

« On ne danse jamais seul ; relation à l'objet, à soi, à l'autre ».

Sandra Abouav

Les danseurs travaillent avec les musiciens, les costumiers, les techniciens, les éclairagistes et le chorégraphe. Toute une équipe est nécessaire à la mise en place d'une représentation. Alors, que se passe-t-il lorsqu'ils se retrouvent isolés ?

Quand bien même on serait seul en état de danse, de nombreux facteurs entrent en jeu.

La relation à l'objet,

L'utilisation de l'objet en danse facilite l'entrée dans l'activité de création, en rendant l'imaginaire accessible il va constituer un élément très enrichissant pour la danse de même qu'un outil pédagogique inépuisable.

L'objet aide à cerner l'idée. C'est une présence physique non-agissante qui focalise l'attention et sert de référence. Il donne une définition plus directe de l'intention du danseur en concrétisant son idée. L'objet peut être de toute nature, bois, peau, métal, tissu etc.... utilitaire ou non, grand ou petit : une chaise, des pierres, une forme plastique... Ce qui caractérise le travail avec l'objet, c'est la forme de contact que le danseur établit avec celui-ci. Suivant la nature, la taille et la forme cet objet, le toucher est différent.

Le corps l'appréhende de manière différenciée et crée une gestuelle appropriée pour mettre en évidence ses différences. En observant une improvisation sur le toucher avec des objets de diverses natures, on repère

aisément que la sensibilité du danseur ne se manifeste pas de manière identique, et que son corps fait des propositions différentes pour chaque objet.

Quand on entre en relation avec un objet, quel qu'il soit, sa texture et sa forme vont changer ma posture et mon état de corps et de fait, ma façon de bouger se transforme dans sa manipulation. Un temps particulier est essentiel : un temps dévolu à l'expérimentation des différentes actions auxquelles il est associé, actions nécessaires à la danse. Toutes ces actions sont à exploiter pour le découvrir dans toutes ses dimensions. Ensuite, tout l'art est d'en détourner les utilisations, de les transposer et de les assembler.

Je voudrais insister sur le fait que la présence de l'objet est une source de vitalité pour le danseur ou « l'apprenti-danseur ».

Etant professeure de danse contemporaine dans un conservatoire (en banlieue de Paris) où j'interviens notamment au près de très jeunes enfants, je m'aperçois que la mise en présence d'un objet fait immédiatement entrer l'enfant dans un état de jeu.

Pour Winnicott¹ « Jouer n'est ni fantasmer, ni agir. Jouer c'est faire. Le jeu est créatif. » Dès qu'il entre en état de jeu, l'enfant entre en état de création, en état de danse. La danse, excepté les diverses techniques à travers lesquelles elle se manifeste,

n'est ni plus ni moins qu'un jeu d'espace, de temps, de formes et peut être pourrions-nous appeler les danseurs professionnels des « joueurs professionnels ».

Voyons à présent ce qui arrive quand l'objet est le propos central de la danse.

L'objet argument

L'objet est disposé dans l'espace de manière déterminée. Il fait partie intégrante de la chorégraphie et sa présence devient aussi importante que celle du danseur. La sensation de l'espace change. L'espace vide, devient habité par cette présence immobile mais forte. Chorégraphiquement, la construction de l'espace va se faire par rapport et en relation avec cet objet. On parle de contact spatial entre le danseur et l'objet, car un lien existe, concrétisé par l'espace qui les sépare. Tous deux deviennent partenaires : ils existent en même temps et dans un même espace, au service de la même danse.

Le danseur dialogue avec lui à partir de son corps et lui donne vie par la musicalité du geste, dans la perspective d'une poésie visuelle. Ce qui très intéressant, c'est le glissement de sens qui fait que l'objet est utilisé non pour sa fonction définie par l'homme mais par ce qu'il est, sa forme, sa texture, ses mouvements possibles. Par sa présence, il propose une relecture poétique du quotidien.

Exemple dansé :

Situé à côté de moi, j'entre immédiatement en relation avec ce tissu, et je lui fais prendre vie par l'espace que je crée entre nous, autour de lui, par ma manière d'entrer en

contact, ne serait-ce que visuellement, ou spatialement. Qu'elles sont les différentes manières de m'en approcher, de m'en éloigner ? Etc.... La danse va alors se colorer et se caractériser par la nature de la relation que j'entretiens avec l'objet avec qui je cohabite sur scène.

