

Stage Passeurs de danse – 2018

Thierry Tribalat

REGARD COMPLICE

« Faire vivre l'imaginaire fondateur de la personne ». Jean Christophe Paré Toulouse 2018

Comme chaque année le stage national de passeurs de danse s'applique à développer par le vécu, et avec les stagiaires, un thème soumis au préalable à tous les intervenants. Pas d'obligation particulière pour ceux-ci, chacun à sa façon tente d'y répondre, ou tout le moins de l'explorer, de soulever simplement de nouvelles questions. Par la pratique et l'action, ils nous font vivre, ressentir ce que le thème signifie, évoque pour eux. Le thème choisi pour la session 2018 « *Les textures de la danse : de la mémoire sensitive à l'écriture chorégraphique* » ne l'a pas été au hasard. L'an dernier l'approche de la présence nous avait fait toucher du doigt cette thématique. Il se passait quelque chose dans l'émergence du geste dansé qui modifiait la présence, mais quoi ? Nous avons pu constater que la danse apparaissait parfois à l'insu du danseur lui-même et que cela n'était pas pour tous instantané. Seul ou dans un groupe, invité par les propositions de l'intervenant à se mouvoir, le danseur s'exécute et se met à bouger. Souvent, au commencement de l'atelier, le mouvement pour certains est certes là, mais se déploie sans coloration particulière, restant au stade d'une effectuation formelle quelque peu gratuite, parfois même agitée et brouillonne. Le plaisir pris dans le jeu avec l'exercice fonctionnel du corps est important, mais ne garantit pas ipso facto la présence de la danse. Un autre rapport à soi est à installer et prend parfois du temps. Peu à peu, au fil de l'atelier, l'état qui s'installe et que traverse le danseur agit sur sa motricité, une musicalité incorporée se fait jour, l'imaginaire convoque des atmosphères, le jeu auquel il se livre avec les propriétés du mouvement et du corps, en relation avec les autres, fait alors surgir une danse à la fois fluide, riche et complexe. Pour d'autres cette émergence de la danse est presque instantanée, ceci est lié à leur vécu, leur adéquation instantanée au travail proposé, car la mise en sens, en image, répond à une évidence, nous y reviendrons.

Chaque intervenant s'est attaché à partir des résonances sensorielles qui sont les siennes à plonger les stagiaires dans ce qui précède la danse et qui la fera naître. On notera que cette année les intervenants ont surtout été sensibles dans l'intitulé du stage à la notion de mémoire sensitive plus qu'à la notion d'écriture chorégraphique. James Carles, originaire d'Afrique, tente dans son travail quotidien de danseur de retrouver les fondements du mouvement dansé au cœur de sa culture et particulièrement dans les usages du corps et de l'imaginaire qui l'accompagnent. Étonné de s'être entendu dire dans un cours de danse contemporaine que ses origines africaines « impactaient » sa danse, il chercha à comprendre ce qui se jouait dans cette mobilité qui pouvait autant le caractériser culturellement. Il nous confia que c'est lors d'un cours de Limon aux états unis qu'il découvrit ce qu'il y avait d'Africain en lui. La technique Limon propose au corps du danseur de s'abandonner à la gravité pour mieux se ressaisir, de rester « *suspendu dans le temps et l'espace, dans les secondes qui courent entre la chute et le redressement* ». Cette rencontre fut déterminante pour lui. Rompu à l'analyse fonctionnelle du mouvement, James Carles proposa de libérer les deux verrous principaux du corps à ses yeux : la sacro-iliaque et l'articulation de l'atlas avec le crâne pour

