement. Le danseur a l'habitude d'apprendre des mouvements, il a une certaine facilité, les mouvements sont complexes au départ, mais en fait j'ai dû me détacher de vouloir apprendre la forme, il n'y a pas les mêmes lois », « Je ne comprenais rien, mais je trouvais ça bien. J'étais obligée de passer par un autre moyen qui est de ne pas comprendre avec la tête, et pour ça, c'est génial. »* Virginia. *« En danse, la forme est une notion habituelle. Il n'est pas difficile pour un danseur de copier une forme. Mais dans le kinomichi, il y a cette logique anatomique des pieds aux mains, aux extrémités, qui n'est pas évidente au départ pour les danseurs. »* Dominique. *« ça donne une autre façon de bouger, d'utiliser son corps dans le mouvement », « je ne comprenais pas, parce que cela glissait d'un mouvement à l'autre, et je ne pouvais pas identifier. J'étais perdue, je ne pouvais pas mémoriser, or en tant que danseuse, j'ai l'habitude de mémoriser des mouvements, des pas de danse, mais en kinomichi, les systèmes ne sont pas les mêmes »,* Satchie.

Quelque chose « d'autre » est donc à l'œuvre dans la logique interne de cette activité qui perturbe les danseurs et notamment les danseuses puisque ce sont trois femmes, formées dans leur jeunesse à la danse classique, qui évoquent cet autre mode d'approche du mouvement. En danse, l'apprentissage technique se fait le plus souvent à partir de la forme et de manière analytique. C'est bien sûr très présent en danse classique mais également en danse contemporaine, même si d'autres courants et approches existent, recherchant davantage d'autres matières, des sensations, des qualités, des états de corps plutôt qu'une forme. Malgré cette évolution, amenée notamment par les danseurs post-modernes, l'apprentissage de la danse reste très lié à notre mode de fonctionnement, à l'importance de l'image, de l'extérieur.

#### **4.1.4. Se remettre en cause**

Or, quel est cet autre mode et qu'est-ce qui fait qu'il y a adhésion à cet « autre », quelle est cette proximité ? Ce qui apparaît ici est le passage nécessaire par une sorte de lâcher-prise, l'approche du kinomichi ne pouvant se faire intellectuellement en mobilisant les mêmes ressources d'analyse du mouvement que la danse. Celui-ci en effet nécessite une approche permettant une perception globale et non analytique du mouvement, et de se laisser emporter. Virginia et Dominique parlent de quelque chose de l'ordre du vertige, et du fait de ne pas devoir chercher à contrôler le mouvement comme souvent dans les pratiques occidentales et notamment la danse où la recherche de maîtrise et de contrôle est à l'œuvre.

Il y a perception d'une forme globale qui nécessite une organisation de tout le corps pour permettre le passage du mouvement, et c'est à la fois la mise en jeu de tous les principes nécessaires à la réalisation de cette pratique, le terre-ciel, l'expansion, l'ouverture, associée au contact avec l'autre, qui donnent cette conscience du corps et contribue au développement d'une certaine sensibilité. *« Cette première règle, terre-ciel, on ne peut pas échapper à ce principe, qui n'est qu'une longue découverte de sa verticale. Élément bien connu de la danse, mais c'est facile de l'oublier, ça tombe tout de suite dans la forme, le résultat formel. Tu vas oublier souvent cette relation terre-ciel alors que l'on ne peut pas l'oublier dans le kinomichi, sinon on n'est pas dans le kinomichi »*, Enrico.

Il existe un paradoxe dans cette approche du mouvement, en effet, le kinomichi s'appréhende par la forme et se réalise dans la sensation, *« ça permet de découvrir le kinomichi plus par la sensation que par la forme »*, Jean. Cette notion de forme est souvent abordée par les danseurs qui semblent déconcertés et s'interrogent sur ce phénomène qui les remet en cause. Mais ces danseurs sont tous intéressés par le mouvement en général et cette perturbation crée plutôt un intérêt et une curiosité pour les problèmes qu'il leur pose. On voit aussi par cette réaction une certaine posture par rapport à leur approche du mouvement dansé, qui est celle d'une ouverture, d'une recherche d'autre chose.

#### **4.1.5. L'ouverture**

La recherche aussi d'un décentrement par rapport à soi pour ne plus se sentir au centre du mouvement et comme le dit Virginia : *« Je m'imagine toujours d'être comme une petite chose entre terre-ciel et on peut se laisser traverser si on reste dans une souplesse entre terre-ciel »*. Le passage du « je » au « on » est intéressant et plein de sens car il exprime cette démarche de décentrement nécessaire pour être en contact avec l'environnement, avec l'autre et nous pourrions ajouter, avec le monde et participer ainsi à cette perception sensible du monde. Le kinomichi, à partir de ce qui l'organise ainsi que grâce à la répétition, le leitmotiv, comme l'appelle Jean, participe donc des mouvements créant ainsi une sorte de saturation, une ouverture, terme utilisé par tous les danseurs, et les sensibilise. *« Ce travail permet de s'ouvrir au monde, à la sensibilité »*, Dominique. *« Et il y a cette sensibilité que l'on développe, qu'on est obligé de développer, et puis en plus, ça dépend avec qui on travaille. Ça nous transforme nous aussi, complètement. »* *« Et il y a cette sensibilité que l'on développe, qu'on est obligé de développer, et puis en plus, ça dépend avec qui on travaille. Ça nous transforme nous aussi, complètement. »* Virginia ; on retrouve chez cette danseuse toute cette balance, ce paradoxe entre désir de lâcher-prise,

de liberté et en même temps, la recherche incessante d'une rigueur qu'elle relie à son éducation au sein de la société allemande. *« Il y a le côté positif de cette rigueur mais aussi le côté négatif pour cette même rigueur parce que cela devient un peu trop carré et puis il faut le penser comme ça, on n'est pas souples, nous, c'est le côté négatif de cette rigueur-là. »*

*« Je vois le corps relié, la logique, le mouvement dans une spirale et pas le robocop ! ça m'a donné une certaine sensibilité et un désir d'aller, de dépasser mes propres limites, d'être à l'écoute de ce que je fais, une fluidité. » Satchie.*

L'énergie dont il est question en kinomichi aide le danseur à trouver ce mouvement intérieur permettant au souffle vital de circuler.

Ce mode, qui s'ancre dans une pensée orientale, se caractérise par une non-séparation entre intérieur et extérieur entre l'esprit et la matière, selon le sinologue et philosophe François Jullien, et tout ce qui se vit intérieurement se projette à l'extérieur. On peut penser alors que ce travail transforme dans cette dialectique, dans cette dynamique le danseur et participe de ce point de vue à le rendre plus disponible à ce qui l'entoure et donc plus sensible, dans la mesure où la répétition permet l'intégration et la construction de ces savoirs. Et ces savoirs, comme l'évoque Enrico, *« ...tout ce que j'apprends, je l'emmène avec moi, je ne le garde pas que pour le kinomichi, je l'emmène avec moi partout dans la vie. »*

Cette pensée est bien aussi à l'œuvre dans le kinomichi et participe de cette dynamique du mouvement qui ne privilégie pas un aspect par rapport à l'autre, (le ciel par rapport à la terre), mais qui, au contraire, en devient la logique d'organisation. Le mouvement s'organise entre terre et ciel et permet ainsi à l'énergie, ce souffle dont parle Maître Noro de circuler et de donner vie au mouvement, tout en inscrivant la personne dans une relation dynamique. Maître Noro recherche dans sa quête de l'harmonie, la disparition du dualisme tel que celui-ci organise notre mode de pensée, à savoir le corps et l'esprit. Doit-on y voir ici une contradiction, voire une opposition, avec la pensée de François Jullien, ou bien est-ce le but ainsi signifié, le un, l'unité, ou veut-il signifier ainsi que dans le contact, l'individu n'est plus centré sur lui-même mais en relation d'osmose avec l'autre. Néanmoins, en aucun cas, il n'est question d'une fusion et d'une perte d'identité, d'individualité, simplement une mise à distance de l'égo, une écoute de l'autre réalisée à travers la présence des deux corps, des deux personnes.

#### 4.1.6. L'être ensemble :

La danse contemporaine nécessite donc une autre manière d'être et pour travailler, se préparer à cela, le kinomichi est une pratique qui enrichit le danseur d'une expérience, d'une autre manière d'être, essentiellement par le contact, cette dimension travaillée dans le kinomichi va donc au-delà du toucher, et doit même exister avant le mouvement, avant le toucher, dans l'intention.

*« Je suis de plus en plus sensible à ce qui peut se passer dans un groupe ... C'est assez incroyable comment on peut trouver des harmonies dans des groupes ou pas, ça, c'est vraiment le kinomichi qui m'a donné ces choses-là. Entre le travail de la danse et toutes les expériences de la vie. Ce sont trois trucs qui m'ont amenée à une sensibilité plus grande, d'arriver à faire fonctionner ces groupes, d'être dans quelque chose de beaucoup plus universel. On se détache de son petit commun et on adhère à un travail de groupe où on peut être libre, l'un et l'autre, et créer des choses. » Dominique*

Ce rapport à l'autre dans le kinomichi est, de loin, la dimension la plus soulignée par les danseurs. Il faut alors en déduire que cette pratique développe chez chacun une sensibilité particulière à l'autre, puisque à aucun moment, cet autre ne peut être absent dans la réalisation du mouvement.

C'est à travers le contact que cette recherche d'harmonie avec l'autre se réalise et, pour les danseurs, cette dimension est primordiale, car à partir de la qualité du toucher, c'est la perception de l'autre qui est en jeu dans cette technique. Et cet autre n'est pas perçu dans une dimension fusionnelle, où chacun se perdrait dans l'autre, ni à l'opposé dans une relation de juxtaposition, mais dans une dimension permettant à chacun d'exister en créant une autre dimension. *« Dès qu'il y a deux, il y a espace. Moi je ne le pense pas comme un espace, peut-être parce que je le vis comme une réunion de deux énergies ».* Jean. *« C'est un travail différent de la danse. Je pense qu'on peut trouver tout dans la danse, mais on travaille plutôt seul, le travail à deux est intéressant, le contact intéressant pour le danseur, l'écoute de l'autre, de soi-même, de son environnement ».*

*« Il y a d'autres canaux pour percevoir les gens, que le dialogue oral, la parole. On affine la sensibilité envers l'autre, envers soi ».* Virginia, *« dans le kinomichi, tu ne peux pas travailler avec l'autre en tant qu'instrument »,*

*« À travers Noro, c'est le contexte de rencontrer pour pratiquer. C'est à cause de lui que ces personnes se rencontrent, dans ce lien-là. C'est important évidemment pour moi*

*de rencontrer Me Noro, mais le plus important est le contexte qu'il est capable de créer, plutôt que lui en tant que personne ».* Enrico.

*« Le kinomichi m'a appris le contact, la relation à l'autre par le toucher, Le toucher se fait par le passage d'énergie des pieds aux mains ».* Dominique. *« Pour construire ce relié, il faut être à l'écoute des autres, être sensible à l'environnement, à l'espace. On développe un instinct qui relie le temps, l'espace et rend le geste juste, donne une présence au monde. Sur un plateau, par exemple, quand on est en groupe, tous ensemble, il faut courir, tomber, se relever.... Il est nécessaire d'avoir cette finesse de l'instinct, ne pas seulement mesurer l'espace, mais sentir l'espace, vivre l'espace. Une sensibilité naît de ce relié, l'instinct réagit ».* Cette idée d'instinct mentionnée par Dominique montre cette nécessité d'une communication d'un autre type, dans un temps autre que celui du quotidien, sans intervention d'une dimension volontaire. Être juste là et en connexion avec ce qui se passe autour de soi, l'ici et maintenant ?

*« Tout le rapport au temps et au partenaire a été une grosse découverte... Quelque chose de très important et qui continue à se développer. Il y a des choses qui ont glissé dans la danse pour qu'elle soit beaucoup plus tridimensionnelle, pour qu'on soit plus relié, mieux connecté ».* *« Ce sont trois trucs qui m'ont amenée à une sensibilité plus grande, d'arriver à faire fonctionner ces groupes, d'être dans quelque chose de beaucoup plus universel. On se détache de son petit commun et on adhère à un travail de groupe où on peut être libre, l'un et l'autre, et créer des choses ».* Dominique.

*« À l'écoute de l'autre, à son mouvement, comment le corps, la façon de bouger de l'autre mis ensemble, crée une autre forme. On est obligé de rester ouvert à l'autre ».*

*« Mais ça oblige à être centré sur soi-même, pour pouvoir sentir ce que l'autre est en train de donner pour pouvoir recevoir. À un moment donné, quand ça fonctionne, on a l'impression que c'est l'autre qui conduit le mouvement et en fait pas du tout. Le contact donne vraiment cette sensibilité à l'autre ».* Satchie

On peut donc confirmer notre hypothèse sur le rôle joué par le kinomichi dans le développement d'une sensibilité à l'autre, celle-ci étant une dimension indissociable de cette pratique artistique.

Cela participe d'un projet de construction sociale dans laquelle l'individu trouve une place importante et est reconnu comme tel.

Par leurs discours, les danseurs évoquent cette recherche de Me Noro, la recherche du un sans perdre sa propre existence, sa propre identité et sa liberté. Pas une fusion mais une unité dynamique, la rencontre de un plus un qui fait plus que deux.

## **4.2. Un entrelacs d'imaginaires**

Cette partie traite de ce qui apparaît comme étant dans une continuité et un partage d'univers, d'imaginaires.

### **4.2.1. Mythe de l'unité**

Dans la préparation technique, ou dans le travail de mise en disponibilité corporelle, le danseur s'attache à établir des connexions entre diverses parties du corps, pour être le support de son expressivité, de ses intentions artistiques. Cela nécessite de rechercher les principes qui organisent le mouvement, d'en approfondir la compréhension. Ces transformations, relayées en partie par la généralisation de l'AFCMD<sup>77</sup> dans la formation des enseignants de danse, ont permis de passer de la conception d'un corps morcelé tel qu'il était perçu le plus souvent dans un enseignement analytique, à un corps plus global. Les connaissances scientifiques, que ce soient les sciences du « corps », les sciences humaines, l'esthétique, les pratiques d'éducation somatique et certaines pratiques orientales ont contribué à la transformation de ce regard, de cette conception du corps, et à développer l'idée que le corps est lieu de rencontre des dimensions cognitive, psychologique, sociale, émotive et spirituelle de la personne.

Les travaux d'Hubert Godard ont, à ce titre, apporté des connaissances précieuses et participé à ce changement de conception. Il définit son enseignement comme étant « *une école du regard qui ne morcelle pas le corps mais, au contraire, le rend, à travers ses divers modes d'approche, à son destin expressif* ». <sup>78</sup> Il recherche en effet les interférences entre le postural, l'émotionnel et l'organisation du corps, ainsi la notion de « pré-mouvement » qu'il définit comme étant « *cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter* » <sup>79</sup>. D'autre part il prend également en compte les dimensions sociale et culturelle pour comprendre certaines

---

<sup>77</sup> L'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé, discipline du Diplôme d'État de danse (D.E.)