Le cas particulier du tissu

Le tissu devient la chose à bouger. Il n'est pas toujours agréable ; il peut être lourd, encombrant, rugueux... il se crée un rapport à l'espace plus tactile, plus mobile, plus vivant, changeant et fluide. Il y a comme une épaisseur de l'espace, que le tissu fend et pourfend ; il le tranche, il le bat, mais aussi, il s'y suspend, il plane...

On sort de du geste articulaire, axé sur le corps, pour entrer dans un mouvement spatial. Il y a une manipulation de l'espace à travers celle du tissu. Le tissu cesse d'être un objet, il devient mouvement, trajet, c'est un mouvement vécu à l'instant même qu'on le fait. On s'y intègre jusqu'à ne faire plus qu'un avec lui. Ainsi naît une danse dans laquelle le mouvement envahit le corps et l'esprit du danseur à tel point qu'il en perd l'équilibre ; on est loin du « bien se tenir », le danseur se défait de sa stature normale, pour en retrouver et en réinventer une autre, plus présente, plus vivante. Parce que le tissu maintient le danseur dans les conditions de l'origine, dans le qui-vive du mouvement, il l'empêche de recourir trop vite à la forme. Le mouvement du tissu ne se produit que s'il y a permanente initiation de l'acte.

Si l'objet peut être l'argument même de la danse, il est un outil considérable pour la développer.

L'objet artifice

Revenons à l'exemple des cours enfants. Il peut nous arriver de **baliser** l'espace, on l'agence, on l'organise de manière à matérialiser des points d'appui, différentes hauteurs, lignes ou directions à emprunter.

Exemple dansé :

Imaginons plusieurs chaises disposées dans le studio de danse : on peut s'asseoir sur l'une d'elles, s'adosser à une autre, se balancer sur une troisième puis l'enjamber avant de monter sur la première, on peut jouer à passer différentes parties du corps entre les pieds ou les barreaux, on peut jouer à les manipuler, les changer de place...

Mais que se passe-t-il quand on enlève ce dispositif, une fois que les objets ont disparu ? Ils ne disparaissent pas mais passent d'un état concret, visible, à celui de fictif, virtuel.

En demandant aux élèves de retraverser la danse en l'absence de ses principaux supports, tout le travail va consister à réinvestir l'expérience vécue, non seulement en s'appuyant sur la mémoire immédiate de ce qu'il vient de se passer, mais en faisant « comme si » les chaises étaient toujours présentes, artifices de la danse. Même si l'objet n'est plus là, il demeure à travers les sensations que l'on cherche à retrouver.

L'objet est un prétexte à la danse finalement, l'action que je crée sur lui provoque une action sur mon corps ; je le bouge, mais il me fait bouger. En pédagogie, on dit qu'il y a apprentissage à partir du moment où

l'élève est capable de re convoquer la sensation, d'imaginer, de réinvestir l'acte qui est à présent dénué de tout support. L'enfant entre en état de danse : il n'est plus dans une action absolument concrète mais il joue avec sa propre poésie gestuelle. Se détacher de l'objet permet également de ne pas systématiser le geste.

Effectivement, l'objet rend l'imaginaire accessible, et facilite l'émergence de la motricité. Il est le médiateur entre moi et la danse qu'il induit, recourir à celui-ci permet de trouver d'autres voies dans le mouvement. On peut résumer ce processus de création chorégraphique selon quatre étapes successives :

- La prise de contact où l'on découvre les possibilités que suggère l'objet
- Le travail d'expérimentation en détournant petit à petit cet objet des usages « évidents et spontanés »
- La composition, où l'on assemble les éléments entre eux, à partir des actions que l'on crée
- La phase où l'objet s'absente

La relation à soi

Quel dialogue s'instaure entre soi et soi-même ? J'aurais également souhaité vous parler de la relation à soi, particulièrement à travers l'exemple de la danse contemporaine qui dès les années 1950 se désolidarise de la musique et devient indépendante et autonome : elle a sa propre temporalité, sa propre dramaturgie et peut donc accéder à son identité. Ces deux disciplines, extrêmement proches ne s'amalgament plus mais coexistent pour dialoguer, se contraster...l'une n'est plus dépendante ou assujetties

aux reliefs de l'autre. (Souvent les danses traditionnelles, la danse fait partie de la musique, et l'inverse, les deux disciplines sont imbriquées, créatrices l'une de l'autre.)