redonner toute sa mobilité à la colonne vertébrale, il mit l'accent également sur le relâchement du poignet et le rattachement libre du bras au corps. L'objectif étant de renouer avec le Flow, à savoir la libre circulation du Flux dans le corps par une libération de la mobilité de la colonne vertébrale, mobilité que l'on retrouve dans les danses africaines et qui peut être partagée avec la danse contemporaine occidentale. Le Flow, terme utilisé par James Carles n'étant pas à entendre ici seulement comme un état de profonde concentration associé à une fluidité du mouvement, mais aussi comme un flux, voire un fluide, qui circule librement dans le corps permettant une qualité et une liberté dans la danse. Flux qui, dans sa circulation, réagit aux sollicitations extérieures. Il s'est attaché, comme il nous l'a confié, à faire naître la danse presque à l'insu du stagiaire et non de le mettre en situation de la provoquer ce qui à ses yeux « *met le danseur en position d'extériorité et ferme les circulations dans le corps* ». Enfin, son attachement à une philosophie de l'existence nourrie de concepts variés issus de cultures différentes lui permettant de lire le monde, donne corps à son activité chorégraphique et d'enseignant. « *Mon corps se déploie avant tout dans le monde que j'habite et que je me représente* ». Chorégrapheur serait donc donner corps par la danse à un monde : le sien et le transmettre. Les stagiaires se retrouvèrent donc confrontés subtilement durant cet atelier à un métissage des cultures issues de mondes différents.

Bérengère Bodénan a choisi de nous faire entrer dans la « belle danse », dite depuis les années 60 danse baroque, par l'imaginaire. Ce choix pouvait surprendre tant la danse baroque est associée à la rigueur, à la propreté dans l'exécution, l'harmonie dans l'exécution et l'ornement des bras et des jambes. C'était oublier qu'à cette époque, le ballet est un spectacle total qui réunit musique, danse et poésie où l'on se donne beaucoup de liberté. C'est cette liberté qui fera que le ballet du XVII^e siècle « *ne sera jamais enfermé dans le carcan étroit des règles du classicisme* ». Cette liberté « *nous emmène vers un univers enchanteur peuplé de monstres, d'êtres surnaturels, de déesses amoureuses de mortels ; des démons surgissent de l'enfer, des dieux descendent du ciel sur leur char décoré...* » (Du Rosier, « quelle origine de la danse ? ») ! B. Bodénan retient pour cela le thème de l'enfer, nous expliquant la place que prenaient les grands mythes dans les ballets du 17^e pour remonter progressivement aux éléments techniques fondamentaux et enfin à la lecture et la mise en pas spatiale d'une partition Feuillet. Il s'avère qu'à l'époque, si les déplacements et les pas étaient écrits précisément, les ports de bras l'étaient beaucoup moins, voire parfois absents, laissant une liberté à l'interprétation et une possibilité à l'imaginaire de s'y engouffrer. Il s'agissait donc au sein d'une danse fortement codée de découvrir qu'il y avait un espace de liberté dans lequel l'imaginaire pouvait se déployer et tenter par là de renouer avec une époque révolue où les corps et leurs usages étaient totalement différents. On notera que l'écriture, la mesure et l'esthétique, introduites dans le mouvement dansé baroque avaient pour objet de créer une distanciation avec les danses populaires perçues comme désordonnées et frustrées. L'imaginaire étant plus apollinien pour les uns et dionysiaque pour les autres.

Jean-Christophe Paré nous proposa de partir à la rencontre de la danse de Caroline Carlson et de Daniel Larrieu non pas en s'appropriant un « bout » d'une chorégraphie de l'un et de l'autre, à charge pour chacun d'en tirer profit, mais en tentant d'entrer au cœur de ce qui se joue dans le corps de ces deux chorégraphes quand ils dansent et créent. On rejoint ici James