<sup>78</sup> Cité par Topin N. L'analyse du mouvement, une danse du regard : l'enseignement d'Hubert Godard, in Nouvelles de danse n°46-47, 2001

<sup>79</sup> Godard H. Le geste et sa perception, in La danse au XXème siècle, Bordas,

difficultés liées au contexte d'apprentissage mais aussi à celui « *qui conditionne l'action à venir.* »<sup>80</sup>

Ainsi les danseurs évoquent tous cette quête d'unité, comme un indispensable mais aussi comme une évidence de la danse et qui est recherchée dans le kinomichi dans le terre-ciel, l'expansion, la spirale, qui donnent cet espace intérieur nécessaire à ce relié.

« *On travaille beaucoup morcelé, dans le détail, dans la danse ; dans le kinomichi, on parle toujours de globalité du corps.* » Jean

« *Même dans les techniques de release, où on parle de relié, on ne trouve pas cette notion d'expansion et, qui donne cette dimension au relié du kinomichi* ». Dominique.  
« *Tout ce travail d'espace intérieur et de relié manque dans la danse parce qu'elle s'est souvent arrêtée à des formes sans aller plus loin que les lignes, alors que je pense qu'au départ, elle devait être ça* ». Dominique.  
« *A priori, la danse relie le corps mais c'est une question de finesse, le kinomichi va plus loin. Pourquoi relie-t-il plus le corps, plus en douceur, plus en finesse, c'est grâce à la spirale* ». Dominique

« *La première chose qui me vient à la tête, c'est l'unité du corps. À chaque pas, chaque mouvement, il y a cette relation qui fait la conscience de cette relation, qui permette de goûter l'unité, la totalité de mon corps* ». Enrico

À travers cette unité recherchée, et dans la danse et dans le kinomichi, c'est aussi une relation au cosmos, à l'univers, qui est recherchée, être relié au monde, permet le dépassement de la dimension étreinte de l'individu, du soi, de l'ego.

Mais pour ne pas se perdre dans cet univers, et permettre cette dynamique du mouvement, de la projection, de l'envol, l'enracinement est nécessaire, l'ancrage pour se situer, exister et en même temps se relier à l'autre, aux autres. Cette recherche de reliance, pourrait s'interpréter comme un contre-point à la fragmentation sociale, la segmentation, l'éclatement de notre société.

Cette approche serait à relier avec la notion de holisme, qui s'oppose à l'élémentarisme, et qui caractérise la pensée anglo-saxonne, une perception où la forme est d'abord appréhendée avant les détails. « *Dans l'acte de perception, nous ne faisons pas que juxtaposer une foule de détails, mais nous percevons des formes (gestalt) globales qui rassemblent les éléments entre eux* ». Cette théorisation de la forme de Christian von Ehrenfels donnera naissance à l'école berlinoise de la psychologie de la forme. Cette notion de gestalt sera voisine de la notion d'essence telle que l'a conçue Husserl dans la

---

<sup>80</sup> Topin N. opus cité, p. 104

phénoménologie. Ainsi pourrions-nous penser que lorsque le danseur perçoit la forme du kinomichi, il peut rester dans la perception formaliste du mouvement, c'est-à-dire, l'extérieur du mouvement, son enveloppe, ou alors en percevoir tout ce qui l'organise, le symbolique dont il est porteur, à travers les lignes de force, le terre-ciel, l'expansion, le contact. L'expérience et la répétition du mouvement permet d'approcher cette essence du mouvement, d'incorporer une pensée symbolique et d'enrichir sa connaissance du mouvement de toute cette dimension.

Dans cette approche holistique, la forme est un tout avec une structure, une organisation et non un simple agrégat d'éléments.

#### **4.2.2. Dialectique tension-relâchement**

Cette notion de liberté est fondamentale et ce qui justifie la recherche de la tension juste dans le mouvement pour trouver son expressivité comme il est rappelé plus haut .

*« Quand j'ai commencé à travailler la danse contemporaine, on parlait beaucoup d'énergie, mais je ne savais pas ce que cela voulait dire. Je n'ai jamais osé demander, tout le monde sentait et je n'ai jamais senti. L'énergie, c'est en fait quelque chose qui circule dans le corps et au-delà du corps, un flux. Si l'énergie circule, le corps est en relâchement, sinon, il est constipé, il ne se laisse pas traverser et cela, je l'ai bien senti ». Virginia*

*« Ces techniques " release " me parlent beaucoup et m'ont aidée à construire une danse souple et dynamique. J'ai toujours été sensible au relâché, à la souplesse, au lâcher-prise ». Dominique.*

Cette notion de « lâcher-prise » renvoie à cette idée de contrôle du mouvement et, pour les danseurs, doit se situer dans une dialectique de ces deux pôles, car trop de tensions, de crispations ne permet pas une liberté d'interprétation, et trop de relâchement disloque le corps ne lui permet pas non plus de trouver son architecture, son organisation. Ainsi le travail du repoussé par le contact avec le sol, et l'expansion recherchée, et dans la dimension « ciel », et dans le contact avec l'autre, permet la confrontation à cette dialectique et d'en trouver la synthèse, ce que Me Noro appelle l'harmonie.

### **4.3. « Aucune pratique ne se suffit à elle-même »**

#### **4.3.1. Une pratique de « réparation » :**

Les danseurs, souvent confrontés aux paroxysmes de la danse contemporaine, sont amenés à se dépasser, à aller au bout d'eux-mêmes, à se mettre en danger corporellement, mais aussi psychologiquement, pour répondre à l'attente du chorégraphe. La question du risque se pose donc très souvent et le danseur est souvent seul devant cette problématique. Il est amené à gérer cette question en cherchant des techniques pour réparer un corps parfois maltraité, car très engagé dans l'acte de danser. À propos de Pina Bausch, Jean nous dit « *qu'elle a tendance à se méfier des choses trop douces, parce qu'elle ne veut pas entendre ses danseurs lui dire, je ne peux faire ce mouvement parce que je vais me faire mal* ». Dans sa danse, il n'est pas rare de voir des danseurs dans des situations relativement violentes. Rappelons-nous « Café Müller », cette pièce présente de nombreuses scènes où les corps se jettent sur le mur, ou sont lâchés brutalement après un porter, la répétition et la tension renforcent la portée dramatique. « *C'est au danseur de savoir comment gérer son corps sans trop le maltraiter, et au chorégraphe d'être conscient de ne pas demander des choses trop dangereuses* ». Jean rappelle la nécessité alors de se préparer au travail de la danse, « d'accorder » le corps, de repérer les tensions et lui permettre de dépasser la difficulté de ces situations et ne pas se violenter en exprimant la violence.

Dominique trouve dans le kinomichi des « *connaissances qui sont importantes par rapport au corps, comment agir avec son corps, comment soigner son corps, faire en sorte que son corps fonctionne bien, car c'est quand même une des grandes choses du danseur, il faut qu'il ait un corps en bon état* »

Tous les danseurs évoquent la question de la « sécurité » du corps ou de la nécessité de se faire du bien, de respecter le corps, de se respecter. Néanmoins, les accidents, les souffrances font partie de la réalité du danseur et participent aussi de son identité. « *C'est à travers la vie que tu vas devenir sensible et pour un danseur, à travers les douleurs, les accidents, aussi* ». Enrico.

Ainsi les danseurs trouvent dans le kinomichi une sorte de réparation. Il est une pratique à la recherche du « ki », une énergie de vie et non une énergie de destruction de soi-même et de l'autre. Par la recherche de l'équilibre et de l'harmonie inhérente à cette pratique, le danseur retrouve une essence, se retrouve tout en réparant les « dégâts » créés par certaines situations extrêmes de la danse. Les violences infligées au corps, les déséquilibres créés doivent nécessairement être pris en compte à un moment donné si le danseur veut perdurer dans sa profession.

Le kinomich, dans cette perspective, serait alors une « pratique du milieu », et, en paraphrasant M. Maffesoli, « *un mésocosme* »<sup>81</sup> se situant entre le « *dionysiaque, le terrien* », *l'enraciné, qui nous ramène vers la composante sensible de l'être humain et l'apollinien, l'ouranien* », *le fils de la lumière et qui renvoie au ciel, et métaphoriquement, à la pure raison abstraite* ». <sup>82</sup>

Cet art du mouvement rejoindrait dans cette « centralité » l'axe que l'on trouve aussi en danse classique, l'héliocentrisme, en souvenir de ce « bon roi-soleil », et permettrait ainsi au danseur contemporain, dont la corporéité inspirée des concepts relativistes est le plus souvent décentrée, éclatée, de retrouver une unité, un centre, un axe, un équilibre. Ce mésocosme propose alors une pratique où la forme proposée, loin d'être rigide, incorpore une dynamique et traduit ce mouvement de la terre vers le ciel.

#### **4.3.2. Un temps pour soi, une pratique parmi d'autres**

- Une pratique parmi d'autres

D'autres pratiques ont croisé le chemin de nos danseurs pour compenser des faiblesses, des manques qui entravaient leur pratique de la danse.

C'est ainsi que Dominique a pratiqué le yoga, pour « traiter » un trac trop fort, qui l'inhibait sur scène et lui a permis de découvrir tout une autre dimension du mouvement et plus tard lors de croiser la route du kinomichi et de le pratiquer. Aussi, Jean : « *cela m'a fait beaucoup de bien en valeur absolue parce que tu vois, j'ai les épaules en avant, j'ai le dos courbé et j'avais tendance à être trop aérien, mais le tai chi aussi m'a beaucoup aidé, morphologiquement, ça m'a fait beaucoup de bien* ». On peut aussi voir dans l'approche de Virginia une recherche à travers la pratique du kinomichi de se « défaire » d'être trop dans le mental, d'avoir trop la rigueur de sa culture allemande.

Ces recherches participent de cette démarche qui fait de l'artiste un être toujours en quête de quelque chose d'autre, d'être toujours en chemin, ne se satisfaisant jamais de ce qu'il a atteint et de faire de lui un nomade, quelqu'un qui vit des expériences, les fait siennes, les « *emmènent avec lui partout où la vie le conduit* » comme le souligne Enrico, et développe sa « *capacité à déployer et conserver ce potentiel vital* »<sup>83</sup> dont chacun est investi.

---

<sup>81</sup> M.Maffesoli, La contemplation du monde, Grasset, Paris, 1993

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> F. Jullien, Nourrir sa vie, Seuil, Paris, 2005

Zhuangzi, étudié par F. Jullien, nous parle de la voie à suivre dans la vie, non pas celle « *sans fin et donc sans issue de la connaissance* » mais celle de « *l'artère principale où passe subtilement le souffle de la respiration* », celui de « *l'axe médian, vital, par où s'opère à tout instant, en chacun, la régulation organique* »<sup>84</sup>.

Ainsi le côté aléatoire de la rencontre avec le kinomichi. En analysant leur trajectoire personnelle, il est intéressant d'observer le contexte de cette rencontre, les éléments ou les contingences qui leur ont permis d'aller plus loin, de découvrir la pratique et de continuer encore aujourd'hui à pratiquer régulièrement, et ce, en dehors de tout désir de complétude ou de compensation, raisons parfois évoquées. Ces pratiques aujourd'hui sont devenues pour certains une nécessité, et comme dit Jean, « *même si je n'étais pas danseur, je pratiquerais le kinomichi* ».

Dans ce sens, le kinomichi est une pratique parmi d'autres, car les danseurs reconnaissent chercher dans différentes activités des éléments, un état, qui participent à ce mouvement d'ouverture, à cette curiosité de l'autre, qui nourrissent l'artiste, le danseur, la personne.

#### **4.4. Du spirituel dans l'art du mouvement ?**

Jean, à propos du kinomichi, nous dit « *qu'il est en relation de manière assez directe avec une sorte de travail spirituel, dans le sens où tu parles de terre-ciel* » et à un autre moment, « *le kinomichi m'apporte sur le plan spirituel* ».

Pour Kandinski, peintre mais aussi théoricien de l'art, dont un ouvrage aura inspiré le titre de ce dernier chapitre, « *Du spirituel dans l'art* », est à la recherche « *de la subjectivité transcendantale, du point fragile de la rencontre entre l'individu et l'universel* »<sup>85</sup>. À la fois posture et état particulier et instable, la recherche de l'artiste l'amène toujours à être dans un mouvement lui permettant d'éclaircir les zones d'ombre, de chercher à « *dévoiler les choses* »<sup>86</sup> à partir de son propre langage et de le communiquer. Il y aurait selon Kandinski, une voie artistique de la connaissance et cette voie débouche sur une amélioration individuelle et collective. Il énonce le principe de « *la nécessité intérieure* », qui relève de « *nécessités mystiques subjectives et objectives, ce qui est propre à l'artiste, son langage, et celui de son époque et ce qui est propre à l'art et*

---

<sup>84</sup> idem, p. 16

<sup>85</sup> Sers P. Préface, in *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Kandinski W. Denoël, 1998

<sup>86</sup> Kandinski W, (1998) Rééd. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Denoël,

*commun à tous les hommes* ». <sup>87</sup> Pour lui, l'art appartient à la vie spirituelle, qu'il qualifie de « *mouvement compliqué vers l'avant et vers le haut* » et les causes de ce mouvement restent inconnues.

Une des origines du mot spirituel signifie ce qui est propre à la respiration, le souffle. Il qualifie également ce qui est opposé au matériel, le sensible. Le spirituel fait aussi référence à la conscience, l'éveil, la présence, ce qui permet d'être vigilant à l'environnement, et d'en percevoir les manifestations.

Pour tout cela, nous comprenons l'utilisation du terme spirituel pour qualifier ce mouvement, et le danseur participe à cette recherche, à cette quête du « Graâl » et aussi à ce que nous pourrions appeler le « mythe de l'artiste », celui qui re-questionne ce qui l'a construit, qui cherche une difficile liberté, un affranchissement des longs et difficiles apprentissages. Une vie d'artiste est une vie faite d'enracinement, d'ancrage pour se trouver, construire son langage, mais aussi d'errance ou de nomadisme pour se nourrir, s'enrichir, rencontrer les autres. « *L'errance bénéficie toujours d'un double statut, conçue pour une part, comme une sorte de perte, d'abandon, d'erreur (errare, le sens premier de l'errance, signifie se perdre, s'écarter de la vérité), et dialectiquement, pour une autre part, comme la possibilité d'une expérience initiatique, source de production d'une connaissance (au sens moderne de l'errance : la fortune, la chance, la découverte de l'inconnu, du nouveau monde, l'aventure)* » <sup>88</sup>.

