



Note d'intention pour le plan d'études du Bachelor en danse contemporaine à la Manufacture, Lausanne

"I think that one of the reasons I got involved in dance is to finish my movement development. Because I have a hunger to find and to finish and to explore. To do essentially what babies do when they begin to move. A hunger to find out more of what movement is or can be. I think it provides a service to keep the search alive, in a culture which has engineered an environment which requires physical and sensorial suppression to exist in. [...] Essentially urban civilization has cut us off from movement- and sensorial development which would occur in a natural environment. [...] It is appalling how we disuse the body. Dance reminds us about that. Dance explores some of the physical possibilities, dance refocuses our focusing mind on very basic existence, and time, space, gravity open up to creativity. This seems to me a reminder of nature, our nature, and as such it provides a service to us in our physical doldrums. It's a wake-up call to deadened urbanites, a stimulus to work-habituated bodies, a promise to developing children. [...]" (Steve Paxton)

Plaidoyer pour le corps, et pour la danse

Sans aucune ambition académique, je voudrais commencer cette note d'intention par une brève (et forcément simplificatrice) introduction historique, visant avant tout à placer la danse dans un contexte culturel plus large.

Au-delà de tout jugement artistique, la danse accompagne l'humanité depuis longtemps, peut-être depuis toujours. La danse est là comme expression spontanée, comme mode de relation unique au corps, à la société et au monde.

Sous l'effet de la culture, de notre culture dominante (le judéo-christianisme et le cartésianisme, précédés, plus généralement, par le développement de sociétés spécialisées et hiérarchisées), ce rapport naturel, instinctif au corps s'est transformé. Dans une vision dualiste de l'être humain, le corps s'est soumis à l'esprit au point d'être relégué au rôle de simple véhicule. Sous l'influence de représentations

philosophiques et théologiques du monde, il est devenu le simple porteur d'une unité spirituelle ou intellectuelle - l'âme ou l'esprit.

Aujourd'hui, la science a théoriquement annulé cette dichotomie entre le corps et l'esprit. Il n'y a pas, on le sait, une entité séparée du corps, qu'on pourrait appeler l'esprit ou la conscience. En fait, « je suis un corps. »

Pourtant, les hiérarchies, "l'esprit sublime" au dessus du "corps primitif", continuent à jouer un rôle écrasant. Le rapport que nos sociétés entretiennent avec le corps créent des représentations et des vécus problématiques de celui-ci, qui sont exploités par le commerce - les images idéalisées et fétichisées de la sexualité et du sport. Et cette instrumentalisation contribue à son tour à nourrir la méfiance vis-à-vis du corps, et à conforter les hiérarchies.

Le fait que la danse occupe, encore aujourd'hui, une position marginale dans la culture occidentale - certainement par rapport au langage - est symptomatique de cette construction culturelle de l'homme. La priorisation de formes de communication structurales, linguistiques ou symboliques mettent la danse ou n'importe quelle exploration du corps qui n'éduque pas le corps à produire et à obéir ou qui n'a pas de but commercial dans une position subordonnée.

Au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, un mouvement s'est formé qui a souligné l'importance du corps et des sens. Un mouvement qui comprenait enfin l'être humain comme un organisme [physique] très complexe dont émerge notre conscience, notre intelligence, notre intuition. Un mouvement qui, aussi, refusait l'instrumentalisation judéo-chrétienne du corps. Parmi d'autres - et je ne suis pas spécialiste du sujet -, on pourrait citer Friedrich Nietzsche (le corps comme « je en action ») et Walt Whitman, mais aussi Isadora Duncan ou Rudolf Von Laban, deux créateurs qui ont introduit un rapport radicalement différent au corps - le corps libre.

Mais cette révolutionnaire culture du corps, malheureusement, a elle aussi été instrumentalisée, cette fois par le fascisme et le nazisme (le corps politico-esthétique de Leni Riefenstahl par exemple), ce qui a entraîné un rejet de ces nouvelles idées dans leur globalité, et non seulement dans leur version fasciste. La méfiance envers une plus grande intégration du corps dans la représentation de l'être humain a donc encore été renforcée, pour d'autres raisons.