Carles quand il nous dit danser c'est donner corps à une lecture du monde. Caroline Carlson et Daniel Larrieu ont leur propre lecture du monde et leur propre manière de s'y inscrire. Deux extraits de pièce furent abordés « Éléphant et les faons » (1987) pour Daniel Larrieu et « Density 21.5 » (1973) pour Caroline Carlson, ces extraits permirent d'entrer dans leur univers. Par ce rapport au monde s'agrègent de manière cohérente, une façon de voir et de regarder, de suspendre le mouvement, d'installer une posture, une attitude, de réagir physiquement à la moindre modification de l'environnement, d'entrer et de sortir d'un espace, de le parcourir, de percuter ou non visuellement un espace. Jean-Christophe Paré ayant dansé pour ces deux chorégraphes nous a permis d'approcher au plus près leur intimité créatrice et de vivre ce qui s'initie dans le corps quand leur danse va se déployer. En partant de l'intention première, en la caractérisant, en lui donnant une localisation corporelle, en spécifiant en quoi elle modèle le déroulement, la qualité et la précision du geste dansé, son déploiement, en quoi la posture sous-jacente signe la singularité des deux chorégraphes, chaque stagiaire a pu construire la danse de Caroline Carlson et de Daniel Larrieu et non simplement chercher à l'imiter. Curieusement ils sont entrés et ont habité l'espace d'un instant le corps de ces deux chorégraphes. La transmission s'est opérée ici à l'interface de l'écriture chorégraphique et de la mémoire sensitive et chacun put faire l'expérience des sensations qui sous-tendent la danse de C. Carlson ou de D. Larrieu pour mieux saisir leur écriture. Ce moment fut jugé exceptionnel et rare par les stagiaires. Jean — Christophe Paré étant ici la pure concrétisation de la citation d'Huber Godard « *le patrimoine de la danse c'est le danseur* », mais encore faut-il qu'il soit en capacité d'en extraire les éléments constitutifs les plus subtils pour le danser ou le transmettre, ce qu'il fit magistralement.

Caroline Boussard nous entraîna dans le monde de Ohad Naharin, dont elle fut l'interprète en nous invitant à découvrir la technique Gaga qu'il inventa et porta dans le monde entier. Le mot gaga veut dire « fou ». *En fait, c'était le nom d'une sorte de criquet auquel nous jouions quand nous étions enfants. J'ai choisi ce mot, parce qu'il sonne comme le babillage d'un bébé. Et aussi pour sa graphie.* », Ohad Naharin). Force est de constater que nous nous sommes ici encore retrouvés à agir et danser au plus près du corps sensitif, animal même. Les notions de flottement, de circulation, d'ondulation, de fluidité, de lâcher-prise furent omni présentes. Pas d'observateur admis, aucun moment de repos durant ces deux heures qui furent intenses tant pour les stagiaires que pour l'intervenante. Il s'agissait de faire émerger une nouvelle fois encore un état qui bouleverse le rapport que l'on entretient à soi et laisser naître la danse dans ce qu'elle a de plus primaire sans pour autant tomber dans la pure scansion. Chacun peut entrer dans cette danse, c'est une volonté, peu importe le niveau, l'âge, il suffit d'accepter la libre circulation du plaisir éprouvé dans l'exécution « du » mouvement, de son mouvement et de laisser voyager en soi le « motion » à partir des suggestions proposées. La danse doit rester jouissive.

L'atelier de Body mind centering (BMC) mené par Dominique Audin fut une invitation au voyage au cœur du vivant. L'approche est à la fois pratique et empirique, bien que soutenue par de solides connaissances anatomiques. L'objet est d'investir et affiner la relation que la conscience entretient avec l'action pour cela n'ignorer aucun territoire que cela soit le système squelettique ou celui des liquides. Notre corps est composé à 85 % de fluides et d'eau en particulier. Ces fluides circulent, nous nourrissent, réagissent à l'environnement. Prendre conscience de leur existence, tenter d'agir sur eux que cela soit directement par des pressions, des touchers, des postures particulières ou en mobilisant « l'imaginé », afin de lever les