« *C'est le chemin, c'est pas par hasard non plus qu'on a choisi le kinomichi. C'est un peu un ensemble de choses.* » Virginia

---

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> S. Corbin, F. Lemarchand, in *Man* n°9, *Errances : entre aliénation et résistance*, Introduction, 2001

## Conclusion

Ce travail s'organise autour d'un groupe de danseurs pour lesquels la rencontre avec une autre discipline que la danse a joué un rôle dans leur parcours.

Après avoir présenté et situé sur le plan sociohistorique ces deux pratiques, danse et kinomichi, nous avons analysé les principes qui les organisent, pour mieux comprendre ce qui, a priori, intéresse les danseurs dans cette rencontre, ce qu'ils recherchent et comment cela contribue, participe à leur construction et à leur identité de danseur.

Le terrain a permis l'élaboration d'un cadre théorique, dont le positionnement se situe dans le domaine de la socioanthropologie, donnant ainsi une grille pour la lecture et l'interprétation de ces données.

La méthode utilisée est une méthode inductive permettant de faire émerger d'un terrain un savoir, des connaissances spécifiques à partir d'entretiens réalisés auprès de cinq danseurs contemporains.

Ce travail, l'analyse de ces entretiens et le croisement avec notre cadre théorique, nous a permis de découvrir que, parce que les danseurs, en tant qu'artistes, sont en quête d'une « nourriture » leur permettant d'avancer sur un chemin, ils ont besoin de découvrir des éléments nouveaux pour se remettre en cause, questionner leur danse, et s'enrichir.

S'ils éprouvent le besoin de s'aventurer dans une discipline autre que la leur, ce qu'ils vont chercher, ce n'est ni la recherche d'un maître, qui caractérise ses origines martiales, ni le besoin d'appartenance à cette « famille » du kinomichi, les danseurs appartiennent souvent à plusieurs groupes, plusieurs familles, et la notion de maître fait aussi partie de leur univers, mais un travail du corps, une recherche sur le mouvement et ses imaginaires, sur la relation à l'autre à travers le contact, qui nourrit leur mouvement, leur relation à l'autre, et donc leur danse. C'est aussi leur intérêt pour les marges qui les pousse à franchir les frontières entre les disciplines et confronter ainsi les mythes qui les ont construits.

En tant que pratique artistique, la danse nécessite de toujours reculer les limites en explorant les possibilités du corps et du mouvement, et d'aller au fond de soi-même chercher de nouvelles ressources, ce qui entraîne souvent douleurs, souffrances, déséquilibres. Par ce qui caractérise le kinomichi, et notamment la recherche d'équilibre et

d'harmonie avec soi et avec les autres, cette pratique, que nous qualifions de « mésocosme », ou pratique du milieu, joue un rôle de « réparation », permettant aux danseurs de se ressourcer, de se « restaurer » et continuer ainsi son exploration du mouvement.

La dimension spirituelle de cette pratique, par les rituels, ses fondements et ce qui sous-tend cette pratique d'origine orientale, rencontre la démarche d'ouverture et d'enracinement dans laquelle ils sont inscrits et sans laquelle, ils ne peuvent exister en tant qu'artistes. Cette pratique devient, pour plusieurs d'entre eux, une discipline dans laquelle ils cheminent, non plus dans l'idée de complément à la danse, mais de travail personnel et de recherche sur soi, ce qui les enrichit en tant que personne et en conséquence, en tant que danseur.

Enfin, parler de ce travail et de ses conséquences sur l'auteur, nous semble important ; en effet, les transformations réalisées, par la confrontation à cette recherche de type universitaire, nous a permis de commencer à déchirer les adhérences dont nous parlions au début, de porter un autre regard sur notre champ et d'éclaircir des zones d'ombre. Mais ce n'est qu'une étape sur un chemin encore long....

## BIBLIOGRAPHIE

### Articles :

Aïkido Magazine. *Le mouvement universel du ki*, décembre 2003

Corbin S. Lemarchand F., (2001) in *Mana* n°9, *Errances : entre aliénation et résistance*, Introduction, Caen, PUC,

Fortin S. (1996). L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse. In *Nouvelles de Danse* n°28, p.15 à 30. Bruxelles

Godard H. (2000) Le geste et sa perception, in *La danse au XXème siècle*, Bordas,

Lefevre-Mercier B : La danse contemporaine et ses rituels. L'exemple d'un spectacle d'Alain Platel in *Corps et Culture* n°3

Loupe L., Boris Charmatz, la communauté à venir, *Art Press* n°252, p.45-48

Michel M. (1989). Quatre siècles de danse en France ; la suprématie classique, in *La danse, un mouvement de pensée*. Armand Colin

Praud D. (2001) Danse contemporaine et pratiques somatiques : l'enseignement de Peter Goss, in *Nouvelles de Danse* n°46-47

Roland P. (1999). « Danser la nature. L'influence de l'idée de nature dans l'évolution de l'expression chorégraphique », communication dans le cadre des Journées d'étude de la Société d'Ethnologie Française, intitulées : « *La vie au grand air. Aventures du corps et évasions vers la nature* »..

Roland P. (1997). *Figures de l'imaginaire chorégraphique contemporain, Étude socio-anthropologique de la danse de style « contemporain »*. Thèse de Doctorat de sociologie.

Roland P. (1992). *Une cosmogonie ritualisée dans la danse contemporaine*, in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol.XCII

Topin N. (2001). L'analyse du mouvement, une danse du regard : l'enseignement d'Hubert Godard, in *Nouvelles de danse* n°46-47

Vallet C. (2001). Travaux Publics. In *Balises* n°1 Danse. Centre d'Études Supérieures Musique et Danse en Poitou-Charentes

Wavelet C. (1999), Entretien avec, Comment être-ensemble, *Mouvement n°5*, 1999, Christophe

### **Conférence :**

Dobbels D. (2003) La danse contemporaine : un espace, un signe, Conférence donnée dans le cadre du *Séminaire sur l'enseignement de la danse*, Paris

### **Ouvrages :**

Becker H.S. (2002). *Les ficelles du métier, Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris : La découverte. Guides repères

Bertaux D. (2001). *Les récits de vie*. Paris : Nathan

Bourdieu P. *La leçon sur la leçon*. Paris : Ed de Minuit

Braunstein F. (2001). *Les arts martiaux aujourd'hui, États des lieux*. Paris : L'Harmattan

Braunstein F. (1999). *Penser les arts martiaux*. Paris : P.U.F. Pratiques corporelles

Charmatz B, Launay I. (2003). *Entretenir*. Paris : Centre National de la Danse

Dupuy F. et D. (2001). *Une danse à l'œuvre*. Paris : C.N.D., Scène nationale La Roche sur Yon, Parcours d'artistes

*Dictionnaire de Sociologie* (1989). Paris : Larousse, Essentiels

Durand G. (1996). *Introduction à la mythologie*. Paris : Albin Michel

Durand G. (1989). *L'imagination symbolique*. PUF, Quadrige

Duret P., Roussel P. (2003). *Le corps et ses sociologies*. Paris : Nathan Université

Eliade M. (1965), *Le sacré et le profane*. Paris : Folio

Faure S. (2001). *Corps, savoir et pouvoir, Sociologie historique du champ chorégraphique*. Lyon : P.U.L

Grassi V., (2005). *Introduction à la sociologie de l'imaginaire*, Paris : Érès

Izrine (Agnès), *La danse dans tous ses états*, Larche, Paris, 2002

Jeanne L. (2002). *Le Karaté à l'épreuve du monde : diffusion socio-spatiale d'une pratique corporelle*. Thèse de doctorat, Université de Caen.

Jullien F. (1989). *Procès ou création*, Paris : Seuil

Jullien F. (2005). *Nourrir sa vie*, Paris : Seuil

Kaufman J.C. (2001). *L'entretien compréhensif*. Paris : Nathan Université

Le Breton D. (2000). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Quadrige

- Le Moal P. (1999). Sous la direction de, *Dictionnaire de la danse*. Paris : Hachette
- Loupe L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse
- Maffesoli, M. (1993). *La contemplation du monde*, Paris : Grasset et Fasquelle
- Maffesoli M. (2000). *Du nomadisme, Vagabondages initiatiques*. Paris : Le livre de poche
- Mauss M. (1950-1985), *Sociologie et anthropologie*, Paris : P.U.F, Quadrige
- Merleau-Ponty M. (1949), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard : Paris
- Murcia R. (1996). *Le kinomichi. Du mouvement à la création. Rencontre avec Masamichi Noro*. Paris : Dervy
- Rivière C. (1995). *Les rites profanes*, Paris, PUF
- Roumanoff D. (1992). *La pratique du kinomichi avec Maître Noro*. Paris : Critérior
- Segalen M. (1998). *Rites et rituels contemporains*. Paris : Nathan Université
- Servos N. (2001) Pina Bausc ou l'art de dresser un poisson rouge. Paris : Larche, p. 9
- Sibony D. (1995). *Le corps et sa danse*. Paris : Seuil
- Vigarello G. (1977). *Le corps redressé*. Paris : Delarge
- Wavelet C. (1999). *Instincts de danse*, Cie Fattoumi/Lamoureux : En vues
- Wigman M. (1986) Rééd. *Le langage de la danse*. Paris : Papiers

## Virginia HEINEN

Virginia HEINEN, 35 ans, Allemande, danseuse, professeur de danse contemporaine à Paris, au CNDC d'Angers et au CNSMD de Lyon. Elle a dansé et danse dans différentes compagnies en Allemagne, France et Italie.

Date : vendredi 7 mars 2003

Lieu : Dans un bar de Belleville à Paris.

Contexte : Ce bar était bruyant, avec beaucoup d'habitues du quartier qui s'y retrouvaient et échangeaient de manière très sonore. L'entretien a été enregistré, mais certains passages sont difficiles audibles.

Durée : 1h

Virginia est allemande, parle très bien le Français mais a parfois des expressions propres à sa langue. J'ai choisi de conserver la musicalité de son langage.

Annie-Claire : Quel a été ton parcours en danse, comment tu as vécu les temps d'apprentissage...

Virginia : J'ai débuté à 12 ans, par la danse classique, dans une petite ville allemande. Il n'y avait que de la danse classique, je ne connaissais pas l'existence de la danse moderne. C'était une école privée, pas de très bon niveau, on travaillait pour des spectacles de fin d'année. Il n'y avait pas de pédagogie technique, pas de travail technique approfondi. C'était un niveau d'école privée, malheureusement. À 16 ans, j'intègre l'académie de danse classique. J'ai alors quitté l'école et je n'ai fait que de la danse, je n'ai pas passé mon bac. La danse, pour moi, c'était un désir. J'ai rencontré en fait la danse à travers une amie qui faisait de la danse classique, j'avais peut-être neuf ou dix ans, je ne sais pas, et depuis, je voulais faire de la danse. J'ai dû attendre deux ans avant de convaincre mes parents que c'était sérieux et voilà, c'était vraiment le désir de la danse.

A.C. : Tu peux l'identifier ce désir ?

V. : Pour moi, c'était tutu, pointes, c'était cette image-là, la danse classique. J'ai trouvé comme une forme de m'exprimer ? C'était toujours très physique ma manière de m'exprimer, toute petite. Mais c'était plus la gymnastique, le sport et puis aussi le rapport à la musique que je trouve encore aujourd'hui. C'est un des moteurs principaux pour moi, qui déclenche le mouvement, ce rapport à la musique. Et puis après, je suis allée à

l'académie de danse classique mais c'était pas trop ma vie. Je trouvais ça très dur, ça m'avait pris la joie de danser. C'était très dur, vigoureux, le climat était de casser les gens. C'était la pédagogie, là-bas, au niveau humain, c'était très dur ; dur n'était pas grave, mais ils nous ont terrorisées, il fallait être mince et toutes les filles étaient anorexiques. À un moment donné, je me suis dit si c'est ça la danse, c'est pas pour moi. Après, j'ai quitté cette école au bout d'un an et demi et je me suis aperçue que ce n'était pas la danse que je voulais quitter mais ce milieu de la danse. Et donc, là, je suis allée à l'école d'Essen, donc l'école de Pina Bausch, et c'était un autre monde que j'ai découvert. Mais là, déjà à cette école, j'avais fait du Graham. Et là, pour la première fois, j'ai rencontré le contemporain, disons le moderne et déjà au fond, ça me plaisait beaucoup plus que le classique. Quand je suis allée à l'école d'Essen, ça m'a pris un peu de temps pour lâcher l'idée de la danseuse classique, mais j'ai définitivement quitté l'idée, c'est quand j'ai dansé dans un corps de ballet, j'avais 19 ans. Là, je me suis dit, non. C'était une belle expérience comme ça, mais ça ne me plaisait pas du tout. On a quand même beaucoup moins de liberté pour s'exprimer.

En 1991, j'ai eu mon diplôme de l'école d'Essen. J'avais rencontré Jean Cébron<sup>89</sup>, mon grand maître avec qui je suis restée encore deux années, en fait, après quatre années de formation. J'étais très jeune, même un peu trop jeune, parce que je trouve que pour le contemporain, il faut être un peu plus mure. J'étais encore dans le classique et ça m'a pris un peu de temps de découvrir le contemporain. Je suis restée après et j'ai fait une cinquième année et je suis devenue l'assistante de Jean Cébron. D'ailleurs, je le suis encore. Maintenant, on va faire un stage ensemble, lui va donner le cours technique et moi l'atelier. Ça c'est quelque chose. C'est une personne très, très, importante dans mon parcours.

A. : Qui t'a ouvert ?

V. : Oui, il m'a ouvert, c'est un scientifique de la danse, c'est très riche ce qu'il a donné à enseigner. Il a vraiment creusé, creusé lui-même. C'est très méticuleux, son enseignement, il faut beaucoup de patience. Pas beaucoup de monde arrive à rester derrière. Mais il nous a appris et à Enrico aussi.

A.C. : Il a joué un rôle dans l'histoire de la danse. Il était aussi à une étape importante aussi de l'histoire de la danse, il a profité du mouvement de la danse moderne. Comment utilisait-il son expérience et sa rencontre avec Laban ?

---

<sup>89</sup> Jean Cébron, danseur, chorégraphe et pédagogue français, enseigne à l'école d'Essen depuis 1961

V. : Il a en fait continué à développer la méthode Joos-Leeder. Joos<sup>90</sup> est le fondateur de l'école d'Essen et cette méthode est basée sur les principes de Laban et c'est Jean Cébron qui les a développés comme maintenant, moi aussi je les développe. C'est aussi ce que dit Jean Cébron, il faut l'adapter à notre temps.

A.C. : Cette pédagogie s'est-elle appuyée sur le modèle classique ?