Bien sûr, depuis lors, une résistance culturelle aux hiérarchies traditionnelles a continué de s'exercer, s'affirmant notamment dans la libération sexuelle ou la déconstruction postmoderne, et a aussi trouvé des expressions très riches dans le champ chorégraphique. Pourtant, le corps est toujours objet de mépris, ou à tout le moins de méfiance et de désintérêt.

Selon moi, il serait nécessaire de renouer avec les prémisses radicales de ces penseurs et créateurs. Car ce que la danse peut apporter à la culture en général, et à l'art en particulier, c'est justement une approche holistique du corps et du monde. La danse est un art où le corps en mouvement joue un rôle fondamental comme moyen d'expérimentation, de découverte, de compréhension et de communication; elle explore et rend perceptible la relation entre l'être humain et le monde.

Former des artistes dans le champ de la danse aujourd'hui

La plupart des chorégraphes d'aujourd'hui attendent des danseurs un apport artistique important. Ils exigent d'eux flexibilité et inventivité dans leur relation à l'art comme au monde. Ils leur demandent un engagement dans la recherche, un goût de l'expérimentation, une curiosité permanente. Les danseurs ne sont plus de simples interprètes d'un matériel donné, mais plutôt des experts qui offrent leur savoir, leur savoir-faire et leur créativité au processus, assumant une véritable responsabilité vis-à-vis de leur propre matériel et de l'œuvre artistique en général. Ce rôle n'est certainement pas nouveau mais il ne semble pas encore se refléter suffisamment ni dans l'entraînement de la danse, ni dans l'image que les danseurs ont d'eux-mêmes.

En même temps, le danseur actuel doit être autonome dans l'entraînement et le développement de son propre corps. Car rares sont devenues les compagnies qui offrent un emploi permanent et organisent un entraînement quotidien. Ce n'est plus ainsi que travaillent les chorégraphes, et cela ne correspond plus à la réalité économique du secteur. Les danseurs ont de courts contrats dans des environnements très différents, ce qui leur demande une discipline et une autonomie plus importantes qu'auparavant. Ils doivent gérer leur instrument, leur corps, eux-mêmes.

Selon moi, il est essentiel que les danseurs apprennent à approfondir et à élargir eux-mêmes leurs capacités physiques,

leur virtuosité corporelle dans le sens le plus large du terme. La maîtrise et le développement du corps doit pour eux devenir une évidence, car il est la base de leur créativité, de leur apport d'artiste.

L'entraînement du danseur

J'ai la profonde conviction que dans le contexte de la danse contemporaine, l'entraînement doit être séparé des styles et techniques historiques de la danse. Plus que sur des courants artistiques particuliers, il doit se fonder sur les possibilités anatomiques du corps et sur ses infinies possibilités de mouvement.

D'expérience, nous savons que le corps peut apprendre à faire un mouvement particulier en le répétant. C'est comme si ce mouvement était gravé dans la mémoire du corps, plus profondément avec chaque répétition, ce qui installe certaines capacités et certaines forces. Un schéma ou une habitude se crée, et le corps est plus susceptible de suivre spontanément ce chemin. Ce processus est extrêmement utile, et même vital, mais il peut aussi limiter l'usage créatif du corps.

Beaucoup d'arguments peuvent venir appuyer l'efficacité de certaines classes de danse conventionnelles. Des capacités utiles sont enseignées. Mais la répétition routinière de mouvements et de qualités de mouvement installe des schémas dans le corps qui peuvent devenir des obstacles dans les processus créatifs contemporains, en interférant avec la liberté artistique des danseurs et des chorégraphes.