obstacles à leur circulation et trouver la bonne fluidité nécessaire à une danse de qualité fut au cœur de cet atelier. Ce qui ne fut pas sans bouleverser les idées reçues, voire l'affectif de chacun dans ses strates les plus profondes. L'atelier a permis de comprendre ce qui se jouait avec chaque artiste, car tous les intervenants y ont fait référence à leur manière, leur stratégie d'intervention s'appuyant sur un imaginaire visant à se représenter ces circulations et les rendre les plus continues possibles, afin si nécessaire de les réorienter, les amplifier, les stopper... Cet atelier fut l'occasion de prendre conscience d'une chose essentielle : Leroy — Gourhan dans son livre « Le geste et la parole » nous dit que pour qu'il y ait une sensibilité, une esthétique collective dans un groupe, une tribu, un peuple, il faut un sentir partagé. Le travail proposé dans cet atelier permit de toucher du doigt, de la main faudrait-il dire, cette remarque.

Anne Pellus dans sa conférence aborda les difficultés (institutionnelles, affectives, corporelles, techniques, sociales...) liées à la transmission d'une œuvre chorégraphique. Le désir de faire œuvre et la volonté de transmettre nécessitent pour être satisfaits de déployer des moyens humains et matériels conséquents dont toutes les compagnies ne disposent pas. La transmission orale reste prédominante et nécessaire, mais présente aussi des limites liées aux danseurs (représentations, fragilité et schématisation des processus mnésiques...) mais aussi aux choix qui sont faits. Remonter une œuvre chorégraphique relève-t-il des mêmes problématiques que remonter une pièce théâtrale ? Peut-on agir tel un metteur en scène d'opéra en jouant sur les décors, les époques, en ne retenant que « l'architecture », l'écriture de la danse ? Remonter So schnell de D. Bagouet permet-il de faire l'impasse sur les décors ? Viviane Cerillo nous faisait remarquer (cahier du CEDREPS) que la notion de trame était centrale et donnait à cette pièce toute sa cohérence, peut-on alors se priver du décor de Roy Lichtenstein, des floors-patterns issues des motifs jacquards inscrits sur les cartes mécaniques utilisées dans l'entreprise de familiale de D. Bagouet ? Transmettre, remonter, reconstruire, remonter... la problématique est loin d'être résolue.

Hélène Brunaux s'est attachée quant à elle à préciser ce qu'est la mémoire, comment celle-ci fonctionne, son efficacité ou au contraire, selon les circonstances, sa faiblesse. Par ailleurs retenir une séquence de mouvements ne demande pas les mêmes ressources que retenir une suite de chiffre. Enfin chacun active des modes opératoires qui lui sont propres et ne porte pas son attention sur les mêmes éléments. Chacun a pu comprendre que transmettre des éléments chorégraphiques nécessitait de prendre en compte et appliquer quelques règles élémentaires pour éviter l'oubli, la saturation d'information ou la focalisation sur des éléments superficiels au détriment de ce qui constitue le sens du phrasé. La mémoire est multiple, elle ne peut être simplement que la mémoire du geste, elle s'enracine également à la fois dans l'histoire culturelle de la danse et de celle du sujet (son rapport au corps, son histoire et les marqueurs somatiques qui le structurent, son éducation, sa formation, ses affects...) lire le mouvement s'apprend et l'on peut dans ce domaine être un illettré, car il faut à la fois convoquer des mécanismes primaires parfois enfouis liés, à la motricité comme à l'imaginaire, et identifier grâce à l'expérience vécue des patterns que l'on a traversés ou appris. Enfin, pour certains, la vision sera déterminante alors que pour d'autres la sensation traversée sera primordiale. Il est donc essentiel dans ce domaine de tenir compte à la fois des particularités de chacun comme des mécanismes universels de mémorisation identifiés par les neurosciences.

Il nous reste pour conclure à relever au travers de ces interventions quelques éléments transversaux dont chacun pourra se nourrir.