L'écoute de la danse

Libérée de la musique, la danse se concentre sur elle-même et son matériau ; elle part à la recherche des rythmes, des mouvements basiques, élémentaires et fondamentaux du corps humain, comme sa pulsation cardiaque, sa respiration, ses différents flux... Un des exercices de base pour se mettre à la mesure de son pouls est d'organiser et d'accorder sa marche à l'écoute de son tempo singulier.

Exemple dansé :

Je peux également me connecter à l'action du diaphragme dans la respiration, mouvement fondateur. Dans la phase de l'expiration, le corps est pris dans un mouvement de flexion du buste (concentrique), alors que l'inspiration entraîne davantage le haut du corps dans une extension et dans un élan excentrique où le corps se déploie. A partir du moment l'on devient particulièrement attentif et à l'écoute de sa respiration, elle se transforme. En effet, en prenant conscience du simple fait que l'air entre et sort de moi, j'agis différemment.

En partant de ce motif « flexion-extension » comme action première pour mobiliser mon corps et me déplacer dans l'espace, je vais pouvoir en explorer ses variations pour le décliner le tordre et le distordre, adapter, amplifier ; l'utiliser comme entrée en matière de la danse, l'agrandir, l'exagérer, en grossir les

traits ou le réduire à son expression la plus minimale.

La respiration comme base de travail ; le danseur peut jouer à la transformation de celle-ci, réinvente et recrée en partant de sa temporalité « intime ». L'apprentissage de la danse forme et développe l'écoute de soi, elle prend ses racines se dans la recherche et dans un dialogue entre soi et soi. En s'inscrivant dans un processus d'écoute interne, le danseur converse et joue avec son propre corps.

La peau a des oreilles

Le danseur ne voit pas le mouvement qu'il est en train d'effectuer comme le musicien entend le son qu'il produit. Le musicien est son propre auditeur. Pour être son propre spectateur, il faut au danseur un écho à son mouvement. Le miroir y pourvoit en partie, pour la forme du mouvement, qu'il privilégie (parfois jusqu'au narcissisme). Si le danseur souhaite une vision intérieure du mouvement, il faut qu'il cherche ailleurs, qu'il en passe par l'écoute du geste dans une sorte d'écoute interne, d'une toute autre nature que la vision, si profonde puisse-t-elle être. C'est comme une écoute sans son. De témoin oculaire, il devient témoin auriculaire ; il ausculte son corps. Le danseur n'entend pas comme le musicien un son qu'il émet, mais écoute le mouvement qu'il exécute.

J'ai eu l'occasion de travailler avec Dominique Dupuy, un grand danseur, pédagogue et théoricien de la danse moderne qui a très fortement marqué mon apprentissage. Quand il donne ses cours, il ne regarde pas toujours la danse mais il l'écoute principalement. Il ferme les yeux quelques instants et

place son attention sur comment le danseur fait bouger l'espace, quel est le rythme des pieds qui émerge. Quelle est cette respiration qui est mise en branle.

Musicalité du geste, la temporalité personnelle et singulière,

Mais ne pourrait-on pas dire que le danseur écoute avec sa peau ? La peau des pieds d'abord. « Les pieds sont les oreilles du danseur » écrit Nietzsche. Isadora Duncan² a su la première, prendre en compte cette constatation. En délaissant l'usage des sandales à la mode grecque, elle comprit vite que les pieds nus étaient un élément essentiel à la danse qu'elle prônait : la danse libre ! Elle renoue ainsi avec le contact subtil entre la peau et le sol dans une délicatesse et une profondeur du toucher. Lien fondamental à la terre, au centre de la terre...

La relation à l'autre

« Un danseur tout seul, ça n'existe pas »

Tout d'abord, l'art chorégraphique se rend effectif dans le contexte du spectacle. Il est primordial de considérer qu'une danse sans spectateur n'existe pas. La danse n'a de sens que si elle est vue, on danse pour être regardé. Même dans le cas où l'on danse seul, on imagine toujours un spectateur éventuel, comme dans l'écriture par exemple, l'acte créateur est toujours adressé. Dans le travail en studio, on détermine tout de suite un espace où on place le public. La danse est adressée au spectateur avec lequel nous allons jouer. Son point de vue est un élément crucial à qui le danseur décide de montrer ou de dissimuler. Il se présente de profil, de face ou de dos,

fait apparaître ou disparaître, mais compose sa chorégraphie de la façon dont elle sera donnée à voir par le spectateur. En cela, le danseur adopte d'ores et déjà deux postures (en mouvement) différentes : celui qui voit, qui assiste, et celui qui est vu et qui danse. C'est dans un aller-retour permanent entre ce qu'il souhaite « montrer et ce qu'il souhaiterait voir » qu'il entre en processus de création, par sa capacité à se décentrer de son propre corps pour ainsi dire.

