art press spécial

95 FF 694 FB 30 FS 24,95 $CAN 25,50 $US

Art / Architecture / Photographie / Littérature / Philosophie / Danse
Théâtre / Musique / Cinéma / Vidéo
La modernité revisitée / Le goût du réel / Une minorité active / Le public écartelé / Des images pour regarder le monde...

Badiou / Banu / Béret / Bourdieu / Comment / Daney / Durand / Fargier
Francblin / H. Godard / Guyotat / Henric / Jameux / Judd / Klausner
Lamarche-Vadel / Lemagny / Louppe / Millet / Méreuze / Muray / Onfray
Païni / D. Roche / Scarpetta / Schefer / Sollers / Stella / Storr...

L'index d'art press : artistes et personnalités



M 1112 - 13 H - 95,00 F -RD

l'histoire continue



GIACOMETTI.
«L'homme qui chavire».
1950. Bronze. 60 x 14 x 32,5 cm.
(Coll. Kunsthaus, Zurich)

le corps du danseur épreuve du réel

La parole du danseur sur le corps est très peu connue, très peu entendue surtout. Car elle correspond rarement aux différents discours dont le corps est l'objet. Hubert Godard développe une pensée autre : la danse met en jeu un corps-vecteur qui ne se définit pas dans sa structure, mais dans son organisation d'intensité et d'intentionnalité.

«Ce qu'il y a de bouleversant dans la psychanalyse, comme dans toute pratique de l'instant — art, poésie ou simple événement de la rencontre — c'est que la structure se donne dans l'énergie d'une actualité toujours exactement nouvelle». Claude Rabant, *Inventer le réel,* Ed. Denoël, 1992.

Un certain désarroi face à la montée d'un formalisme consensuel pousse toute une aile de la danse à rechercher dans la pensée du corps les raisons d'un projet dont le danseur se sent parfois dessaisi. C'est en ce sens qu'à partir d'une réflexion sur la transculturalité des états de corps, le colloque *Autres pas (autres corps, autres lieux, autres danses)* (1) a voulu, cet été, répondre à la multitude des appels latents. Appels qui, sans parvenir toujours jusqu'à l'éclat du lieu médiatique, n'en résonnent pas moins de façon très significative et irrépressible dans le monde chorégraphique d'aujourd'hui.

C'est d'ailleurs dans ce contexte que la venue de Trisha Brown en France au sein de la Compagnie Bagouet acquiert force, à la fois d'exemple et de symbole. D'abord par le fait qu'un chorégraphe, qu'une équipe, se distinguant par l'exigence et la qualité artistique de leur travail, cherchent à mettre en jeu leurs propres recherches pour tenter d'autres états de corps révélateurs. Et ceci au moment même où Trisha Brown s'engage dans un voyage aux sources, non seulement de son propre itinéraire depuis les années soixante, mais de l'engendrement même de la danse contemporaine. En cette quête sans cesse renouvelée des couches profondes où s'élabore l'imaginaire du corps, et sur lequel la Judson Church avait déjà fait retour. De cette quête d'un mouvement comme élan initial, dont le vouloir conscient ne cherche pas à contrôler les précipitations successives, et de ce «back to zero», vers lequel, en une temporalité suspendue, elle entraîne quelques élus parmi les danseurs français, d'autres ne cessent d'espérer, de tenter l'expérience. Il y a soif d'essentiel. Comme il y a aspiration à s'évader du champ purement conjoncturel d'une création surcodée par les ravages du discours historiciste. Rien d'ailleurs ici de vraiment propre à la danse : d'autres pratiques, d'autres pensées artistiques la rejoignent. L'originalité du danseur étant de trouver cet essentiel non dans des repères de valeurs stables, mais, au contraire, dans un déséquilibre fondateur.