V. : En fait, lui non, Jean Cébron avait travaillé avec Marguerite Craske<sup>91</sup>, qui était l'élève de Cecchetti<sup>92</sup>. À 30 ans, il a quitté la scène pour étudier avec elle. En travaillant avec lui, il manque rien. Il ne manque pas non plus les bases classiques parce qu'il les travaillait aussi. Après moi dans mon enseignement, je travaille avec les trucs du classique, moins dans la tension, mais en fait c'est du mauvais classique. Si c'est bien enseigné, c'est pas dans la tension. Cette chose de tension et de relâchement, cette continuité. Le mouvement en lui-même, c'est tension et relâchement. Le relâchement pour aller vers la tension. Voilà.

A.C. : Tu enseignes aussi du classique ?

V. : Non, pas du tout, j'enseigne le contemporain, mais je me sers du classique. Dans un cours de contemporain, il a aussi des pliés, des battus-tendus, des ronds de jambes, des adages,. Tout ça peut-être dans un cours de contemporain. Nous à Essen, on a toujours travaillé la barre et le cours est assez basé sur le classique, sur les structures de classique avec en plus, tout le travail du buste, des bras. Mais, c'est pas comme ici en France. Mais moi dans mes cours, je n'ai pas réussi à intégrer la barre. Peut-être si je travaillais avec un même groupe tout le temps, avec des gens qui doivent être formés de zéro, alors je travaillerais la barre aussi. Donc moi, j'ai essayé de mettre ces bases-là car c'est un travail extraordinaire sur l'espace et sur les qualités du mouvement, et j'ai essayé de mettre dans un contexte plus actuel, plus contemporain.

A.C. : Tu disais que tu faisais des ateliers, qu'est-ce que tu cherches à y travailler ?

V. : J'essaie de faire travailler les gens d'une manière intelligente. Peut-être chacun essaye ça, dans le sens de se servir de ce que l'on a : la force de gravité, notre poids, nos appuis et cette capacité en tant qu'être humain d'avoir la verticale. Ce sont des choses auxquelles je reviens toujours... On arrive à travailler cette chose, tension et relâchement et sans se servir du poids. Jean Cébron travaille ça énormément parce que ce n'est pas donné. Se servir de ce qu'on a n'est pas simple. Et pour ça, il faut revenir à ce que fait Jean Cébron et

---

<sup>90</sup> Kurt Joos (1901-1979). Danseur, chorégraphe, directeur de ballet et pédagogue d'origine allemande, naturalisé britannique.

<sup>91</sup> Margaret Craske (1892-1990). Danseuse et pédagogue britannique, élève de E. Cecchetti. Enseignera aux USA.

<sup>92</sup> Enrico Cecchetti (1850-1928). Danseur et pédagogue italien, ayant dansé et enseigné en Russie, crée son propre système d'enseignement.

je trouve ça très, très bien. De temps en temps, il laisse la forme libre et il expérimente certaines choses à travers des improvisations dans le cours technique pour après revenir à la forme avec ce vécu-là. Ici, on divise technique et atelier et lui, il fait tout en même temps parce qu'il faut parfois passer par des expériences pour les intégrer dans quelque chose de plus formel. Et ça, je suis souvent étonnée en voyant les élèves, quand la forme est libre, ils arrivent à se servir de leur poids par exemple, après on met une forme et c'est plus là. Et donc, je trouve ça intéressant de pouvoir revenir en arrière, de faire quelque chose d'informel, et juste expérimenter certaines qualités.

Jean Cébron parle de choreutique et de eukinétiq ue, ce sont les rapports à l'espace, à l'espace dans le corps et à l'espace-espace, et le travail avec les diagonales... Ce qui donne la troisième dimension comme dans la danse de Pina Bausch, qui a fait cette école d'ailleurs. Parfois la danse, c'est un peu plat. On sait s'incliner de côté et en avant mais tout ce qui est entre, les diagonales dans le corps, ça c'est tout un monde. Je trouve ça extraordinaire. Et puis il y a les qualités de base : le temps, l'espace et l'énergie. Tu changes une chose et tu as déjà une autre qualité, il y a toute une palette de couleurs. Ça donne tellement de possibilités même pour après chorégrap h ier, pour que cela ne reste pas toujours une même chose, ça peut aider.

Encore aujourd'hui après quinze ans, je suis encore émerveillée. C'est ça qui est vraiment génial, on découvre toujours quelque chose. Et je crois que c'est pour cela que j'ai beaucoup d'élèves. Moi, je... Peut-être parce que j'ai eu la chance d'avoir de bons profs, par contre ici en France, beaucoup de gens n'ont pas eu cette chance d'approfondir quelque chose car il n'y a pas une vraie école, une vraie méthode.

C'est comme le kinomichi, ça fait six ans que je le pratique mais à chaque fois, je découvre des choses, c'est pour ça que je suis encore là. C'est ça qui est génial, de pouvoir faire toujours les mêmes choses et puis on ne s'ennuie jamais. Et ça, c'est aussi d'éduquer les gens à travailler. Par exemple, mes élèves à Angers, au CNDC<sup>93</sup>, changent très souvent. C'est à l'opposé de ce que l'on nous a appris. On avait quatre ans de formation, et tous les jours ou presque les mêmes professeurs. Eux, à Angers, ils ont deux ans et ils changent toutes les deux semaines de professeurs. Moi, je les ai eu quatre mois, ils se sont « fait chier » parce qu'ils ne savent pas travailler. Une fois qu'ils ont mémorisé, ils pensent qu'ils savent faire. Ils n'ont pas le plaisir de faire et de refaire. Ça, c'est dommage. Ils sont très forts en improvisation, ça par contre, ça manquait à Essen, l'improvisation et la

---

<sup>93</sup> CNDC : Centre National de Danse Contemporaine situé à Angers et créé en 1979

composition ; moi je trouve dommage qu'ils n'aient pas envie de creuser, mais bon, c'est une autre éducation.

Je ne dis pas qu'une chose est mieux que l'autre, je n'en sais rien, parce qu'eux, ils ont autre chose, mais moi, je ne crois pas à cette chose-là, de changer comme ça tout le temps de professeur.

A.C. : Tu penses qu'il y a une rigueur, une répétition que l'on trouve dans le kinomichi et qui est nécessaire ?

V. : Moi, je pense absolument. Je suis pour approfondir quelque chose. Moi, quand j'ai passé mon diplôme d'État, il y a beaucoup de gens qui m'ont dit, je ne sais pas ce que je vais enseigner parce que j'ai appris par-ci, par-là et après elles ne savaient pas quoi enseigner. Moi, j'avais pas ce problème-là, parce que moi, j'ai approfondi une chose et point. Peut-être qu'il y a plein d'autres choses qui sont passées à côté. Ça, c'est aussi l'esprit allemand. C'est une autre mentalité. Maintenant, j'ai vu un film sur Pina Bausch, elle a remonté une pièce, « Kontakthof », avec des gens de 65 ans et plus de non-danseurs. C'est un travail que l'on ne peut faire qu'en Allemagne. Ici, c'aurait été impossible. Parce que les gens en Allemagne sont tellement disciplinés et tellement rigoureux et c'est vraiment avec un esprit allemand qu'on arrive à faire toutes les corrections. Ils ont certainement répété un an et c'était superbe. Je ne l'ai pas vu sur scène, mais j'ai vu le film et ils sont arrivés à un résultat fou, incroyable.

A.C. : Tu penses qu'il y a un esprit allemand, une culture allemande particulière ?

V. : Oui, absolument. Justement, c'est toujours comme ça, il y a le côté positif de cette rigueur mais aussi le côté négatif pour cette même rigueur parce que ça devient un peu trop carré et puis il faut le penser comme ça, on n'est pas souples, nous, c'est le côté négatif de cette rigueur-là. C'est toujours comme ça partout. Plus de cultures, je connais, plus je sens ça. Il y a toujours des choses bien dans une culture, comme les Italiens, mon mari, Enrico, est italien, donc je connais bien les Italiens, eux, ils ont tous ce côté improvisation, ça, c'est super mais parfois, il leur manque le côté organisation. Le même aspect, on peut le voir d'un côté ou de l'autre.

A.C. : Comment as-tu rencontré le kinomichi ? Tu avais quitté l'école d'Essen, tu étais à Paris...

V. : Je l'ai rencontré ici et pas à Wuppertal. Je suis partie de l'école après cinq années et je suis restée vivre à Essen, parce qu'Enrico était dans la compagnie et je suis restée avec lui. Et puis je suis venue vivre à Paris fin 1996 et en 1997, j'ai commencé le kinomichi. Mais c'était par Enrico et d'autres personnes d'Essen que j'en avais entendu parler. Il y a quand

même beaucoup de gens qui sont passés par le kinomichi mais qui ne sont pas restés parce que ... voilà, la vie fait qu'on ne reste pas, cela leur plaisait mais ils ne pouvaient plus en faire.

A.C. : Entre-temps, tu as dansé ?

V. : Oui, j'ai dansé à paris, j'étais venue pour danser avec Blanca Li, puis j'ai dansé pour une compagnie à Bruxelles avec une Grecque qui était aussi à Essen et puis après, j'ai dansé un peu comme ça à droite et à gauche et je suis venue ici car je ne travaillais pas vraiment à Essen. Il n'y a pas grand-chose là-bas si on n'est pas dans le circuit Pina Bausch. J'ai eu un contact avec Marylen Breucker à Reims puis j'ai travaillé avec Laura Simié et Damiano Foa de la compagnie Silenda, un couple d'Italiens et après avec Laura Scozzi.

A.C. : Et ta rencontre avec le kinomichi ?

V. : Enrico m'en a parlé à Essen mais je ne suis jamais allée à Wuppertal

A.C. : Qu'est-ce qui selon toi fait que tu as adhéré à cette pratique ?

R : Je crois que je cherchais depuis un moment quelque chose comme ça, une pratique autre que la danse et qui était liée à un travail sur l'énergie et tout ça. J'avais un peu essayé le yoga, truc machin...

A.C. : Truc machin, c'était quoi ?

V. : J'ai fait du tai-chi, d'ailleurs, c'est toujours un souhait de continuer, de la méditation, c'est aussi toujours un souhait de continuer, c'est toujours comme ça, parfois on ne peut pas tout faire, c'est comme danser le tango, pour l'instant ça reste des désirs. Et le kinomichi, non là, j'ai accroché. Le premier cours que j'ai pris, je me suis dit : je voudrais avoir cette jupe-là.

A.C. : C'est donc l'esthétique qui t'a attirée ? N'est-ce pas comme l'histoire de la danse classique ?

V. : Un peu en quelque sorte, mais ce n'est pas que pour cela que je suis restée, franchement. J'avais essayé l'aïkido, mais c'était trop violent pour moi, je ne suis pas faite pour faire des choses trop violentes, j'ai les articulations trop fragiles je crois pour ça, je me faisais trop mal.

A.C. : Qu'est-ce qui t'attirait dans l'aïkido ?

V. : .... Je ne sais plus trop, je ne me souviens plus. C'est certainement quelqu'un qui m'a dit viens, j'ai essayé un petit peu, après, je me suis dit non, c'était pas pour moi, je me faisais trop mal, je me suis dit, je vais bousiller ma carrière de danseuse (rire), mais c'était

certainement pas un bon enseignement. C'était un peu violent, quand même commencer tout de suite les roulades et tout ça...

Et le kinomichi, alors, j'étais venue voir une démonstration et je trouvais ça très beau. Pour moi, c'était de la danse, j'ai vu la danse et puis ce rapport au partenaire, moi je trouvais ça vraiment bien. Ce qui est bien, même si on ne sait pas faire grand chose, parce que c'est quand même complexe d'apprendre, on prend quand même du plaisir, peut-être pas au premier cours mais assez rapidement, et puis on découvre, on découvre sans fin, à chaque niveau, on peut avoir du plaisir.

Et puis ce qui me plaisait aussi, c'est que je n'arrive pas à comprendre avec la tête, les mouvements. Je ne comprenais rien, mais je trouvais ça bien. J'étais obligée de passer par un autre moyen qui est de ne pas comprendre avec la tête, et pour ça, c'est génial. En danse, j'ai comme un « œil visuel », tout est visuel pour moi, je vois la relation dans l'espace et là que deux personnes tournent autour, je ne comprenais rien, moi, je trouvais ça bien parce que c'est vraiment une autre manière d'appliquer le mouvement. Ça je trouvais ça bien, surtout pour nous qui sommes danseurs...

A. : Tu avais parlé de la rotondité du mouvement...

V. : Pour moi, c'est vraiment cette chose que je n'avais pas à comprendre, il fallait que je comprenne avec le corps et non avec la tête. J'étais perdue complètement, je ne savais même plus où étaient la droite et la gauche.

A.C. : Et comment le vivais-tu, tu aimais bien ?

V. : Ah oui, oui, car justement je suis très cérébrale pour beaucoup de choses, pas pour tout, mais cette chose de comprendre par la tête, ça me gêne parfois, ça m'handicape à la fin pour moi de ne pas habiter le corps directement. Maintenant, c'est beaucoup plus comme ça, mais quand on est jeune, on prend beaucoup de cours, on voit beaucoup, on plaque beaucoup de formes sur le corps, au lieu de passer par un vécu et passer par l'expression du corps ; et là, j'étais obligée, c'était pas possible pour moi.

A.C. :?

V. : Passer par le corps, c'était un des aspects les plus importants pour moi. Et puis bien sûr, j'étais très impressionnée par Me Noro, ça c'est clair.

A.C. : Tu as commencé avec lui ?

V. : Oui, il me fait penser à mon Maître, Jean Cébron, il y a quand même quelque chose qui se rejoint pour moi dans les deux hommes. Ce sont deux maîtres et puis dans l'enseignement, un sur la danse, l'autre le kinomichi, ce sont deux vérités du mouvement qui se rejoignent pour moi. En fait, il n'y a pas longtemps que j'ai commencé à sentir plus

clairement tout ce que le kinomichi a changé dans ma danse et dans mon enseignement aussi. Et en fait, le pont, c'est Françoise Pommard<sup>94</sup> qui l'a fait. Parce qu'après avoir quitté la danse depuis 20 ans, elle est venue prendre un cours avec moi et sa présence m'a fait prendre conscience de tout ce que j'avais intégré du kino dans ma danse ; tous ces trucs de la poussée des pieds et les bras qui sont libres, j'avais pas la conscience et c'est à travers elle, merci Françoise, que j'ai fait ce lien et depuis, c'est très présent. Et depuis, je commence à construire quelque chose là-dessus et aussi cette vague de la colonne vertébrale comme 13<sup>ème</sup> forme<sup>95</sup>, c'est comme intégré dans ma danse, des mouvements qui sortent comme cela et c'est par la poussée des pieds qui se répercute dans tout le corps, ça traverse tout le corps et ça répercute dans les bras, j'ai découvert ça, il n'y a pas longtemps, j'ai pris conscience de ça et encore une fois, c'est un nouveau monde. Et tant que ça reste comme ça, je suis heureuse (rires). On fait la même chose depuis 20 ans et c'est passionnant.