En reprenant cette célèbre phrase de Winnicott, qui initialement est relative au bébé³, je souhaite mettre en relief que le danseur est le fruit de multiples relations et d'échanges qui le modèlent par strates. La danse est un fait de société, et son apprentissage est mêlé d'un tissu relationnel très important jusque dans ses cours qui sont collectifs.

On connaît la charge et la portée affective que maîtres et élèves entretiennent. On sait l'importance que représente le maître qui continue de nous regarder de manière fictive quand il n'est plus à nos côtés. L'apprentissage de la danse, de sa propre danse, autrement dit de son style se dessine grâce à la confrontation avec l'autre qui me renvoie en miroir quelles sont mes « particularités ». Les subjectivités se côtoient au sein du groupe.

Le temps passé en studio est la part la plus importante, est qu'il est colossal par rapport à la durée de la représentation. En spectacle c'est tout ce bain dans lequel on a travaillé, éprouvé le mouvement et évolué qui se réactive.

Pour revenir au début de cette intervention, j'aimerais évoquer une notion très importante, qui d'après moi donne toute sa dimension créatrice au danseur en tant qu'il ouvre sur l'invisible.

Entretenir une conversation avec l'espace

Pour Martha Graham⁴ qui s'est beaucoup représentée dans la forme du solo « l'espace est [son] premier partenaire » ; « il est peuplé de mains imaginaires qui me font bouger » dit-elle. On peut retenir deux registres différents qui interagissent dans la danse ou le mouvement.

Agir, ou être agi par. Être l'initiateur de toute l'action du corps ou mettre en place suffisamment d'éléments extérieurs et invisibles auxquels je vais pouvoir m'abandonner, comme autant de soutiens.

Le musée lieu dans lequel nous nous trouvons en ce moment est emprunt d'une histoire particulière, et d'un rapport à l'histoire et à la mémoire très singulier.

La présence à l'espace singulier dans lequel le danseur pratique son art est une méthode de composition. La création *in situ* désigne justement la méthode artistique par laquelle une œuvre prend en compte le lieu où elle est installée. En désacralisant l'espace scénique, la danse peut redevenir un événement dans l'espace urbain notamment, et renouer avec sa dimension populaire. L'espace non seulement nourrit la danse, mais la détermine.

Exemple dansé :

Prenons l'exemple de la structure métallique qui se trouve au plafond. Je

me situe presque en dessous d'elle et peux m'imprégner de sa géométrie. Ces tubes qui se croisent, dont la texture métallique change mon état de corps, me permettent d'entrer dans une danse linéaire, quadrillée, angulaire...

« Faire à partir de rien. » ⁵L'acte dansant peut se servir de tous supports, réels, matériels, fictifs et symboliques qui sont des prétextes à l'entrée dans le mouvement.

On ne danse jamais seul, mais il y a là un paradoxe, car le danseur ne s'appuie pas sur une partition comme celle du musicien, il est dépourvu du texte dont se sert le comédien, et c'est lui seul qui crée l'espace dans lequel il évolue.

Références :

¹ Donald Woods Winnicott, spécialiste de la psychologie de l'enfant

² *Ma vie*, Isadora Duncan, (1877 - 1927) est une danseuse américaine qui révolutionna la pratique de la danse par un retour au modèle des figures antiques grecques. Par sa grande liberté d'expression, qui privilégiait la spontanéité, le naturel, elle apporta les premières bases de la danse moderne européenne, à l'origine de la danse contemporaine. Influencée par son frère Raymond Duncan sur un retour à l'hellénisme et le culte du corps, elle voudra redonner toute sa place à la beauté, à l'harmonie du corps, osant s'exhiber presque nue, dissimulée seulement de quelques voiles.

³ « Un bébé tout seul, ça n'existe pas. »

⁴ Martha Graham :

⁵ Doris Humphrey, Construire sa danse