De tels facteurs, qui constituent le tissu même de la modernité dans le domaine de la danse, sont encore difficiles à faire passer dans le discours. Et d'abord parce que la problématique de la danse met en jeu un corps à fonctionnalité continue : le danseur ne peut travailler qu'à partir d'un corps-vecteur qui ne se définit pas

dans sa *structure* mais dans son organisation d'intensité, et, on le verra, d'intentionnalité. Le corps dansant est avant tout une géographie multidirectionnelle de relations avec soi-même, avec le monde. Qu'il s'agit de conserver vivante, ouverte, sensible.

Or il y a d'autres corps, nombreux, fantasmés, qui occupent le lieu du langage : ainsi le corps anatomique, réduit à une configuration objectale, dont des pratiques diverses, allant de la science à l'art, ne cessent de réduire les poussées profondes en le circonscrivant dans un type de lisibilité appauvrie (combien plus bouleversantes sont les œuvres d'art où le visible du corps n'est qu'enroulement autour d'une spirale intime, sorte d'entonnoir désorganisant l'image trop vite étayée). Ou encore ces corps de transcendance auxquels, dans nombre de manifestations d'avant-garde, une sacralisation hâtive a donné l'apparence d'une totalité inentamable. D'où le recours, y compris dans une certaine thématique récente, assez surprenante d'ailleurs, en danse contemporaine (Edouard Lock, Saporta et bien d'autres), à des facteurs dolorisants- perforations, brûlures, etc- chargés de faire circuler l'illusion d'une extériorité impénétrable. Ceci, redoublé plus récemment par une parcellisation (le mot anatomie ne renvoie-t-il pas d'ailleurs à l'idée même de couper ?) d'un corps déserté par ses fonctions au profit de ses formes, et donc de ses images. Deuil, n'en doutons pas, que porte en soi l'époque, du continuum des états de corps, et que la brutalité des saccades fragmentaires d'une certaine danse, ou dans le domaine des arts plastiques, les membres déspatialisés et «désintentionnalisés» d'un Gober ne cherchent même plus à exorciser.

Il est impossible d'aborder, et plus encore de résoudre, une telle problématique dans un discours univoque. Nous ne pouvons faire plus que de proposer ici un angle de vue propre à la danse et aux questions qu'elle se pose aujourd'hui, au cœur de sa pratique, dans un des discours les plus pertinents aujourd'hui émanant de son faire. La kinésiologie est une discipline propre à ce faire. Il s'agit d'une étude du mouvement à partir des données mêmes de la danse. Bien que nécessitant une somme considérable de savoirs divers, elle ne peut être approchée que par un danseur. Ce qui évite de plaquer sur le corps dansant des grilles cognitives étrangères à son projet. Hubert Godard, qui nous a accordé cet entretien, enseigne la kinésiologie à Paris 8.

L.L.

(1) Colloque organisé par l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (Cité de la musique-La Villette) dans le cadre du Festival *Danse à Aix*, du 11 au 17 juillet 1992.
(2) *One story as in falling* de Trisha Brown sera présenté dans le cadre de la programmation de la Compagnie Bagouet au Festival d'Automne, Opéra Garnier, du 26 au 28 novembre 1992.

hubert godard



«Foray Forêt». Chorégraphie : TRISHA BROWN.
Avec Diane Madden, Lance Gries, Wil Swanson. (Ph. L. Greenfield)

Laurence Louppe : les différents discours dont le corps est l'objet, nous pourrions les évoquer en procédant par élimination. La conception d'un corps absolu, transcendantal, ne nous intéresse pas. Nous sommes beaucoup plus sensibles à l'idée développée par Michel Bernard d'une «corporéité», c'est-à-dire essentiellement d'un corps comme expérience, et non comme topologie.