A.C. : ?... Est-ce que la dimension orientale du kinomichi qui t'a attirée ?

V. : Oui, en fait, déjà tout l'aspect de voir la médecine des orientaux et de voir la vie des orientaux, certains aspects beaucoup plus proches qu'ici.

A.C. : Tu te sens plus proche de cette culture-là ?

V. : Non, pas de la culture, mais plus proche de certains aspects de la culture. Ils ont une spiritualité beaucoup plus présente et beaucoup plus naturelle que nous. Ils sont beaucoup moins dans la matière, c'est-à-dire aussi pour voir cette globalité du corps dans la médecine, de ne pas voir, ah, j'ai mal ici, on regarde seulement cela, on regarde le tout et cette chose devrait mettre en harmonie le flux de l'énergie en fait au lieu de faire une opération. D'ailleurs, j'ai une amie qui pratique la médecine chinoise et qui m'a aidée pour mes migraines.

A.C. : Médicalement, tu vas à la recherche de cette médecine ?

V. : Oui, je crois dans une espèce ... de... pas le mot juste.... Je crois qu'on a plusieurs vies aussi, la métempsychose, la réincarnation, je crois à ça.

A.C. : Tu es aussi intéressée par le bouddhisme, le taoïsme ?

V. : Oui, ça m'intéresse, je l'entends, mais je ne vais pas chercher trop loin, ce n'est pas quelque chose que maintenant je vais aller pratiquer.

---

<sup>94</sup> Françoise Pommard est instructrice de kinomichi et a été danseuse pendant 20 ans

<sup>95</sup> Les formes correspondent à des approches du mouvement dynamique, issues des formes d'attaque en aikido et sont au nombre de 16.

A.C. : Tu n'es pas une adepte ?

V. : Non, pas du tout. La seule chose que je voudrais être, c'est libre de tout ça. Je crois pas qu'il y a une religion. Moi, je suis croyante, mais je ne me sens pas attachée à aucune religion. Je suis catholique, mais je me sens loin de l'église catholique par exemple. Je n'ai rien à voir avec le pape ou la « maffiosi catholique ». Moi, je ne crois pas dans les grandes églises.

A.C. : Tu te sens plus catholique que protestante ?

V. : Je suis, j'étais catholique, mais l'église protestante me semble plus actuelle, beaucoup plus contemporaine que l'église catholique. Le prêtre peut avoir une famille et tout ça. Moi, ça me semble plus juste pour notre temps. L'église catholique semble vieille.

A.C. : Quand tu dis que tu es croyante, qu'est-ce que tu veux dire ?

V. : Je crois dans la vie, je crois qu'il y a quelque chose à faire et puis j'ai un devoir de travailler et de me comporter le mieux possible envers moi-même et envers les autres. Et puis on est pas parfait, on va toujours blesser quelqu'un. Mais je crois en ces valeurs-là.

A.C. : Est-ce que tu viens de dire trouve un écho dans la parole de Me Noro ?

V. : Oui, oui. Pour moi, Me Noro, ce qu'il enseigne, c'est pas de la vie, de respecter certaines valeurs auxquelles j'adhère. Je n'en sais rien comment lui il est vraiment. Je prends ce qui est bien... En yoga, il faut manger comme ci, respirer comme ça, c'est pas pour moi. Moi, je veux rester libre. Déjà avec le hakama, je me sens moins libre, mais je me défends pas mal. Parce que je veux faire ça pour mon plaisir et avec la danse, j'ai déjà tellement de discipline, de tracas, de rigueur, ça, c'est mon plaisir et voilà. Je respecte ce qui est demandé mais je ne voudrais pas me sentir obligée de faire quoi que ce soit, ça doit rester un plaisir. Si je veux y aller, alors, j'y vais. Je prends un engagement. Et pour retourner à cette chose de Me Noro, ce que je sens de ce qu'il enseigne, c'est de croire dans la vie. Par contre, il y a un aspect qui me gêne un petit peu, il y a pas mal de gens fanatiques autour aussi, non ? Et ça par exemple, ça me gêne et parfois ses discours. J'espère rester avec les pieds sur terre, je trouve que certaines personnes ne le font pas et parfois Me Noro a un discours un peu fanatique. Je l'accepte parce que lui il est japonais, s'il était allemand, par exemple, je ne pourrais pas comprendre. Parfois, d'ailleurs ça me gêne qu'Andreas<sup>96</sup>, dans les stages, traduise en allemand. La première fois que l'ai entendu dire en allemand les choses que disait Me Noro dans son mauvais français, ça m'a semblé choquant, la traduction est juste, c'est dans un allemand parfait. Et si Me Noro, il dit ça

---

<sup>96</sup> Andreas Lange-Bohm est instructeur de kinomichi à Berlin, et, étant que bilingue, traduit pendant les stages les propos de Me Noro.

avec son français, et lui est japonais, je peux le comprendre, mais si c'est ça, nu, traduit en allemand, ça faisait parfois un peu fanatique. Moi, je ne veux rien avoir à faire avec cet aspect fanatique. Sincèrement, ce que je trouve bien, c'est qu'il n'y a pas ce truc : il faut vivre, manger d'une certaine manière, il faut respirer.... Non, il n'y a pas tout ça et je trouve ça bien, je veux rester libre. C'est pourquoi, je fais du kinomichi et pas autre chose par exemple.

A.C. : Et ça, tu le sens plus que dans le tai-chi ou le yoga ?

V. : Le tai-chi, je ne connaissais pas assez bien, mais je sais qu'il y a tout le taoïsme derrière, donc, je... Mais par exemple, le yoga, je sais qu'il faut manger d'une certaine manière, il faut pas faire ci ou ça, cela ne m'intéresse pas. Rester dans des positions statiques sans m'étirer, ça me fait trop souffrir, moi, j'ai besoin de bouger, ça, c'est l'autre aspect technique qu'il y a là-dedans. La seule chose que dit Me Noro, c'est de croire dans la vie, et ça me convient. Il n'y a pas une philosophie pour laquelle je fais du kinomichi, c'est pour la pratique en soi, qui me semble vraiment bien.

A.C. : Une pratique dont tu te sers en danse. Est-ce comme une nourriture ? Ne faire que de la danse permet-il d'être un interprète ou un enseignant de qualité ?

V. : Oui, absolument. Il faut vivre. Vivre la vie, faire ce qu'on veut. C'est rigolo, j'étais dans ma chambre d'hôtel à Lyon, c'aurait pu être bien triste, mais j'étais tellement nourrie par le travail, mes pensées, je travaille sur un solo, j'écoutais des musiques, que ça ne me semblait pas triste du tout, ma chambre d'hôtel. Et, donc, je me suis dit, si je devais rester là, comme en prison, ce serait dur mais c'est la vie intérieure qui fait vivre. Par rapport à la question de la danse, oui, on peut aussi que danser, mais il faut aussi aller écouter de la musique, aller voir des films, aller au théâtre.

A.C. : Et le kinomichi est une nourriture parmi d'autres ?

V. : Oui, mais celle-là est en plus physique, c'est un peu différent, elle est un peu plus directe. C'est rigolo, quand même, tous mes loisirs, comme le kinomichi ou danser le tango, tout est autour du mouvement. Mais je n'ai pas que cela, je tricote aussi (rire). Parfois, je suis un peu obstinée. Enrico me dit que cela ne me fait pas de bien, parce que je reste comme ça à tricoter pendant des heures. J'ai pas fait ça pendant 15 ans, j'ai repris il y a un an, et maintenant, je trouve un équilibre (rire) parce qu'au début, c'était exagéré. Autre chose qui est importante, c'est marcher, faire de la promenade, mais c'est encore le mouvement. Mais, bon, écouter de la musique, lire un livre, ça nourrit l'âme et l'esprit.

A.C. : Dans ton itinéraire, le kinomichi a-t-il nourri, transformé ta danse ?

V. : Oui, mais je parle encore de quelque chose de liberté de mouvement, donc encore une fois de physique. Quelque chose de cet ordre. Par rapport à l'esprit tu veux dire ? Peut-être dans quelques années.

A.C. : C'est avant tout une contribution à la liberté ?

V. : C'est pour ça, je crois, que la danse. D'un côté, c'est rigoureux, mais ça me donne plus de liberté.

A.C. : C'est paradoxal.

V. : Après mon corps est assez disponible et libre.

A.C. : Pour toi, peut-on n'être libre que dans un corps délié, dénoué ?

V. : Pour moi, c'est comme ça. Je sais que j'ai ce côté allemand, un peu rigide et parfois, je m'enferme dans mes pensées qui ne sont pas trop libres en fait. Mais je dois me sentir libre et ce n'est pas du tout pour faire n'importe quoi . C'est pour la sensation de pouvoir respirer, aller où je veux, avec qui je veux. Parfois, je sais que je m'enferme dans des idées moralistes. Parfois, j'ai aussi des migraines, je me prends trop la tête. Ça c'est des choses personnelles.

A.C. : Justement, Penses-tu que le kinomichi te fait lâcher le côté moraliste que tu évoques ?

V. : Non, parce que c'est quand même... Par exemple, une chose pourquoi je ne voudrais pas enseigner le kinomichi ; c'est pour moi, une très, très belle pratique, vraiment, j'aime ça, mais enseigner, jamais, il y a trop de contraintes, parce qu'il faut aller à toutes les réunions. Là, je ne me sentirais pas libre. Et puis parce que je ne connais pas assez bien. En danse, on peut inventer, en kinomichi, les formes sont comme ça, il me manque tout le côté improvisation. Mais c'est peut-être parce que je ne connais pas assez. Je crois que comme dans la danse, il y a mille chemins pour arriver. Mais cela ne fait que six ans que je pratique. La danse m'a pris vingt ans. Alors comme ça s'élargit. Je préfère l'intégrer dans la danse, l'enseigner à travers la danse. Les principes, la spirale, la poussée des pieds, la liberté dans les membres, ça, j'aime l'enseigner mais dans la danse et non pas dans la forme du kinomichi.

A.C. : C'est une question pour moi dans la danse... ?.

V. : Rien, seulement quelque chose à voir avec la passion

A.C. : Tu avais déjà prononcé ce mot dans le premier entretien.

V. : Je suis une passionnée du mouvement, de la danse. C'est à chaque fois renourrir parce qu'il y a la passion. Et par exemple, c'est quelque chose que je sens chez Me Noro. C'est pour ça que je suis arrivée là, parce qu'il a la passion et moi, j'adore les gens passionnés. Et pour moi, le kinomichi, c'est une passion. Malheureusement, je ne le pratique pas assez, je suis trop prise par mon travail.

Ah ! une autre chose. En danse, on est toujours plus ou moins seul, à moins qu'on travaille sur un duo. Mais c'est ce rapport à deux, ça c'est incroyable. Et ce que je trouve passionnant, c'est aussi dans le tango, comme ça. C'est différent et il y a quelque chose de similaire. Ça ne passe pas par la communication verbale. On connaît la personne à travers le mouvement, on connaît plein de choses sur cette personne, même si on n'a pas parlé. C'est un peu comme un stage de méditation que j'avais fait où nous étions restés dix jours sans parler. En fait, on voyait les gens, mais on ne parlait jamais avec eux. Mais je savais tout sur ces gens-là. C'est fou, on sensibilise une autre perception de la personne qu'on a en face. Parfois, il y a des moments de grâce, il y a des choses magiques qui se passent avec la personne qui est en face. Et parfois, ça ne passe pas du tout. Peut-être, c'est pas tout à fait vrai, mais j'ai l'impression que quand quelqu'un est un peu rigide dans le corps, il est aussi un peu rigide dans l'esprit. Si on veut simplifier ma ?. Et il y a cette sensibilité que l'on développe, qu'on est obligé de développer, et puis en plus, ça dépend avec qui on travaille. Ça nous transforme nous aussi, complètement. On n'a pas la même pratique avec l'un qu'avec l'autre. Ça, c'est pour moi la magie. Ça, c'est génial, je trouve, non ?

A.C. : Est-ce que cet aspect relationnel ne comble pas, quelque part, un manque chez les danseurs ?

V. : Oui, absolument.

A.C. : J'y réfléchis depuis tous ces entretiens et souvent l'autre en danse devient un objet avec lequel on a des contacts. C'est le corps de l'autre, son dos, son poids, l'autre est comme instrumentalisé, alors que dans le kinomichi, tu ne peux pas travailler avec l'autre en tant qu'instrument, alors que dans la danse, même s'il y a bien sûr une dimension humaine, c'est une recherche de poids, le corps est matière, support en danse contemporaine. Est-ce que le kinomichi aide à développer cette sensibilité-là, cet espace entre, cette urgence, être là, présent dans sa chair, être complètement.... (Inaudible car beaucoup de bruit dans l'environnement. Difficultés à s'entendre et se parler à ce moment-là).

V. : En danse contemporaine, on a beaucoup de choses...

A.C. : Est-ce qu'une écoute peut être mécanique ?

V. : Je ne sais pas.

A.C. : Il peut y avoir plusieurs niveaux. Cela peut être formel ou à l'écoute du souffle, de la présence...

V. : Je ne sais pas mais c'est quand même des sensations fortes de danser à l'écoute, dans un groupe.

A.C. : On peut être danseur et ne pas se soucier de ce qui se passe en dehors de la danse. On développe des savoir, des sensibilités mais dans un cadre, alors que le kinomichi aide à développer cette sensibilité à l'autre en permanence, dans l'environnement, dans un cosmos, dans le sens où on s'inscrit dans un ensemble.

V. : Mais c'est possible, mais je ne sais pas. Pour moi, c'est un peu mon parcours dans la danse, où le kinomichi est dedans.

A.C. : Tu ne peux pas le mesurer ?

V. : Non, je ne peux pas maintenant dire, ça c'est grâce au kinomichi, mais c'est le chemin, c'est pas par hasard non plus qu'on a choisi le kinomichi. C'est un peu un ensemble de choses.

A.C. : Je te remercie beaucoup.

## Dominique DUSZYNSKI

Dominique DUSZYNSKI, danseuse, vit à Liège en Belgique, a travaillé pendant neuf ans dans la compagnie de Pina Bausch à Wuppertal en Allemagne, actuellement professeur de danse contemporaine à l'école P.A.R.T.S . de Bruxelles dirigée par Anna Theresa de Kaersmaecker et travaille également la chorégraphie avec diverses compagnies de danse et le travail corporel du comédien dans des compagnies théâtrales. Elle pratique le kinomichi depuis 18 ans.

Date : Lundi 22 juillet 2003

Contexte : L'entretien s'est déroulé au camping de Rennes sur Loue, lors du stage d'été à Salins les Bains.