Parce que la plupart des styles de danse sont définis par un ensemble spécifique de schémas, de formes et de qualités de mouvement qui reflètent les idéaux artistiques des artistes qui les ont développés, les danseurs ont été et sont encore entraînés dans des "techniques" qui leur apprennent à bouger selon des idéaux esthétiques préexistants. A moins que l'histoire de la danse ne soit un point de référence artistique spécifique dans le contenu d'une œuvre chorégraphique, ces schémas ne sont pas pertinents.

L'accroissement de la force physique et la précision de la coordination sont des nécessités indiscutables, le problème est que l'on apprend aux danseurs à se sentir en sécurité uniquement dans les mouvements et les formes qui leur sont familiers ou qu'ils peuvent contrôler mentalement. Des moyens existent pourtant pour préparer le corps à bouger avec

sécurité et inventivité. Plutôt que de simplifier le mouvement jusqu'à ce qu'il devienne « compréhensible », ils supposent de mettre le danseur dans un état de « sensibilité dynamique » engageant les réflexes du corps (et la confiance dans ces réflexes). Le corps possède naturellement un vaste savoir pratique sur son anatomie et sa mécanique, les actions et réactions de ceux-ci, et leurs interactions avec les forces extérieures (gravité, forces centrifuge et centripète, un autre corps, etc.). Nous sommes capables d'évaluer le mouvement continûment à travers nos sens - une expérience physique qui implique une conscience globale du corps dans l'espace et le temps -, et d'utiliser cette information directement pour réagir et créer.

Cette sensibilité physique globale et intégrée permet un mouvement beaucoup plus complexe (formes et qualités), car si notre attention ne peut se concentrer simultanément que sur un nombre limité d'éléments, notre corps est par contre capable de combiner une beaucoup plus grande quantité d'informations dans un sens fluide d'orientation. Cette sensibilité permet aux danseurs et aux chorégraphes d'accéder au potentiel créatif de l'intuition physique - une créativité qui émerge de circonstances purement physiques, sans qu'une pensée soit nécessairement formée entre le moment « d'inspiration » et la réalisation du mouvement.

Parce qu'elles apportent aux étudiants différentes aptitudes, les "techniques" traditionnelles - du ballet aux techniques Cunningham, Graham, release ou contact en passant par le Kung Fu, le flamenco ou la danse africaine - doivent continuer d'être enseignées dans des classes de format traditionnel. Mais elles doivent être enseignées de sorte que les étudiants prennent pleinement conscience de leur situation et de leur signification historiques. Et elles ne peuvent suffire, ni jouer le premier rôle dans la formation du danseur : une technique donnant accès au plein potentiel du corps et permettant au danseur de s'adapter à tous les environnements en faisant preuve de responsabilité et de créativité ne doit pas être liée au(x) style(s) mais se baser sur la mécanique du corps, la gestion des possibilités anatomiques de mouvement.

Il semble évident qu'un exercice visant à acquérir une aptitude spécifique peut prendre de nombreuses formes. Plutôt que de passer du temps à mémoriser et à pratiquer une séquence définie, on peut travailler sur une aptitude dans le cadre d'une tâche improvisationnelle. Cette tâche peut simultanément être pensée pour poser un défi au danseur en l'éloignant de ses habitudes. Tandis que de nouvelles séquences sont

constamment créées et explorées, les danseurs développent une façon de penser le mouvement qui a une immense valeur dans le processus chorégraphique. Supposant un ajustement de la vision qu'ils ont de leur rôle dans le processus créatif, cette approche technique leur apprend à pleinement accéder au potentiel créatif de leur corps en action et interaction.

S'entraîner, c'est créer. Recréer n'est pas nécessairement créer, et la récréation n'est pas toujours un entraînement efficace. Vu le temps et l'énergie qui sont demandés au danseur pour acquérir et maintenir une excellence dans la maîtrise de son instrument, il semble essentiel de le former, plutôt qu'à la récréation par l'installation de schémas préexistants, au développement de processus créatifs qui étendent la forme chorégraphique au-delà de ses réalisations et de ses limites actuelles, en utilisant le corps comme l'organisme merveilleusement sophistiqué qu'il est.