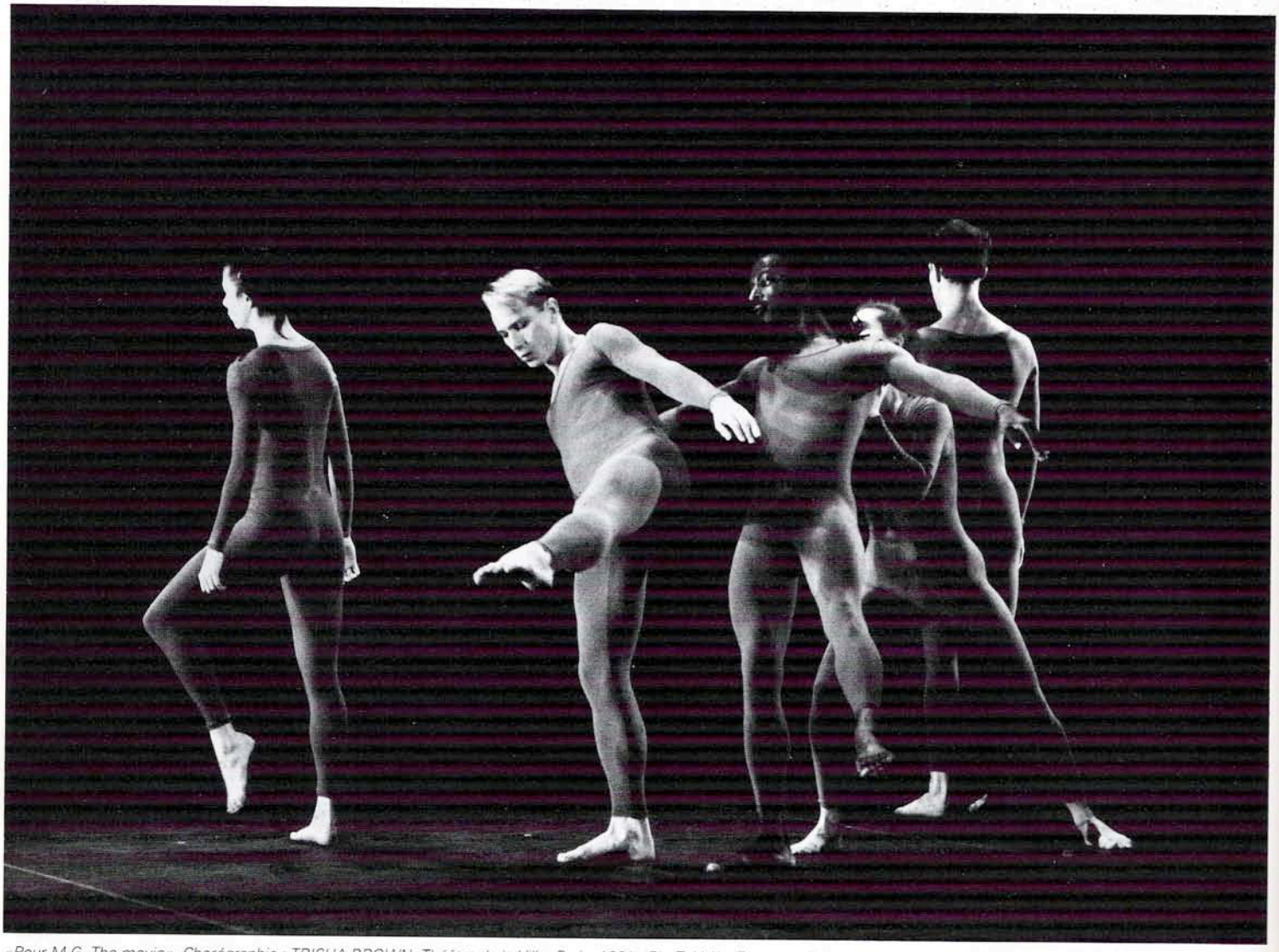
Hubert Godard : Tout à fait d'accord. Michel Bernard (1) a assez combattu l'idée d'un corps positiviste qu'on pourrait totalement cerner, même à travers plusieurs grilles. On ne peut que se tenir dans la proximité de la phénoménologie. Et parler de moments corporels. Dans de nombreux discours qui vont, comme tu le dis souvent, des arts plastiques d'avant-garde jusqu'aux laboratoires, on dit «le corps», évoquant par là un tout définissable. J'opterai pour une accumulation de corporéités.