Durée : 45 minutes

A.nnie-Claire: Quels souvenirs, quelles traces as-tu de ton apprentissage de la danse ? Quelles méthodes d'apprentissage t'a-t-on enseignées ?

Dominique : Je n'ai fait que du classique, j'ai commencé à l'âge de neuf ans dans un village, (en Belgique). La première prof faisait une expression corporelle très mal donnée. Puis dans mon village, une prof, qui était une ancienne danseuse de l'Opéra de Liège, s'est installée. Elle avait eu un accident, elle était assez jeune, et avait dû arrêter à cause de cet accident. Elle n'a pas qu'enseigner le classique. Elle a fait notamment une chorégraphie sur « Hair », plus contemporaine. Elle a apporté une ouverture d'esprit qui m'a aidée à aller voir d'autres choses. Après, ça n'a été que la danse classique à l'Opéra. Puis à 15 ans, le premier stage à Cologne a été une autre rencontre avec tous ces gens qui venaient de New York notamment, et qui amenaient des choses que moi je n'avais jamais entendues, ni vues. Ça a été l'autre grande ouverture sur le monde de la danse. J'avais 15 ans, cela faisait six ans que je dansais, et ça a été un bon moment en fait. Un moment aussi où la danse contemporaine commençait à prendre son essor

A.C. : Et toi, as-tu été sensibilisée à ça, le classique répondait-il encore à tes attentes ?

D. : J'aime toutes formes de danse, je suis une femme du mouvement, je suis une « danseuse ». À 15 ans, j'ai découvert la danse contemporaine et d'autres formes de danse (jazz, folklore, etc...) Chaque nouvel apprentissage amenait un nouveau regard sur les

possibilités de la danse, de « ma danse »... J'adorais ces nouvelles ouvertures et cela m'apprenait à trouver une danse classique plus libre, plus souple.

A.C. : Il y avait déjà quelque chose, une disposition qui a été créée, pour être ouverte à quelque chose. Tu parles...

D. : Je ne sais pas d'où cela vient. J'ai eu cette femme, qui a été ma première prof qui a été très bien. J'avais des dispositions. Mais je ne sais pas pourquoi on danse plutôt que chanter ou jouer d'un instrument. Je crois que cela va très, très loin.

A.C. : Est-ce que tu penses que cela est du même ordre que le fait de faire du yoga à 16 ans, car c'est assez rare à cet âge-là. C'est le plus souvent 25-30 ans ou plutôt 30-40 ans.

D. : Il y a une explication très simple et bête. J'étais une grosse traqueuse, je perdais tous mes moyens sur une scène, je perdais tous mes moyens dans les situations d'examen.... Ma mère connaissait un prof de yoga qui savait que travailler sur la respiration pouvait vraiment aider. C'est lui qui m'a dit, ben tien, si tu faisais ça. J'étais très émotive. C'était d'abord utilitaire, mais j'ai découvert d'autres choses grâce à cela.

A.C. : Le mot carrière signifie quoi pour toi ?

D. : Pas grand chose. On m'a souvent dit « pense à ta carrière ». Je n'ai jamais pensé à ma carrière, mais j'ai toujours pensé à continuer à chercher et à travailler avec des gens que je ne connaissais pas, et ça, c'était pour moi ma carrière. Mais très souvent, j'ai quitté des endroits et on me disait : « mais non, tu dois rester, pense à ta carrière ! » mais en fait, ça ne m'a jamais arrêtée et j'ai toujours eu envie de continuer à chercher et je pensais que c'était plutôt ça, faire ma carrière. Chercher les gens avec qui je peux continuer à travailler, et apprendre des choses. C'est quand même une carrière. Mais ce n'est pas la carrière de tous ces gens qui m'ont dit : « pense à ta carrière »... Je n'ai pas écouté parce que je ne pensais pas que c'était juste.

A.C. : C'est peut-être une question de représentation de carrière

D. : Ce mot carrière a un truc que je n'aime pas. Je n'ai jamais pensé carrière, je n'ai jamais pensé, je suis en train de faire ma carrière. J'ai plutôt pensé, je suis en train de me construire, je suis en train de continuer à évoluer, je suis en train de chercher, ça, c'est peut-être bien une carrière, mais je n'ai jamais pensé à ce mot carrière, ça n'existe pas pour moi, mais c'est pas juste, car quelque part, si, j'ai construit une carrière d'une certaine manière.

A.C. Mais qui peut être différente de ce que l'on entend généralement pour une carrière avec quelque chose qui se construit de manière linéaire avec la notion d'échelon, de progression, alors qu'un danseur, sa carrière est plus sinueuse, en fonction des intérêts et des rencontres.

D. : Oui, c'était toujours par rapport à un théâtre que l'on me disait « pense à ta carrière » parce qu'on pensait que j'allais devenir « première danseuse », monter les échelons. C'est pour ça que l'on me disait ça, il fallait un temps pour pouvoir accéder plus haut. Mais en même temps, on m'a toujours donné des choses à faire. J'ai eu cette chance, je n'ai jamais dû attendre les choses, on m'a souvent très vite proposé des choses, des rôles intéressants.

A.C. : Si on utilisait un autre mot comme parcours ou trajectoire, quelle perception as-tu de ton parcours aujourd'hui ?

D. : D'abord, je fonctionne beaucoup à l'instinct et je fais chaque fois mes bifurcations parce que je pense que j'ai terminé quelque chose et que je dois aller ailleurs. Ça n'a jamais été brusque, ça a toujours été assez rond, avec une certaine logique. Si je me retourne et je regarde, je vois qu'il y a un parcours qui, au fur et à mesure, a sa logique et qui avance vers je ne sais quoi encore, puisque je ne suis pas au bout. Je pense que je n'ai aucun regret de quoi que ce soit. Il y a une espèce d'élan, de souffle à travers ces différentes choses, ces différents moments, même si on doit parfois casser pour aller ailleurs, j'ai la sensation d'être allée au bout de ce que j'avais à faire. Ce parcours me correspond complètement. Ce souffle, cet élan m'ont amenée là où je suis maintenant et tout ce que j'ai fait, a servi à ce que je suis maintenant, ce que je fais maintenant.

A.C. : Et le kinomichi dans tout ça, quel rôle a-t-il joué ?

D. : Il est très important. Cela fait maintenant 15-16 ans que je fais du kinomichi, j'ai débuté en 87. Cela a amené toute une dimension intérieure, un volume intérieur que je n'avais pas encore touché dans la danse alors que cela devrait exister dans la danse, mais je n'ai jamais senti cet espace intérieur comme je l'ai senti en kinomichi, et après l'espace intérieur et extérieur, tout le rapport au temps et au partenaire a été une grosse découverte... Quelque chose de très important et qui continue à se développer. Il y a des choses qui ont glissé dans la danse pour qu'elle soit beaucoup plus tridimensionnelle, pour qu'on soit plus relié, mieux connecté. Il y a aussi tout un travail sur l'être : le kinomichi a relié le corps et l'esprit, l'un dans l'autre a amené une pensée différente et m'a appris à agir différemment et tout ça a aidé à construire ce que voulais proposer différemment.

A.C. :Tu pratiques souvent ?

D. : Pas trop, pas depuis deux ans. Il y a une énergie du kinomichi qui est en moi, et que j'utilise dans ma danse, à savoir comment relier le corps, comment ça passe à travers le corps que j'ai en moi et que j'ai amené en construisant mes cours et qui fait qu'on est relié.

A.C. :Et donc c'est intégré même si tu ne pratiques pas ?

D. : Voilà, quelque chose que je continue toujours, toujours, il est là, il est présent, il n'a pas la forme du kinomichi mais il est relié comme le kinomichi et c'est grâce au kinomichi que j'ai pu mettre ça en place.

A.C. :Tu as dit (dans le précédent entretien) que le kinomichi est plus riche que le contact-improvisation, il est basé sur des techniques ancestrales, elles-mêmes basées sur des réseaux d'énergie. Qu'est-ce que cela signifie pour toi, est-ce important que cela soit relié à une pratique ancestrale, à une certaine forme de tradition. Est-ce qu'il y a d'autres valeurs importantes ?

D. : Ce n'est pas la tradition en soi, mais plus ses connaissances qui sont importantes, les connaissances par rapport au corps, comment agir avec son corps, comment soigner son corps, faire en sorte que son corps fonctionne bien. Car c'est quand même une des grandes choses du danseur. Il faut toujours qu'il ait un corps en bon état, il faut bien manger, bien dormir, il faut toujours bien entretenir le corps, notre instrument. Et la tradition, là-dedans, tout ce que les Japonais, les Chinois... Peut-être qu'eux l'ont gardée plus que nous, parce que je pense que nous on doit l'avoir aussi, on a des rebouteux, eux aussi ont des connaissances énergétiques, quelque part c'est du même ordre. Parce qu'il y a des gens qui ont un toucher plus sensible que d'autres. C'est du même domaine, ces courants d'énergie qui parcourent le corps, qu'on débloque, que ce soit juste par des impositions de mains ou que ce soit par des choses plus mécaniques. C'est du même domaine, en fait. Je l'ai connu à travers le kino et aussi le tai-chi, le yoga. Quelque part, cela rejoint toutes les mêmes choses. C'est plus par ces techniques-là que finalement, j'ai découvert tous ces réseaux d'énergie et c'est en ça que je trouve importantes ces traditions. Elles sont là, elles se donnent, elles se transmettent.

A.C. :Et tu leur apportes une certaine caution ?

D. : Oui , bien sûr, parce que quelque part, c'est la base de l'être, la base du mouvement, de la relation ... Quelque chose dans l'organisation de son corps, de bien le faire vivre et encore une fois, en tant que danseur, on est obligé d'avoir un corps en bon état, avoir son instrument en bon état pour travailler. Si on n'a plus de corde à sa guitare, on ne peut plus

jouer. À cause de tout ça, d'un bien-être à trouver, c'est d'abord utilitaire et puis on se rencontre de plus en plus qu'il y a des choses extraordinaires dans ça. Il y a aussi les expériences de vie qui développent le senti, le contact, l'énergie comme par exemple le fait d'avoir un enfant : accoucher et toute la relation qui se développe avec ce petit être à la fois fragile, puissant et disponible. Quelle leçon de contact, d'énergie et de disponibilité !

A.C. : Est-ce que cela prend du sens sur le plan social, au sens cosmologique, au sens où une société traditionnelle ne fait pas de rupture entre l'individu et son environnement, est-ce que ces choses-là te parlent ? On dit souvent que dans nos sociétés modernes ou postmodernes, en tout cas techniques, le corps est souvent dissocié de l'esprit, où le corps est une marque de l'individu et qu'il n'est pas relié au monde. Est-ce que cela résonne pour toi ?

D. : Oui, oui, oui... Je suis de plus en plus sensible à ce qui peut se passer dans un groupe, je suis quelqu'un qui gère beaucoup de groupes, en fait, je travaille toujours avec des groupes, que ce soit à l'école, dans des créations théâtrales, etc... C'est assez incroyable comment on peut trouver des harmonies dans des groupes ou pas, ça, c'est vraiment le kinomichi qui m'a donné ces choses-là. Entre le travail de la danse et toutes les expériences de la vie. Ce sont trois trucs qui m'ont amenée à une sensibilité plus grande, d'arriver à faire fonctionner ces groupes, d'être dans quelque chose de beaucoup plus universel. On se détache de son petit commun et on adhère à un travail de groupe où on peut être libre, l'un et l'autre, et créer des choses.

A.C. : Est-ce que la culture japonaise a du sens pour toi ?

D. : J'aime beaucoup voyager, j'aime toujours les cultures, les langues. C'est très riche de connaître plusieurs langues, de rencontrer plein de cultures, d'avoir habité en Allemagne, en Italie, en France, d'avoir voyagé pas mal. Mais je ne me « japonaise » pas du tout par rapport au kinomichi. Les rituels, je trouve ça très gai d'apprendre ces choses-là, mais ce n'est pas ma culture, ce n'est pas un pays où j'aimerais vivre. J'utilise juste ce qui m'est amené par le kinomichi, et qui fait partie du rituel.

A.C. : ?

D. : Le corps est notre instrument, il faut l'aiguiser, l'entretenir le sensibiliser et c'est ça qui pousse à aller vers ces choses-là.

A.C. : Et aussi ce qui contribue à ça. L'espace, la verticalité, la question du rond, du cercle qui inscrit l'homme dans un rituel. Le danseur est souvent bi-dimensionnel

D. : La danse devrait être tridimensionnelle aussi, cosmique. Quelque chose manque dans l'enseignement de la danse. Je l'ai découvert avec le kinomichi.

A.C. : Tu cautionnes l'idée de manque ou d'incomplétude de la danse ?

D. : Oui, tout ce travail d'espace intérieur et de relié manque dans la danse parce qu'elle s'est souvent arrêtée à des formes sans aller plus loin que les lignes, alors que je pense qu'au départ, elle devait être ça. Plus on a créé des formes, plus cet espace intérieur, cette vie intérieure a disparu.

A.C. : Ces formes sont forcément reliées à quelque chose, elles ont un lien symbolique avec la société dans laquelle on vit ?

D. : Oui, c'est aussi la différence entre le fond et la forme. J'entends par fond, le « ressenti », les sensations, le relié, le contact. Parfois, il y a la forme sans le fond. Il faudrait que les deux existent. Il faudrait que la forme existe à cause du fond. Et c'est très rare de trouver à ce que les deux se marient vraiment. C'est très difficile d'allier les deux, parce qu'on va de plus en plus ou techniquement parlant, dans la virtuosité, ou alors, seulement dans les sensations. Et l'idéal serait de continuer à travailler sur les deux. Ça va plutôt dans une direction ou dans l'autre, mais c'est difficile de garder les deux.

A.C. : C'est une hypothèse. Le lien à la société moderne, linéaire, bidimensionnelle où on laisse plus de place à la technique.

D. : C'est une question.

A.C. : La forme de la danse a aussi suivi l'évolution culturelle de notre société, ce courant a peut-être envie de retrouver une essence, une nature qui serait plus juste, plus proche de l'homme.

D. : C'est une grosse question et très complexe. Ça dépend de l'âge des danseurs, plus on avance, plus la maturité est là, plus on est sensible à cette vie intérieure. Je ne dis pas que cela n'existe pas chez les plus jeunes mais ils ont souvent envie d'aller au maximum techniquement, d'aller, de faire, de faire, sans avoir toujours nécessairement une grande sensibilité intérieure, ça correspond à l'âge et la maturité. La danse évolue aussi, elle devient plus conceptuelle parce que nous sommes dans une société qui utilise beaucoup les concepts et qu'elle se déshumanise quelque part. Parfois, ça manque beaucoup d'énergie et d'élan, comme si une fatigue s'installait ! On a déjà fait tellement de choses ! La société offre tellement d'images qu'on ne sait plus lesquelles créer encore ! Alors on s'assied, on attend et parfois, il n'y a même plus de mouvements. C'est terrible, être danseur et ne pas

vouloir bouger ! Mais ça existe. À côté de cela, il reste encore des chorégraphes qui ont envie de parler des êtres humains, de montrer de l'énergie, de la joie, de la tristesse, la force d'un groupe.