Chaque étudiant devrait aussi être amené à considérer le travail technique comme un chemin individuel tracé avec la volonté de développer en permanence la maîtrise et la créativité de son instrument. L'enseignement de la danse est le plus souvent donné en groupe, avec un programme identique pour chacun. Je pense qu'il est important que le travail technique intègre une part importante d'engagement individuel et personnalisé. Chaque étudiant a un corps différent, des expériences différentes, un point de vue différent, et il est important qu'il puisse bâtir sur son propre instrument.

La formation du danseur pourrait davantage se rapprocher de celle du musicien, qui rencontre ses professeurs régulièrement mais travaille aussi beaucoup par lui-même. Cette approche, qui exige de l'étudiant une véritable responsabilisation, suppose une organisation adaptée de l'enseignement. Bien sûr, les cours collectifs doivent rester importants, mais il faut aussi donner à chaque étudiant davantage de temps pour assimiler l'information qui lui a été donnée et pour se développer personnellement en fonction de ses besoins, de ses forces et de ses faiblesses.

La créativité spécifique du danseur

Je pense fermement que l'enseignement de la danse devrait s'appuyer sur ce que cette forme d'expression a à offrir d'unique à l'art et à la culture : une approche holistique du corps. Le médium de la danse est le corps. Et pour que puisse s'épanouir la créativité spécifique de cet organisme d'une

sophistication inouïe, la formation de l'artiste chorégraphique devrait encourager une intégration des dimensions corporelles, sensorielles et intellectuelles de l'individu.

En général, et cela peut sembler une évidence, un danseur est attiré par la danse d'abord pour le plaisir sensuel de danser, une façon de s'approprier le monde en bougeant. C'est de là que vient sa motivation, et c'est là aussi que repose une part importante de son don et de son talent. Une école de danse devrait stimuler ce rapport au monde en décalage avec les représentations du corps construites dans notre culture. Car c'est là, justement, que la danse peut être innovante et subversive : en tant que forme d'art qui intègre toutes les dimensions de l'être humain, sans hiérarchisation, dans son entreprise de perception et de communication du monde. Plutôt que de soumettre les sens à la conscience, la danse perçoit celle-ci comme un outil permettant de comprendre et de valoriser le potentiel du corps dans son entièreté, inconscient compris. On associe souvent à l'inconscient des connotations sombres - le refoulé... -, mais il est aussi une fonction cognitive importante sans laquelle on serait incapable d'agir. Nos expériences, nos souvenirs sont intégrés quelque part en nous, et c'est souvent par l'inconscient, par l'intuition, qu'ils sont rendus utiles pour nous orienter dans le monde, pour ressentir le monde, pour prendre des décisions, pour communiquer avec les autres.

Les processus inconscients précèdent jours la conscience, dont la glorification est basée sur une mécompréhension du fonctionnement de l'être humain. C'est ce que la danse sait et exprime. L'approche artistique d'un enseignement de la danse devrait, plutôt que placer la pensée au premier plan, nourrir cette connaissance intime qui fait la valeur de l'art chorégraphique. La pensée devrait y être traitée comme inextricablement liée à l'inconscient, à l'intuition, au mouvement, aux sensations et, finalement, au corps dans son entièreté en interaction avec le monde.

Il est crucial que l'enseignement théorique rejoigne cette approche. Les cours théoriques ne doivent pas être donnés en premier lieu pour construire des points de départ ou des contenus pour des œuvres chorégraphiques. L'art chorégraphique ne sert pas à « traduire » des idées théoriques, mais devrait partir du mode de connaissance du monde qui lui est propre. La théorie analyse ce qui est déjà là, et ce rapport ne devrait pas être inversé. Les œuvres ne devraient pas être créées volontairement pour s'inscrire dans une histoire

prédéterminée, mais au contraire créer l'histoire. La création artistique ne doit pas être soumise à la théorie, une tentation certainement très forte pour un art chorégraphique dont le médium est culturellement dévalorisé par rapport à l'esprit et au langage. Une trop grande importance donnée à la théorie, qui placerait les processus intellectuels au centre de la danse, ne servirait finalement qu'à réinstaller et à renforcer les hiérarchies entre "corps et esprit", et à faire perdre ainsi à la danse ce qui la rend unique et précieuse.