Venons-en à la vision lacanienne d'un corps qui ne peut exister que dans le langage qui l'énonce. Voilà un terrain des plus délicats, mais en même temps beaucoup plus intéressant.

Si je devais t'indiquer un moyen de rejoindre un lieu de la ville, j'aurais deux options : soit le situer à l'aide d'une carte et des orientations spatiales ; soit t'indiquer une route : tu tournes à droite, puis après la poste, à gauche, etc. Cette deuxième option nécessite le langage, et tu ne peux inverser deux propositions sinon à te perdre (chronologie). Cette orientation — par routes — est celle de l'auteur de théâtre, c'est aussi celle de l'historien ou du psychanalyste qui cherche à renouer un fil événementiel.

A l'opposé, le danseur fonctionne plus comme un géographe qui accumule des cartes, des agencements intracorporels, des situations géographiques qui, ensuite, créent une histoire. Le langage, la route, n'étant pas la nécessité première, cela crée une errance, un nomadisme qui échappe peut-être en partie au déterminisme de l'histoire. L'effet est particulièrement saisissant chez Pina Bausch : le récit d'expériences personnelles intenses est en effet tenu à distance à mesure qu'il se déroule, car le danseur tenu est d'abord mu et déterminé par des agencements spatiaux.

Le danseur est sans doute le seul à tisser consciemment des liens permanents entre corps et imaginaire, et à vivre ces liens ; il s'expose dès lors à être qualifié d'organiciste.



«Pour M.G. The movie». Chorégraphie : TRISHA BROWN. Théâtre de la Ville, Paris. 1991. (Ph. T. Valès/Enguerand)

En effet, dans l'exemple de l'accès à l'autonomie de l'enfant, il est souvent décrit des stades successifs de réaction au miroir (quatre mois, six mois, un an) qui construisent symboliquement l'émergence d'une identité et d'une autonomie. Or chacun de ces stades est en fait précédé par des évolutions marquées du système gravitaire, celui-ci organisant également le caractère futur de cette autonomie (s'asseoir, marcher à quatre pattes, se tenir debout). La manière dont l'enfant est porté (en termes spatiaux) influera autant que sa relation au porteur. J. Kestenberg, aux Etats-Unis, intervient avec succès sur certains troubles graves de la petite enfance par des modifications du soutien maternel (*holding*) pris au sens de la danse (danse contact, porté). Certaines oscillations gravitaires peuvent modifier le cours d'une histoire, comme elles ne cessent de modifier l'histoire de la danse.

Penser que le corps puisse développer un imaginaire propre est donc impossible ?
Sans aller jusqu'aux grilles phylogénétiques, on peut parler d'une mémoire corporelle plastique, d'une «géographie» modelée par tout le vécu. Cette mémoire n'est pas inscrite par les circuits nerveux, mais dans le modelage plastique des tissus qui génèrent l'organisation tensionnelle de notre corps. Je pense évidemment au rôle des *fascias* riches en fibres collagènes (non innervées) et qui font mémoire. La façon dont nous jouons notre verticalité va être complètement mémorisée par la plasticité de ces tissus. Peut-on parler d'une «innocence» de l'habitus corporel face à l'inconscient ?

Un des interdits les plus lourds portant sur ce discours émane de la tradition positiviste.
Il faut situer cela sur deux plans. D'abord, la danse contemporaine se fonde sur une idée de qualité et pas du tout sur ce qui peut être quantifiable, ou directement identifiable spatialement et morphologiquement. Ensuite, et peut-être par là-même, il y a, à ce jour, quasi-impossibilité à nommer, donc à décrire, ce qui est propre au danseur. Il y a là un «vide» sémantique, vide qui appelle l'élaboration de la danse. Et de l'autre côté, c'est vrai, il y a foisonnement et l'autorité du discours bio-mécanique. Celui-ci se fonde sur le mesurable, lequel est, aujourd'hui, extrêmement poussé, grâce en particulier à l'électromyographie qui permet de repérer et de quantifier les circulations électriques corporelles. L'inflation de ce discours suffirait d'ailleurs à rendre impossible toute prise de parole sur les réalités essentielles du mouvement, sur ce qui nous meut (et nous émeut).Michel Bernard dans un livre sur la marche, trés fondé au demeurant, situe les opérateurs de marche uniquement au niveau des jambes et du bassin, les bras étant relégués uniquement au rôle du balancier. Le tout accompagné de dénégations violentes à l'égard des farfelus qui prétendent que des «starters» essentiels de marche se trouvent dans le haut du corps par rapport au thorax. Or les expériences et relevés électromyographiques cités à l'appui de la non-intervention du bras ont négligé rien moins que l'omoplate. Quand on sait que la qualité, la poétique du mouvement, est fonc-