A.C. : Est-ce qu'on en revient, ou il y a les deux tendances ?

D. : Il y a les deux tendances, de ce que je connais. Il y a des choses hyper conceptuelles, où tu te demandes ce que c'est, parce que c'est basé que sur des idées et à peine d'humanité, et il y a l'autre tendance qui met des êtres humains en scène... Les deux existent, l'un en réaction à l'autre. J'ai rencontré des gens qui disaient de Pina Bausch : terrible, trop d'émotion ! Ils défendaient le « motion no emotion », c'est presque le même mot. Ces deux tendances existent et continueront à se battre, entre ça et ça, en fonction des ressentis des gens, et heureusement !

A.C. : Je te remercie

## Jean SASPORTES

Jean SASPORTES, 51 ans, danseur, chorégraphe, professeur de danse contemporaine. Passe 17 ans comme danseur soliste pour le Thanztheater Pina Bausch à Wuppertal en Allemagne. Professeur à l'école d'Essen, à Arhem en Hollande et lors de stages. Chorégraphie pour le théâtre et l'opéra en collaboration avec Yoshi Oida. Travaille également en collaboration avec le musicien Peter Kowald. Pratique le kinomichi depuis 19 ans.

Date : 24 juillet 2000

Lieu : Salins les bains, pendant le stage d'été

Durée : 50 minutes

Contexte : L'entretien s'est déroulé dans une petite salle du camping de Rennes sur Loue, lieu où était logé Jean.

Cet entretien a été réalisé pour un autre projet universitaire sur le même sujet. Je n'ai pu refaire un autre entretien pour actualiser et adapter davantage les questions par rapport à ce sujet. C'est un entretien exploratoire ayant permis de préciser notre objet.

Annie-Claire : Est-ce que tu peux nous parler de ta rencontre avec le kinomichi ?

Jean : J'ai commencé l'aïkido et après deux ans, alors que je devais aller à Paris, c'était chez Me Asai<sup>97</sup> à Düsseldorf, quelqu'un m'a parlé de Noro. J'ai demandé à Asai, si je pouvais y aller, il m'a fait une lettre et je suis allé chez Noro avec cette lettre.

A.C. : Qu'est-ce qui t'a attiré dans ce que tu as entendu de Noro ?

J. : On m'a dit que c'était très bien, que ça correspondait à la manière dont je faisais l'aïkido, parce que je faisais un aïkido très ouvert. Mais c'est tout, j'veux dire, c'est parce que je suis curieux, quand quelqu'un me dit que quelque chose est bien, je vais voir. Ensuite, ce qui m'a attiré dans le kinomichi, ... Pour moi, au début, j'ai vu l'aïkido comme il aurait fallu le faire, parce que je n'abordais pas l'aïkido comme un art martial de défense.

A.C. : Oui...

J. : ...Bon, tout ce travail sur la respiration, sur la spirale qui était déjà un travail que j'avais commencé. La spirale existe aussi en aïkido, en tai chi, en danse aussi, il y a même

---

<sup>97</sup> Me Asai est un ami de Me Noro, disciple également de Me Ueshiba.

des pros de classique qui parlent de la spirale. Ensuite, c'est plus pu moins intégré à l'enseignement, mais ce n'est pas une notion qui est complètement étrangère.

A.C. : Donc, c'était une notion au sein même de ton travail en danse ?

J. : Oui, oui, bien sûr. En fait, pour moi, il n'y a aucune différence entre la danse, le taï chi, le kinomichi, à partir de l'idée que c'est l'homme et qu'il est transmetteur d'énergie entre terre et ciel, selon la tradition chinoise. C'est la raison de son existence sur terre ; à partir de là, par le mouvement, il va jouer avec l'énergie et tout ce qui est mouvement fait partie de la même famille. Simplement, les outils ou les moyens sont différents, les buts sont différents mais... Entre la voix, le chant... C'est une grande famille.

A.C. : Mais, est-ce qu'il y a une spécificité de la danse ?

J. : ça dépend de la danse que tu pratiques, mais .... Hormis le fait que la danse est quelque chose qui est fait pour un public, on partage quelque chose, toi, tu es actif, le public est actif, mais je ne parle pas de la danse à ce niveau-là, je parle de la danse en tant que pratique du mouvement.....

A.C. : Donc pour toi, ce n'est pas une pratique en soi. Enfin, c'est à la fois une pratique en soi et aussi un complément à la danse.

J. : Comme la danse est un complément du kinomichi, comme le taï chi est un complément... C'est un peu comme des nourritures différentes pour se nourrir. L'eau, le pain... Mais c'est vrai, le kinomichi, c'est une des pratiques les plus... les plus.... saines et complètes que je connaisse.

A.C. : Est-ce que tu peux dire pourquoi ?

J. : Déjà, dans le kinomichi, il y a un travail avec l'autre. Tu fais un travail personnel, bien sûr, des relations de terre-ciel, relations avec ton corps, des spirales et tout, mais c'est quelque chose que tu fais avec l'autre. Ce qui existe aussi dans le taï chi, dans la poussée des mains, dans l'exercice à deux, mais... encore une fois, tu le fais seul, c'est à dire, tu le fais en relation avec l'extérieur mais pas avec un autre être humain. En danse aussi...

A.C. : Donc, le contact...

J. : Le contact, la rencontre, tant dans ce que ça a d'agréable et des difficultés que tu rencontres parce que tu es avec quelqu'un...

A.C. : Et ça, ça nourrit ton contact avec l'autre en danse ?

J. : ça nourrit mon contact avec l'autre en général, et à partir de là en danse...

A.C. : En danse, il y a la relation qui peut s'établir avec les autres dans la vie, mais dans la danse, il y a souvent le mouvement en plus, qu'est-ce que ça t'a apporté dans la qualité du contact dans le mouvement dansé ?

J. : ....Par rapport à l'autre ? Oui, tu développes une sensibilité de contact, une sensibilité de travail, des pratiques du mouvement, avec un autre qui est aussi en mouvement. Du moment que tu développes des sensibilités, cela va te permettre d'être plus sensible.

A.C. : Est-ce que tu penses que c'est un travail plus riche, plus sensible qu'un travail de contact en danse, en contact-improvisation par exemple ?

J. : Je pense qu'il est de toute manière plus riche dans le sens qu'il est en relation avec la tradition et qu'il est en relation de manière assez directe avec une sorte de travail spirituel, dans le sens où tu parles de terre-ciel. Tandis qu'en danse, dans des cours de danse normale, ça reste plutôt...., ça reste plutôt ludique, presque uniquement ludique. Mais tu peux y trouver tout ce que tu veux. Ça dépend des individus. Y en a qui vont simplement l'utiliser en tant que jeu, d'autres qui vont l'utiliser pour pouvoir développer un certain niveau, et d'autres qui vont l'utiliser pour un développement de la sensibilité.

A.C. : Donc toi, tu utilises le contact en danse pour susciter par le jeu, en tout cas l'aspect ludique pour une certaine créativité ?

J. : Tu parles de contact en kinomichi ou tu parles d'un autre contact.

A.C. Du contact que tu peux utiliser en danse.

J. : Je ne pratique pas de danse contact. Non, non, pas du tout. Pour moi, la danse-contact est une spécificité de la danse. C'est comme quelqu'un qui va pratiquer le saut, ... après, il y a plein de choses qui se développent, spécifiques à la danse-contact, mais...

A.C. : Donc par rapport à toutes ces autres pratiques, est-ce qu'on peut dire que le kinomichi est un moyen que l'on utilise plus comme disponibilité corporelle, comme état d'être ?

J.: Oui, le kinomichi, c'est une pratique que j'utilise, enfin que je travaille, dans un but de développement personnel et d'une meilleure réalisation de moi. Par rapport à moi entre terre et ciel, et par rapport au mouvement, au niveau de mon corps, parce que j'ai un corps assez difficile, parce que j'ai une scoliose, tout ça, donc c'est sûr que ça me fait beaucoup de bien et... a priori, le kinomichi pour moi, aussi bien que pour toi, permet le développement personnel, en relation avec l'autre, par rapport au corps, par rapport au mouvement et je ne pratique pas le kinomichi pour m'aider dans la danse, même si je n'étais pas danseur, je pratiquerais le kinomichi. Mon travail, je le vois, bien sûr comme une pratique de danse, mais c'est une spécialité du mouvement, je travaille le mouvement en taï chi aussi. Ce que je crois que tu veux savoir, c'est par exemple, pourquoi est-ce que je considère assez essentiel et primordial que le kinomichi devienne une des matières officielles dans les conservatoires de danse. Ça, c'est mon avis.

A.C. : Oui, pour toi, ça devrait être quelque chose d'important ?

J. : Oui, parce que c'est parfait. C'est une pratique excellente qui permet de gagner du temps, de se faire beaucoup moins mal, de travailler intelligemment, d'avoir un mouvement beaucoup plus ouvert sur l'espace, de ne pas tomber dans les pièges de l'ego, du miroir. Ça permet de découvrir le kinomichi plus par la sensation que par la forme.

A.C. : C'est ce que je constate, quand on travaille le kinomichi, la danse n'est plus la même....

J. : Cela dépend de l'enseignement de la danse qui est donné. Comme j'utilise des éléments du taï chi, du kinomichi dans mon enseignement, car le but est le même, et quelle que soit la pratique, c'est justement d'essayer de sentir que le corps est un, c'est à dire qu'il n'y a pas d'éléments dissociés qui vont bouger mais que l'intention se transmet des pieds vers le bassin et à partir de là, irradie et ensuite tu joues avec les énergies comme ta danse te le demande. En kinomichi, c'est toujours le même type d'énergie du sol vers l'extérieur, sur une spirale, tandis qu'en danse, c'est beaucoup plus vaste, le vocabulaire doit être...

A.C. : Pourquoi la danse ne trouve pas ça dans la formation ?

J. : La danse, de nos jours, mais aussi au début du siècle et même avant, à partir du moment où elle a été faite pour être donnée à voir à un public, on a donné beaucoup trop de place au visuel, en danse classique, à la forme. Il n'y avait pas du tout de remise en question et de travail sur la sensation. Et même si les conseils des enseignants étaient basés sur une sensation, c'était plutôt une sensation mécanique, liée à la forme ou à une certaine performance. Déjà la danse moderne a commencé à essayer de vouloir dire d'autres choses. Mais je pense qu'il y a eu besoin de remise en cause, enfin, c'est même d'évolution. Comme, par exemple la médecine. On peut se demander pourquoi la médecine a mis tant de temps à accepter les idées des méridiens de l'acupuncture. On pense qu'on va y arriver mais une des raisons entre autres, c'est parce que les structures établies, les académiciens, empêchent que les choses évoluent, parce qu'ils ne sont pas vraiment prêts à faire des remises en question. Ça, c'est dans tous les domaines. Au fur et à mesure, maintenant, tu as des cours de technique Alexander, tu as des cours...

A.C. : Depuis une quinzaine d'années, il y a quand même beaucoup de choses qui se sont greffées autour de la pratique. Il n'y a pratiquement plus un stage de danse contemporaine sans une pratique corporelle autre, pour nourrir la personne. Mais pourquoi la danse a-t-elle besoin...

J. : Parce qu'aucune pratique ne se suffit à elle-même. Parce que je crois que l'idéal ça serait de monter une pratique, j'ai un programme, qui intégrerait tout cela avec la voix, le

son... Mais c'est très long. Il faut commencer le matin et finir le soir. C'est un travail qui est divisé en différentes spécialités...

A.C. : Différentes techniques d'accordage du corps ?

J. : D'accordage et d'expérimentation, de développement de la sensibilité.

A.C. : Tu parlais beaucoup d'espace, qu'est-ce qui pour toi est important dans l'espace, et comment caractériserais-tu l'espace en kinomichi ?

J. : ..... En kinomichi, tu le découvres énormément, puisque justement, on te mets dans une situation de transmetteur d'énergie, quand tu prends l'énergie terre, qui passe à travers ton corps, qui va s'unir avec un partenaire pour une création de mouvement à travers la spirale, avec lesquels tu vas jouer et cette spirale s'ouvre sur l'espace que ce soit en initiation 1<sup>98</sup>, où, en fait, on est statique, et là, c'est la forme qui irradie en courant d'énergie, on peut l'appeler comme ça, il y a un courant d'énergie et dans ce sens-là, au niveau de la pratique, en danse classique, dans le travail de la barre, cette idée m'aide énormément, permet aux gens de sortir de cette notion de forme, d'ouvrir les danseurs, ce qu'ils font, les exercices, sur l'espace. Il y a bien sûr plein de professeurs qui ont un langage « tu caresses les murs... » mais c'est vrai que dans le kinomichi, c'est le leitmotiv. Ça permet de...

A.C. : La présence de l'autre permet-elle de renforcer cet aspect. Il y a toujours cet espace entre soi et l'autre.

J. : Dès qu'il y a deux, il y a espace. Moi je ne le pense pas comme un espace, peut-être parce que je le vis comme une réunion de deux énergies. Je vais peut-être avoir des problèmes de directions, si les directions ne sont pas assez bien harmonisées, oui, c'est vrai au niveau de l'espace du contact (situation particulière en kinomichi), quand la personne est trop près, souvent je dis aux élèves, prends de la distance, sinon tu es trop près et tu écrases ton espace.

A.C. : Cette notion-là, l'espace entre est assez révélateur, on est devant, derrière...

Et comment tu pourrais le caractériser ?

J. : L'ouverture, enfin tout ce qui caractérise le kinomichi. Le travail sur l'expansion permet de relâcher énormément en danse justement. La pratique du kinomichi, surtout en danse classique, permettra de se rendre compte, de jouir beaucoup plus de leur corps sans l'abîmer en faisant exactement le même travail.

---

<sup>98</sup> L'initiation 1 comprend 3 mouvements de terre et 3 mouvement de ciel. C'est la première initiation qui doit permettre l'entrée dans les symboles, comme le dit Me Noro, cité par R. Murcia, *Le Kinomichi, Du mouvement à la Création*, la préparation de notre corps par des étirements, contacts, spirale, terre-ciel.

A.C. : Comment tu caractériserais la gestuelle du kinomichi, notamment par rapport à la question de l'ouverture et la fermeture, les rotations...

J. : Il n'y a aucun mouvement en fermeture. Il y a simplement des spirales lévogyres et des spirales dextrogyres, C'est tout.

A.C. : Donc, si on est en rotation interne, on n'est pas en fermeture ?