Il est important que les étudiants prennent conscience de l'existence de cette hiérarchie culturellement et historiquement construite, et de ses implications. Il est important que les professeurs de cours théoriques, car les cours théoriques restent bien sûr indispensables en tant qu'ils donnent un contexte à l'activité artistique, voient leur fonction au sein de cette approche holistique spécifique. Il est important que l'école choisisse ces professeurs en fonction de leur capacité à stimuler cette spécificité.

Il est essentiel pour les étudiants de comprendre l'histoire de la danse, et l'histoire de l'art en général, et de pouvoir les relier à la culture, à la politique, à la philosophie. Il est essentiel de réaliser que chaque chose que l'on fait, chaque acte que l'on pose, s'inscrit dans le monde, mais sans réduire celui-ci à un schéma simplifié qui passerait à côté de sa complexité. L'artiste doit s'inscrire dans le monde, en toute honnêteté par rapport à sa personnalité, son passé, ses talents, ses motivations. Un cours de sociologie pourrait par exemple être important, mais peut-être moins qu'une expérience dans un projet de coopération au développement sur le terrain. La relation d'un artiste avec le monde doit être vécue, et engagée, plutôt que purement théorique.

Ainsi, la créativité peut être stimulée en travaillant directement avec la matière plutôt qu'en partant de concepts intellectuels. Dans le cas de la danse, la matière principale est le corps lui-même, mais il peut aussi être utile d'inviter les étudiants à explorer d'autres matières, sonores ou visuelles par exemple, dans leur dimension sensuelle.

Particulièrement pour une école de danse, il est fondamental de communiquer et de défendre une véritable fierté de la spécificité du danseur, cet artiste perpétuellement occupé à vivre le monde à travers son corps. Son médium n'est sans doute pas valorisé dans notre culture, et son talent ne l'aide peut-être pas à développer une puissance de communication

verbale, mais la danse est irremplaçable et doit être nourrie, dans un monde plus que jamais dominé par la parole et l'image.

Relation aux autres arts vivants

Si la danse doit reconnaître et nourrir le rapport au monde qui fait sa valeur spécifique, cela ne signifie pas qu'elle ne peut pas rencontrer d'autres disciplines.

La musique, bien sûr, est un art avec lequel elle est intimement associée. Les connexions entre elles sont anciennes, et semblent évidentes. C'est comme si elles étaient deux expressions différentes de notre désir de donner un ordre à notre expérience du temps et de l'espace. Un potentiel créatif infini gît dans les analogies autant que dans les spécificités et les interactions entre les deux formes d'expression. Les danseurs peuvent beaucoup apprendre des musiciens, tant compositeurs qu'interprètes, à travers les notions de rythme et de mélodie, de tension et de suspension, d'harmonie et de contrepoint, de consonance et de dissonance, etc.

Je vois aussi comme une grande opportunité la coexistence de départements de danse et d'art dramatique au sein d'une même école. Forts de leurs spécificités, qui doivent être préservées et stimulées, les disciplines peuvent se rencontrer pour échanger des savoirs et des savoir-faire, des modes de connaissance du monde et de communication.

L'interdisciplinarité, la transversalité et le décroisement artistiques ne signifient pas ignorer ce qui fait la spécificité d'une discipline, mais au contraire l'approfondir pour partir à la rencontre d'autres disciplines et explorer les franges d'interférence fertiles entre elles. Pour déplacer les frontières d'une forme artistique, il faut d'abord la connaître... Mais si aucune discipline n'impose une prééminence sur l'autre, elles ont tout à gagner à se connaître, se rencontrer et mutuellement se fertiliser.

Thomas Hauert
rédigé avec l'aide de Denis Laurent