«One story as in folling». Chorégraphie : TRISHA BROWN et la COMPAGNIE BAGOUET. Festival Montpellier-danse, été 1992. (Ph. M. Ginot)

tion de la manière dont s'est fixée et vécue l'attache de l'omoplate, cette lacune apparaît en soi hallucinante. Souvent ces expériences sont faites en laboratoire, par le biais de pastilles posées sur des sujets à qui on dit «faites trois pas». Ce qui donne évidemment une déambulation sans finalité, sans émotion, sans projection, et qui forcément se limitera toujours aux jambes.

Le danseur est donc pris entre deux discours : celui qui nie l'existence du corps, celui qui nie l'imaginaire en lui, disons le discours médical.

Tout le milieu médical ne réagit pas ainsi. Pour ma part, je vis actuellement une expérience très riche au Centre national de la recherche sur le cancer en Italie. J'y suis chargé d'une recherche sur un protocole de lecture corporelle qui permettrait de mieux adapter la rééducation en fonction de l'étayage granitaire propre à chaque sujet en mouvement. Le point de vue, le regard du médecin sur l'autre étant souvent limité par sa propre organisation fonctionnelle, le point de départ a donc été une analyse des organisations liées à chaque médecin dans les séances de mouvements et dans l'acte thérapeutique. Un patient ayant subi l'ablation du petit pectoral, après rééducation classique, récupère la force et l'amplitude articulaire selon les tests habituels. Cependant, une analyse fine de mouvement permet de remarquer une modification qualitative de la gestion corporelle. La surprise fut de constater ensuite que cette atteinte était en général déjà présente avant l'intervention chirurgicale. Est-ce la maladie qui travaille le schéma corporel, ou le fait de se savoir malade qui fait vaciller «l'image du corps» ? Que savons-nous de la relation entre système immunitaire et image du corps. Dans ces questions, le savoir bio-mécanique éclaire peu sur ce qui meut-émeut. En fait, c'est bien dans cette faille du savoir sur l'organisation corporelle que la danse contemporaine n'a cessé de frayer ; elle ne recherche pas un modèle mais un geste profondément original, en rupture avec l'ordre cognitif et la sémantique préalable.

Tu as récemment participé à la réalisation d'un film sur les opérations de mouvement, les «starters», à relier peut-être à ce que Cunningham nomme les «pré-gestes». (2).

On en revient forcément au mystère de ce qui se passe avant le mouvement : quelle image du corps (reliée à quelle plasticité ?), quelle géographie, quelle histoire ? et surtout quelle intentionnalité ? Le pré-mouvement est une zone vide, sans déplacement, sans activité segmentaire. Et pourtant tout s'y est déjà joué, toute la charge poétique, le coloris de l'action. Bref passage dépressionnaire correspondant à ce moment totalement fondateur : l'anacrouse gestuelle.

L'anacrouse n'est-elle pas une figure essentielle et dans le rythme et dans la pensée ?