J. : Il y a une notion d'ouverture, mais on ne peut ouvrir comme ça (geste), mais ce n'est pas une ouverture parce qu'on ferme derrière. Donc, il y a cette notion à partir de... Découvrir l'importance du contact avec le sol en tant que cycle initiateur du mouvement.

A.C. : Pour toi, tout mouvement part du sol

J. : Oui, celle qui pour moi est la plus constructive qui me plaît le plus, c'est l'idée que ça part du sol. J'peux faire un mouvement... , c'est d'ailleurs le travail que Yoshi Oïda<sup>99</sup> et moi faisons avec les acteurs, tu peux faire un mouvement, juste ça, tu peux choisir de le faire partir du sol. À la limite, cela ne va rien changer vraiment, tu peux le faire sans penser, mais il sera beaucoup plus fort, plus vécu, plus ressenti, plus expressif, sans que ce soit visuel au niveau de l'intensité, si tu essayes de le faire partir des pieds. Ce n'est pas parce que tu fais partir quelque chose des pieds que tout le reste doit bouger, ça peut être juste un transmetteur.

A.C. : Il y a toujours une connexion avec le sol ?

J. : Oui, les asiatiques, par exemple, Suzuki disait « l'acteur japonais joue avec les pieds », tandis qu'en Europe, les acteurs jouent avec ça (geste vers le haut du corps), c'est-à-dire tout.

A.C. : Dans ton travail pédagogique, tu intègres ces notions dans un travail préparatoire ou en permanence ?

J. : C'est en permanence, maintenant, c'est de manière beaucoup plus structurée et de manière très concrète dans tout le travail de barre, d'accordage du corps, et dans le travail plus technique. Maintenant dans le mouvement, je vais aussi parler des pieds, oui, c'est quelque chose qui reste vrai dans le travail d'acteur, dans le travail d'atelier.

A.C. Et comment ?

J. : C'est-à-dire, en danse, mon travail est beaucoup influencé par le travail d'analyse du mouvement d'Alwin Nikolais<sup>100</sup>. Je pars un peu de l'idée de forme, l'idée de mouvement qui est le passage d'une forme à une autre, l'idée de temps, de timing, qui est le moment

---

<sup>99</sup> Yoshi Oïda est metteur en scène de théâtre, a écrit *L'acteur flottant*, Ed Actes Sud

<sup>100</sup> Alwin Nikolais (1910-1993). Chorégraphe et pédagogue américain. Inventeur d'un vocabulaire non codifié où le mouvement a sa propre intelligence.

choisi pour faire quelque chose ou de ne rien faire, l'idée d'espace, tant l'espace personnel que l'espace extérieur, ta ta ta.. et puis « la petite fleur ». « La petite fleur », c'est... « la petite fleur » de Zéani, auteur d'un traité sur le Théâtre Nô japonais au XIVème siècle, qui a écrit le seul livre sur le jeu d'acteur de Nô et où il parle de la « petite fleur », cette chose essentielle qu'est la vie, ce qu'on ne peut pas définir. C'est le truc.. . Ce n'est pas la peine de chercher. C'est ce qui fait la différence entre un technicien qui aura une plastique parfaitement contrôlée et quelqu'un d'autre qui sera, en faisant plus ou moins la même chose, moins performant, moins intéressant sur le plan spectaculaire mais va te toucher.

A.C. : Ce que certains appellent le souffle ?

J. : « La petite fleur »

A.C. : On pourrait parler du rythme, qui est très lié à la respiration. C'est un rythme un peu plus naturel. Comment tu l'utilises ?

J. : Dans le genre de travail que je fais au niveau de la barre, mon style est influencé par le travail de Peter Goss<sup>101</sup>, donc suspension, relâchement et spirale, qui est assez proche du kinomichi. Ce sont des manières de pratiquer le mouvement, qui sont assez organiques, c'est assez confortable, c'est proche de la respiration, c'est comme la mer, le flux et le reflux. Donc là, naturellement, ça te sera plus facile d'avoir une respiration en accord avec ton mouvement. On ne peut pas imposer une manière de respirer, mais tu te rends compte si ça va ou pas. Dans ce sens-là, le travail du kinomichi ou le travail de Peter sont intéressants.

A.C. : C'est donc un travail qui aide chacun à trouver son mouvement, sa fluidité ?

J. : Oui, pour arriver à faire l'expérience du rythme de la respiration, du rythme du mouvement et ensuite de l'appliquer dans des formes de mouvement qui sont contraires, parce que tu ne peux te limiter à cela. En kinomichi, oui, mais pour la danse, non.

A.C. : Le transfert se fait-il quand on a acquis ce travail-là, de respiration du mouvement ? Y a-t-il adaptation possible quand il y a eu ce travail préalable ?

J. : Je pense que le travail préalable te permet d'abord de commencer à te sentir bien dans le mouvement, de travailler ton corps, de travailler des choses techniques avec moins de compensation. Ensuite tu te cherches plus ou moins, puis tu te retrouves avec des qualités d'énergie différentes, de formes différentes. Tu es plus conscient, ça te sensibilise et ça te facilite les premières difficultés.

---

<sup>101</sup> Peter Goss (né en 1946). Chorégraphe et pédagogue sud-africain. En France depuis 1969, il ouvre son école à Paris en 1981. Sa danse, influencée par J. Limon, danseur américain et M. Feldenkrais, créateur de la méthode la conscience par le mouvement, est ample et déliée. Son école est un lieu de perfectionnement pour de nombreux danseurs et chorégraphes.

A.C. : Le rythme participe à la densité du mouvement ?

J. : Le rythme participe à tout, tout, tout. Le rythme est important dans notre manière de parler, notre manière de bouger, il est spécifique à des cultures, à des régions. Tu connais Edouard T. Hall, il en parle dans le dernier « La danse de la vie<sup>102</sup> »

A.C. : Je ne connais pas celui-là

J. : Ah, il est magnifique, tu vas voir, non il est très bien. Edouard T. Hall, c'est un truc qui me suit, qui m'aide beaucoup pour le travail.

A.C. : Tu as d'autres références ?

J. : T. Hall, c'est un des plus importants, maintenant, il y a Watzlawick, mais c'est plus théorique.

A.C. : C'est l'école Palo Alto

J. : Oui, oui, mais Watzlawick, c'est plus quelque chose qui m'aide plus sur le plan créatif, théâtral, sinon, il y a des livres sur le taï chi, sur l'aïkido....

A.C. : Mais qu'est-ce qui t'a amené la première fois à faire de l'aïkido ?

J. : Depuis l'âge de sept ans, je faisais du judo, j'étais toujours intéressé par les arts martiaux. En fait j'aime le mouvement, j'adore le mouvement, j'étais toujours intéressé par la culture japonaise, cela faisait longtemps que je voulais faire du taï chi ou de l'aïkido, dès que j'ai eu l'occasion

A.C. : Et dans la création, est-ce que le kinomichi est présent

J. : Pas vraiment, le kinomichi m'apporte sur le plan spirituel, sur l'ouverture d'esprit, au même titre que ça t'apporte à toi, ça a sûrement une certaine influence sur le plan créatif mais le kinomichi ne m'aide pas plus qu'autre chose pour l'organisation d'une pièce.

A.C. : Si ce n'est dans ton ouverture d'esprit... Mais là ça devient un autre monde.

J. : Ce qui me motive une création, si je cherche à faire une pièce... En tant que chorégraphe tu me demandes, parce que en tant que danseur, c'est différent.

A.C. : Oui.

J. : Mais en tant que chorégraphe, je cherche plus ou moins ce que je veux dire, peut-être qu'il y a certaines choses du kinomichi, le contact, mais qui ne sont pas plus spécifique au kinomichi mais on prend partout, là où il y a quelque chose à prendre.

A.C. : Maintenant en tant que danseur, puisque ton passage chez Pina Bausch a été assez long, tu avais commencé le kinomichi...

---

<sup>102</sup> Edward T. Hall, La danse de la vie, Temps culturel, temps vécu, Seuil, 1983

J. : Non, non, j'ai commencé le kinomichi après, ça fait 22 ans que je suis chez Pina, dans la mesure où j'y suis toujours de temps en temps...

A.C. : Pour les reprises dans certaines pièces.

J. : Oui, ça fait peut-être 16 ans que je fais du kinomichi et j'ai arrêté chez Pina, il y a quatre ans à peu près

A.C. : Donc tu as fait du kinomichi pendant que tu étais chez Pina Bausch,

J. : Oui, oui, je n'en faisais pas avant.

A.C. : Oui, oui, c'est ça. Donc euh, quelle influence cela avait sur toi, en tant qu'interprète

J. : En tant qu'interprète, si, il y a une chose qui vaut de l'or, c'est l'expiration, le « souss », cette expiration au moment où tu ressens quelque chose qui se contracte ou qui se tend, ça, c'est un truc que j'utilise souvent sur scène, qui aide beaucoup, ça te fait prendre de la distance par rapport à la raison pour laquelle tu es tendu, ça a un effet relaxant, ça te permet de retrouver le contrôle si jamais tu... Y a aussi cette ouverture que tu travailles dans le kinomichi, ce bon sentiment, ce sentiment que tu sens qui te fait du bien, tu t'ouvres par rapport aux autres, ça m'a facilité

A.C. : On peut imaginer sur scène cette dimension, cette projection envers le public...

J. : Chacun a ses trucs, chacun a ses problèmes, chaque danseur, chaque interprète a ses difficultés. Au début, j'enlevais mes lunettes pour ne pas voir les yeux des spectateurs, sinon, ça m'impressionnait, donc...

A.C. : Oui, tu dances avec tes lunettes

J. : Oui, dans les pièces où c'est possible, mais je ne peux parler que pour mon cas spécifique, parce que, il y a des danseurs qui n'ont aucun problème avec ça

A.C. : Et toi, par rapport à ta corporéité à toi, le kinomichi t'a fait beaucoup de bien ?

J. : Cela m'a fait beaucoup de bien en valeur absolue parce que tu vois, j'ai les épaules en avant, j'ai le dos courbé et j'avais tendance à être trop aérien, mais le taï chi aussi m'a beaucoup aidé, morphologiquement, ça m'a fait beaucoup de bien

A.C. : Et par rapport au « jeu d'acteur » au sens large, en-dehors de la respiration, est-ce qu'il y a d'autre chose qui t'ont aidé, par rapport à tout ce qui est présence, jeu d'acteur, qualité d'être. Mais en fait on tourne un peu en rond parce que c'est toujours la même chose, quand tu es bien...

J. : Oui, mais tu me demandes de manière plus spécifique. C'est un peu difficile à dissocier de l'expérience, l'expérience te permet de te sentir mieux, de te sentir moins impressionné, à mieux maîtriser. C'est vrai que par exemple d'être éveillé à l'observation des éventuelles tensions qui peuvent se créer, en taï chi ou en kinomichi, cela te permet d'avoir le réflexe de ne pas travailler dans la crispation. Par exemple, une scène où je prends les filles, je les jette dans tous les sens en hurlant en leur disant de dire un mot, après j'ai un texte que je hurle, je marche, les premières fois où je le fais, j'y mets tellement d'énergie que je n'arrive même pas à sortir de scène, j'étais sur les genoux.

A.C. : Gérer ta propre énergie, et d'être plus juste avec cette énergie-là ?

J. : En fin de compte, oui, bien sûr, parce que tu la contrôles, avec quelqu'un je n'avais pas de problème, mais quand j'exprimais la violence, si tu veux, tu as tendance à te violenter toi et en fait il faut que tu te contrôles sinon tu n'arrives pas à gérer ce que tu as à faire et ensuite, le résultat n'est pas meilleur.

A.C. : Pina Bausch savait que tu faisais du kinomichi ?

J. : Oui, oui

A.C. : Qu'est-ce qu'elle en pensait ?

J. : Elle a même pris un cours avec Noro, c'est Ronald qui l'avait amenée, je pense qu'elle trouve que c'est un travail magnifique, de toutes les façons, mais en tant que chorégraphe, elle a tendance à se méfier des choses trop douces, parce qu'elle ne veut pas entendre ses danseurs lui dire « ah, je ne peux faire ce mouvement parce que je vais me faire mal ». Parce qu'en fait, c'est déjà assez difficile d'arriver à exprimer des choses dans la chorégraphie et si on limite le vocabulaire de manière trop restreinte, tu vois...

A.C. : Est-ce juste ?

J. : C'est un sujet intéressant, mais je pense que dans une certaine mesure, c'est juste. Il y a un juste milieu à trouver, un juste milieu que j'estime valable. Noro exprime un point de vue, je pense que .... Lui considérerait que c'est trop violent, en fin de compte, je suis sûr que l'on en viendrait à être d'accord sur le fait que c'est au danseur de savoir comment gérer son corps sans trop le maltraiter, et au chorégraphe d'être conscient de ne pas demander des choses trop dangereuses. Mais il faut pouvoir gérer son corps. Sinon, tu fais autre chose.

A.C. : Tout à fait. Un danseur qui fait du kinomichi doit pouvoir gérer.

J. : C'est une des bonnes choses du kinomichi.

A.C. : Même l'énergie qu'on a peut se confronter à quelque chose de beaucoup plus violent. La limite peut aller plus loin.

J. : Oui, ce qu'il faut, c'est être vraiment conscient parce qu'en fait, par exemple la danse classique qui ne paraît pas violente, est un travail très violent ; maintenant, ça peut être pratiqué sans que ce soit brutal pour le corps, ça demande soit de le commencer tôt ou de ne pas forcer les positions si tu commences plus tard, et ça demande une grande intelligence de la part des profs qui la transmet à l'élève ... Parce que, maintenant, ce que devient une arabesque est beaucoup plus spectaculaire qu'une arabesque, il y a 50 ans, et personnellement, je trouve ça inintéressant, il arrive une limite où la forme ne devient plus élancée mais devient tellement performante que cela ne me touche plus.

A.C. : Cela devient du cirque

J. : Cela dépend quel cirque. Tout peut me toucher. C'est vrai qu'il y a certaines performances qui sont impressionnantes, je n'aime pas quand la performance est essentiellement basée sur le danger. Ce n'est pas parce qu'on va enlever le filet que je vais trouver ça plus intéressant, au contraire. Par contre, ce que font les gens en ski de haute montagne, avec des sauts de 20 m, je trouve ça magnifique. C'est dangereux, mais ce n'est pas pour le danger que cela représente, c'est toujours magnifique quand l'être humain arrive à jouer avec les éléments naturels comme ça. Entrer dans une harmonie avec la nature, c'est inimaginable, c'est fantastique. Petit à petit on se familiarise avec la technique qui permet plus de chose. Quand tu vois les « kiss » qui font des doubles sauts périlleux sur patins à roulettes, quelque part, ils rentrent en harmonie dans le mouvement et l'espace de manière magnifique... Je crois qu'on a fait un peu le tour. Je te donnerai certains textes sur le travail que je fais.

A.C. : Je te remercie.