Jean-Christophe Paré souleva une problématique d'importance dans le champ de la danse artistique à savoir la place de l'imaginaire dans le geste dansé. Il eut, lors de cet atelier, cette phrase magnifique : *je vous propose de rencontrer « L'imaginaire fondateur de la personne »*. Il existerait selon Gilbert Durand (les structures anthropologiques de l'imaginaire) « *de complexes articulations symboliques du moins des liaisons symboliques rudimentaires innées qui sont la base d'un univers imaginaire régularisant les comportements vitaux de l'espèce* ». Par ailleurs la lente évolution de l'être humain, sa néoténie, rend l'éducation de ces régimes de l'imaginaire incontournable. De fait, chacun construit par cette articulation un registre qui lui appartient en propre. Enfin les trois réflexes constitutifs de notre espèce, la locomotion, la digestion et la copulation, par abstraction réfléchissante seraient à l'origine de toute une série d'images et de symboles dont certains plus que d'autres, selon notre vécu, nous constitueraient. Il n'y aurait donc pas de hasard quand nous choisissons avec passion de faire de l'ULM plutôt que de la spéléologie. De même en danse nous pouvons être plutôt habités par l'aérien, l'envol, la légèreté que par les profondeurs, le poids, la gravité, par la vitesse plutôt que la lenteur, le sec, le dur plus que l'humide et le liquide. On constatera aussi que l'imaginaire circule entre les participants et nous plonge dans un bain commun d'images. L'eau, le fluide, le liquide ont servi de supports tout au long de ce stage à la construction de la danse invitant ainsi à la vibration, l'ondulation, l'écoulement, le déchainement comme l'apaisement... il est évident que les stratégies d'intervention visant à créer des états ne peuvent se déployer que par le biais de la métaphore convoquant des régimes d'images précis. Le stage a donc permis de constater qu'explorer les racines de la danse nécessite de convoquer un régime d'images particulier soit ici celui de l'eau ou celui de l'air et de tout ce qui le caractérise. Danser et chorégrapier c'est habiter un monde et cet univers se révèle dans les interstices du geste et des postures.

Si l'imaginaire fut très présent, l'imaginé le fut aussi. Il s'agissait souvent de se concentrer sur la visualisation du mouvement du corps sans faire aucun effort pour contribuer au déroulement du mouvement. Éviter la surcharge intentionnelle, concentrée sur l'effort volontaire des muscles superficiels, pour s'attacher à jouer par la représentation sur d'autres mécanismes plus profonds (muscles involontaires et profonds, articulations...) comme mettre de la légèreté, de « l'air » dans une articulation, de suspendre un os comme l'omoplate, etc. il s'agit pour l'intervenant de concevoir des images qui détermineront des états, des directions, des forces qui influenceront le pratiquant dans le développement de sa danse. Cette approche peut surprendre, elle a cependant été prouvée scientifiquement, en revanche nous l'utilisons peu, trop habitués peut-être à solliciter le corps sur le registre de l'effort volontaire.

Si la musique arriva si tardivement dans les ateliers, c'est que peut-être la musique procède de la danse et pas l'inverse. Il s'agissait avant tout de créer sa propre musicalité dans le mouvement afin peut-être quand la musique fut introduite de créer un dialogue et non de sombrer dans une illustration banale bien souvent limitée quand on n'est pas musicien, il faut le dire, à la scansion.

Ce stage révéla que chaque danse, comme les empreintes digitales, est singulière. Il reste à la faire émerger en se départissant de ses représentations premières, en convoquant « *l'imaginaire fondateur de sa personne* » et en jouant finement avec ses sensations. Cela

suppose une conception holiste de la corporéité, d'éviter dans certaines circonstances de se prendre pour objet et ainsi d'obtenir l'effet inverse de ce que l'on recherche à savoir un blocage plus qu'une libération. Il s'agit avant tout de prendre du plaisir dans le jeu avec le mouvement, d'habiter poétiquement le monde pour ensuite le partager par une écriture du mouvement qui nous appartiendra.

Thierry TRIBALAT

Président de passeurs de danse.