A cause de cette fameuse difficulté à «nommer», il n'existe pas de vision prédictible du geste qui pourrait fonder la danse en tant que science. Malgré la richesse extrême des méthodes d'apprentissage et de mise en œuvre contemporaines, le savoir du danseur demeu-



«Plein soleil». Chorégraphie : JOËLLE BOUVIER et RÉGIS OBADIA. Festival d'Avignon, 92. (Ph. M. Enguerand)

re de l'ordre de la technique, c'est-à-dire d'un savoir-faire transmis. Or, dès qu'on considère les phases préliminaires, il y a surgissement de mots, de repères : on voit que José Limon engage le mouvement sur le haut du corps, la cage thoracique et les bras. Chez Cunningham, au contraire, tout se joue par rapport au sol, avec la jambe d'appui comme générateur d'une philosophie du déplacement.

Comment expliques-tu la difficulté à sortir du discours médical, bio-mécanique, sans se faire traiter de mythologues, voire de mystiques. Pour beaucoup de non-danseurs, l'organique (paradoxalement) s'assimile au fusionnel, au religieux. Et, par effet de rebonds sans doute, une certaine mysticité peut servir de théorie au chorégraphe.

Ça, c'est tout simplement ce qui se passe quand on veut faire l'économie du long travail de maturation d'une expressivité.

Chez tous ceux qui font sortir quelque chose de très fort — Cunningham, Trisha Brown, quelques chorégraphes français —, il y a ce long, cet immense travail commun avec les danseurs : un travail quotidien par où la pensée de la danse petit à petit infiltre les circuits symboliques, et passe dans les couches profondes du non verbal. Faute de quoi, la seule ressource du chorégraphe ou du pédagogue consiste à multiplier les métaphores : soit de chercher à inventer un mouvement à partir d'une projection (revivre un événement, etc.), soit d'opérer une «dérive de cadre» en travaillant à partir d'une composante corporelle privilégiée (peau, glande, etc.) et de l'exploiter de façon fictionnelle. Penser que cela va donner une unité de style est parfaitement illusoire. Le plus grave, c'est qu'il y a absence de triangulation. Il manquera toujours, dans l'étayage subjectif, ce troisième terme, la pensée esthétique, une pensée du corps commune, à laquelle se référer, et sur laquelle s'entendre. A défaut, le travail chorégraphique ne pourra reposer que sur un acte de foi.

L'acte de foi est une base bien fragile pour l'authenticité de l'œuvre et très menaçante pour l'autonomie du danseur. En fait cela revient encore une fois à nier, ou à réduire, le mystère poétique du corps en mouvement, en le reliant à une transcendance extérieure à lui-même.

C'est souvent lié à une vision anatomiste qui ne s'avoue pas. Relier la naissance ou la qualité du mouvement à un viscère, à une zone du corps, revient à privilégier le structurel aux dépens du fonctionnel. Il n'y a pas de point central, pour la raison qu'il n'y a pas à proprement parler de centre. Tu pourras toujours disséquer un corps, tu n'y trouveras pas le centre de gravité (*rires*). Les centres du mouvement ne sont pas des centres structuraux. Tout le corps s'organise autour de certains points, qui peuvent varier d'un individu à l'autre...

Et d'une culture à l'autre...

Bien sûr. Je préfère d'ailleurs me référer à l'idée de ligne gravitaire. Dès qu'on se met en mouvement, le centre de gravité s'organise en chaîne ouverte à partir des appuis ou pertes d'appuis. L'intérêt de considérer le mouvement à partir du gravitaire, c'est de penser le corps autour et avec le mouvement lui-même. De surcroît, c'est là que s'élabore la vraie mémoire, la mémoire la plus ancienne du sujet : mémoire de ce que j'ai géré à travers mes équilibres posturaux. Les muscles toniques, spécialisés dans la réponse gravitaire sont la première mémoire, et peut-être le premier langage : ce qu'on a appelé le «dialogue tonique». Celui de l'enfant avec sa mère, avec tous les spasmes, toutes les crispations qui sont déjà un échange. Un langage émotionnel, comme tout langage sans doute — source végétative, faite de passages émotifs imperceptibles, tellement chargés d'informations essentielles.

Pour le danseur, c'est autour de ces zones musculaires et émotives qui font mémoire que tout se joue. La tâche essentielle des muscles toniques est d'inhiber la chute, de se maintenir dans la verticalité. Pour faire un mouvement, il faut que ces muscles lâchent. C'est dans ce lâ-

cher que se génère la qualité poétique du mouvement. Selon la plus ou moins grande inhibition tonique, le mouvement sera autorisé de façon plus ou moins émouvante.

Trisha Brown, fidèle en cela à la pensée la plus profonde de la danse contemporaine, a toujours travaillé sur cette sortie de l'inhibition par le lâcher.

Chez Trisha Brown, le danseur circule dans un flux continuel autour de son propre axe gravitaire. Jamais le mouvement n'est pris contre ou malgré la gravité mais toujours avec. On voit en elle cette ondulation inouïe, ce que j'appelle la «motilité», d'une façon d'autoriser le mouvement sans restriction, en tout cas sans recours initial aux «tenseurs». Cette danse est bouleversante parce qu'elle se situe à un point extrême de radicalité qui élimine toute tension et toute force. C'est aussi un point limite. Trisha Brown le sait et en tient compte.

Un renoncement total à la tonicité put en effet conduire à une impasse. On l'a vu à l'époque du Judson Church theatre, dans les années soixante-soixante-dix, quand certains danseurs comme Simone Forti voulaient retrouver un corps de flux pur, de pure circulation moléculaire, sans étayage, comme un corps de nouveau-né non constitué gravitairement, et par là même assigné volontairement au végétatif.

A l'inverse, ces muscles toniques qui me font tenir debout, constituent une terrible menace. Ce sont eux qui, si je ne lâchais pas, m'interdiraient tout mouvement, pourraient me faire entrer en catatonie verticale. D'un côté, il y a l'hystérique de Charcot paralysée dans une tension mortelle. Et de l'autre, il y a l'affaissement concerté ou non des tenseurs, qui interdisent l'élaboration de l'axe gravitaire. Nous ne vivons que parce que nous pouvons circuler entre ces deux pôles. Et c'est ce jeu permanent qui est toute notre histoire. C'est pourquoi, ce que je recherche, c'est une valeur qui ne peut être que d'*hésitation*, une certaine suspension de l'être, corps et pensée.

Comme le disait déjà Doris Humphrey, nous ne nous accomplissons que dans le vacillement ?

Oui, et c'est encore l'anacrouse qui est récepteur de cet état d'hésitation.

Il ne s'agit pas forcément d'un parti pris individuel. Se situer sur les échelles de tonicité, c'est aussi se constituer comme corps dans l'histoire.

Evidemment. D'un côté on a ce «corps armé», dont parle Daniel Dobbels. Et de l'autre côté, il y a ce corps profondément désarmé de Trisha Brown. Désarmé jusqu'à l'évanouissement. C'est un corps utopique sans doute dans son refus de la violence. Je ne dis pas que c'est ce qu'elle cherche à susciter. Du moins, le donne-t-elle à voir.

Il me semble que depuis un certain temps, depuis l'avant-dernier de ce qu'elle appelle ses «cycles», celui qui va de 1986 à 1990, elle a trouvé les moyens de faire intervenir des bascules, puis des arrêts.

Dans ses pièces récentes, elle occupe vraiment un autre lieu. Elle s'est vu apparemment contrainte d'*affirmer*. Elle pour qui le mot «couper» n'existait pas (quelle différence avec Cunningham qui, lui, ne cesse de couper, en particulier les directions !), tout à coup, mais sans aucune violence pulsionnelle, elle découvre l'urgence d'affirmer des positions.

Une hésitation, une suspension de l'être corps et pensée

Tu as souvent parlé à propos du début de ce siècle, d'une disparition de la tactilité et de l'empathie. Tu cites souvent la décision de Freud de ne plus s'impliquer dans l'acte thérapeutique, ou ce que tu appelles l'émergence du corps chimique, traitable à distance par une pharmacopée inflationniste. Ce mouvement continu de la danse contemporaine, et l'espace sans rupture qu'elle propose, ne serait-il pas une façon de compenser les déchirures du réseau tactile ?

Sans doute. En contraste d'ailleurs avec ce qu'on voit souvent dans la danse classique : un univers de lignes et de formes accompagnées d'une désertification du relationnel. A l'opposé, la modernité a proposé des démarches proches de celles de Trisha Brown d'ailleurs, y compris historiquement, comme le «contact improvisation», ainsi que toutes les modifications apportées par cette technique, même hors de son champ propre, par l'organisation de la communication profonde entre kinesphères. Le «contact», ici, va bien au-delà de ce qu'on appelle le toucher, puisqu'on travaille avec le poids de l'autre, et donc qu'on pénètre à l'intérieur de son système gravitaire. Ce que l'on «touche» alors, c'est, bien au-delà de la peau, cette fameuse musculature tonique, donc ce qui constitue l'être. Il est important de préciser que tout cela n'a rien à voir avec la proxémique, qui se cantonne à l'actuel. Ici, nous sommes dans l'infini d'une gestion corporelle, une gestion de flux, de géographies singulières et mouvantes.

Une gestion de flux, de géographies singulières et mouvantes

N'est-ce pas justement dans ce rapport entre les flux que s'élabore la poétique de la danse ?

Pourquoi sommes-nous émus quand quelqu'un danse, quand il engage des enjeux importants quant à la stabilité, qu'il commence à travailler sur l'axe gravitaire ? Parce que cela fait référence à cette histoire qui est complètement marquée dans notre corps, dans ces muscles qui nous redressent. Cette histoire, c'est ce qui a été enregistré du «dialogue tonique». C'est l'histoire éternelle de nos rapports avec le premier objet d'amour. Et c'est encore cette histoire qui nous est renvoyée chaque fois qu'un acte de danse authentique propose des errances d'équilibres, des chutes, des reprises, qui font écho à cette rémanence profonde des premières crispations. La force de la danse est d'atteindre ces couches sensitives qui vont au plus loin dans notre imaginaire et notre mémoire, et que le matériau cognitif véhiculé par le langage verbal a souvent du mal à rejoindre.

Certes, nous nous sommes rendus autonome par rapport à l'objet d'amour. Mais notre relation à lui demeure fondatrice du champ chorégraphique, comme elle demeure ce qui nous a constitués. Chaque mouvement dansé réveille en nous une expérience incomparable d'attente, de désir, d'échange, autant de composantes de la charge poétique elle-même.

Est-il bien entendu que c'est cette charge poétique portée par les états de corps qui nous intéresse dans la danse et non les formes ?

Peut-il s'agir de formes quand l'enjeu peut se résumer en ces termes : «Comment puis-je dire ce que j'ai géré dans mon trajet vers l'objet d'amour» ? Des gens comme Cunningham, Hawkins, Trisha Brown, nous touchent parce qu'ils ont su développer dans cette gestion des parti-pris forts, qui ne cessent de faire sens, et qui parviennent à réveiller en nous cette référence essentielle. D'où ce sentiment intime, mystérieux, et pourtant évident, lié à la perception donnée par la danse. Une appréciation qui n'a rien à voir avec un arbitrage universel, avec une opinion collective, même si une communauté de sensibilités peut s'y trouver. Car il s'agira toujours d'un danseur unique pour un spectateur unique. D'où l'extrême difficulté du travail chorégraphique, pédagogique, critique, sur la danse, puisqu'il s'agit d'un champ symbolique d'où toute neutralité a été évacuée.

H.G.

Propos recueillis par Laurence Louppe

(1) Michel Bernard, entre autres, *l'Expressivité du corps, recherche sur les fondements de la théâtralité*. Association Danse-Sorbonne, Chiron, 1986.

(2) *La Marche humaine*, ouvrage collectif, édition Masson, 1992.

(3) Il s'agit d'un tournage expérimental, réalisé sur un programme de l'INSEP avec le concours de l'Institut de formation en musique et en danse et de l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique.