

Centre Chorégraphique National de Montpellier
Université Paul Valéry Montpellier III

Mémoire de Master 2

Présenté par
Sacha STEURER

Juin 2013

L'écriture chorégraphique de l'existence

Essai sur les pratiques Art/Vie de Deborah Hay et Anna Halprin

Jury :

Directrice de mémoire : Geneviève VINCENT

Examineur : Didier PLASSARD

Examineur : Mathilde MONNIER

Examineur : Laurent PICHAUD

Examineur : Philippe GOUDART

« On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit. »

Marguerite Duras, *Ecrire*

SOMMAIRE

PREAMBULE.....	p.3
INTRODUCTION.....	p.7
PARTIE I :Instauration d'une pratique quotidienne de recherche artistique et personnelle	p.11
PARTIE II: L'invention d'une forme d'accès au réel.....	p.35
PARTIE III: Un mode d'existence.....	p.46
CONCLUSION.....	p.54
ANNEXES.....	p.55
BIBLIOGRAPHIE.....	p.60

Préambule

Continuer à écrire

Ce mémoire a été écrit dans le contexte de la deuxième année du Master d'Etudes Chorégraphiques « Recherche et Représentation » au Centre Chorégraphique National de Montpellier. Montpellier est une ville provinciale du sud de la France à 15 kilomètres de la Mer Méditerranée. A l'origine de ce master, une formation nommée « ex.e.r.ce », créée par la chorégraphe Mathilde Monnier, directrice du Centre Chorégraphique, en 1998. Le Processus de Bologne, engagé en 1999 pour harmoniser l'Espace Européen de l'Enseignement supérieur, est la cause de la transformation de cette formation professionnelle de danseur en partenariat avec l'Université. Ce mémoire est écrit dans le contexte de la première expérimentation de cette formation transformée en master. Changement majeur dans l'histoire de la danse et de la chorégraphie qui fait partie à présent, même dans son aspect pratique, de la recherche universitaire. En France, seules deux formations de recherche chorégraphique existent sous cette forme-là, à Montpellier et au Centre national de la Danse Contemporaine d'Angers, la formation « Essais ».

Plus généralement dans l'histoire de la danse contemporaine, cette dernière a produit jusqu'alors peu de théorie. Encore aujourd'hui, la danse se ressource beaucoup dans les sciences humaines. Nous héritons, entre autre, d'un courant qui a émergé dans la danse contemporaine dans les années 1990 : la danse conceptuelle. A cette époque, il était crucial, et selon moi c'est toujours le cas aujourd'hui, d'affirmer que le danseur pense. Comme celle de tout artiste, son entreprise se développe en fonction d'un certain regard sur le monde. Ceci n'était pas évident, il a fallu le revendiquer. En effet, lourds sont les préjugés sur le danseur stupide, bon qu'à bouger. Aujourd'hui, il me semble que bien souvent cette revendication est devenue une forme de justification jusqu'à l'abandon de la danse. Peut-être qu'ainsi nous donnons raison à ceux qui pensent que les danseurs sont stupides ... ? Je pose une question : Quand nous ne faisons plus que penser en dehors de notre pratique corporelle, sommes-nous encore capable de danser ? Même si l'ensemble des sciences humaines apporte de nombreuses références, comment le danseur peut penser à partir de sa pratique même de la danse ?

Dans la formation ex.e.r.ce, nous avons à la fois une position d'artiste et de chercheur. Considérés comme des danseurs « confirmés » pour la plupart, imprégnés par cette danse, dite

conceptuelle, on ne nous propose plus d'entraînement régulier de danse. La question des outils du danseur est en train d'être remise en question. Les cours de pratiques corporelles réguliers sont des cours de pratiques somatiques : le yoga, le Body Mind Centering, le Feldenkraïs. Nous héritons des fortes influences orientales qui ont traversées la danse contemporaine depuis les années 1970. Ces pratiques respectueuses du corps et de son harmonie ont été une alternative à la quête sans frein de prouesses techniques. Elles étaient un moyen de trouver un équilibre. Aujourd'hui, la pratique quotidienne de danse se remplace en grande partie par ces techniques et c'est le cas dans l'institution dans laquelle nous sommes. Des techniques somatiques et des techniques analytiques remplacent la technique de la danse, ce qui ne résout pas la question de la technique. Pourquoi ? Car la technique n'est jamais rien de plus qu'un outil et qu'à un moment la technique de la danse, la virtuosité, a été rejetée. Comme si l'essence de la danse avait été confondue à sa technique... Alors on ne danse plus, ou très peu.

Depuis que je suis enfant, j'ai toujours dansé. Je crois que la danse est la pratique de vie qui jusqu'à aujourd'hui a toujours été le moyen pour moi de me construire. De vivre le mouvement. Le mouvement de la vie. J'ai commencé des études en sciences politiques et littérature car je ne m'autorisais pas encore à voir la danse comme mon chemin de vie « professionnel ». Et puis j'ai osé. Je suis rentré dans la formation de Maguy Marin au Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape, intitulée « *De l'interprète à l'auteur* » en 2010. Danser, oui, mais le désir de créer, d'inventer, d'écrire ma propre danse grandissait également. Une formation en recherche chorégraphique pour mettre en jeu les outils techniques que j'avais ingérés jusqu' alors, voilà le chemin que j'ai pris en venant à ex.e.r.ce.

L'année dernière, il m'a été donné de rencontrer dans cette formation la chorégraphe américaine Deborah Hay. Ce fût une révélation pour moi et j'ai décidé d'axer mon mémoire – entre autre – sur sa pratique quotidienne de la danse. Elle parlait de choses simples : du corps, du temps, de l'espace, du mouvement. Une réelle pensée était là, non pas pour s'y complaire mais pour la mettre en pratique. Elle incarnait ce mot d'ordre de Cesar Pavese dans *Le métier de vivre* :

« En art, on ne doit pas partir de la complication. Il faut arriver à la complication. »

A ce même moment, je rencontrais l'écriture de Georges Perec et mon travail de première année a consisté à mettre en lien leur philosophie et pratique artistique selon lesquels il n'y avait pas tant à inventer mais à lire l'espace. J'ai entamé un projet intitulé : OuViPo, Ouvroir de Visions Potentielles. Il consistait à mettre en parallèle dans ma pratique quotidienne dans le studio, l'écriture poétique et la danse.

Dans ce contexte, est survenu cette année la nécessité d'affirmer le pouvoir de la danse, de l'expérience. L'urgence qu'a représenté pour moi cet écrit et mes recherches pratiques sont issues de l'importance que je souhaite donner à des démarches artistiques existentielles qui engagent la sagesse du corps. Celle de Deborah Hay l'avait conduite à repartir de rien en refusant d'être chorégraphiée au sens de normalisée. Celle de Perec, à creuser la ligne après s'être trouvé orphelin. J'ai décidé d'étoffer ma réflexion sur une pratique quotidienne de danse en m'intéressant au travail d'Anna Halprin à peu près au même moment où le documentaire sur elle « *Anna Halprin, un souffle qui danse* » est sorti au cinéma le 12 décembre 2012. Ma recherche pratique cette seconde année a été bouleversée par la nécessité de retrouver ce qui me fait me fait danser.

J'ai vu l'écriture de cet écrit en parallèle à ma recherche pratique comme un accompagnement théorique plutôt qu'un support. Je considère les artistes dont j'ai choisi de parler comme des alliés, des guides, des compagnons de route.

L'écriture est une rencontre entre nous et le langage. Au milieu, c'est sans doute la réalité. Au milieu, j'ouvre une fenêtre.



†

¹ MAGRITTE, *La Condition humaine*, 1933, huile sur toile, 100 × 81 cm, Washington, The National Gallery of art

Introduction

Gérard Wajcman, dans son essai *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*¹ remarque dans son introduction que dans aucun traité d'architecture n'est mentionnée la fenêtre comme ouverture pour voir. Elle est, selon les traités, une ouverture pratiquée dans le mur extérieur d'un bâtiment pour y laisser pénétrer la lumière et le jour. C'est ce que rend possible l'objet comme acte qui va nous intéresser. L'objet demande un acte, celui d'ouvrir pour voir. Cet objet pourrait être une fenêtre mais aussi ce mémoire, un écrit d'artiste, une contrainte posée pour libérer l'acte créateur...

*« Une maison est percée
De portes et fenêtres,
C'est encore le vide qui
permet l'usage de la maison.*

*Ainsi « ce qui est » constitue
La possibilité de toute chose :
« Ce qui n'est pas »
constitue sa fonction. »²
Lao Tseu*

Qu'est ce que l'objet rend possible ? Quel mouvement, quel acte demande t-il ? Qu'est ce qui échappe à ce qui s'écrit - dans les interlignes ?

En regardant au dehors, en observant le spectacle de la vie, j'ai conscience de faire partie d'un tout. J'ai conscience d'être en vie. J'existe. Le verbe exister comme le mot *extase*, du latin *ex-stare*, contient la possibilité de sortir de soi. La fenêtre est notre lien entre le dedans et le dehors, de l'intime vers l'extérieur ou de l'extérieur vers l'intime selon où nous nous plaçons. Elle est le symbole de notre rapport au monde. Dans son essai, Gérard Wajcman institue le peintre Leon Batista Alberti (1404-1472) comme le fondateur de la peinture pensée comme une fenêtre. Alors que la période du Moyen-Age était pétrie de pensées magiques et de

¹ WAJCMAN Gérard, *Fenêtre – Chroniques du regard et de l'intime*, Editions Verdier, 2004

² LAO-TSEU, *Tao-te King XI*, La Pléiade, Gallimard

croyances religieuses, la Renaissance va regarder la nature et « *le monde appartient désormais à celui qui regarde* »¹.

Ce mémoire se propose d'envisager les démarches artistiques chorégraphiques que nous allons étudier au regard de cette conscience d'être en vie. Nous demandons :

Comment l'art de la danse peut-il être un mode d'existence par l'invention d'une forme d'accès au réel pratiquée quotidiennement ?

Chez deux chorégraphes américaines, Deborah Hay et Anna Halprin, nous allons nous intéresser aux mouvements ritualisés qui accompagnent leur œuvre, leur œuvre de vie et qui créent ce que nous pourrions appeler des **démarches artistiques existentielles**. Nous avons choisi ces deux femmes pour une vision de la danse qui leur est commune : un rapport à la danse relié à l'instinct de vie et à un désir de célébration de la vie. Pour ce faire, nous nous appuyerons principalement sur deux de leurs écrits d'artistes, *Deborah Hay, My body the buddhist*² et *Mouvements de vie*³, ainsi que notre expérience d'un atelier d'un mois avec Deborah Hay lors de notre première année de master.

Tout d'abord, nous allons poser les cadres et demander : Qu'est ce qui constitue ces pratiques de danse quotidienne ? Où la notion de rituel apparaît-elle ? En quoi est elle problématique vis à vis de la notion d'art ? En quoi ces pratiques sont elles des formes d'accès au réel ?

Ensuite, nous étudierons la nécessité de l'instauration de ces pratiques dans la vie des artistes. Comment sont elles des façons de vivre, des repères dans leur existence ? Mais aussi des moyens de se relier à ce qui les dépasse, des moyens de connaissances du monde, d'elles même ?

Tout au long du propos, nous ferons part également des différentes expérimentations dans le cadre de représentation du master, les interlignes. L'objet de la fenêtre reviendra régulièrement dans nos allers retours entre nous et le monde.

¹ *Ibid*, page 62

² HAY Deborah, *My body the buddhist*, Wesleyan University Press, 2000

³ HALPRIN Anna, *Mouvements de vie*, Bruxelles, Contredanse, 2009

Partie I. L'instauration d'une pratique quotidienne comme cadre de recherche artistique et personnelle

Le cadre est la bordure qui entoure un tableau, un miroir, une fenêtre. Il est la limite entre ce qui est et ce qui n'est plus car déjà à l'extérieur. En photographie, cadrer, c'est choisir les limites du champ visuel enregistré par l'appareil de prise de vue. Au sens figuré, le cadre est ce qui délimite les possibilités d'action ou encore ce qui constitue l'environnement d'une personne. Le cadre est une structure entourant du vide.

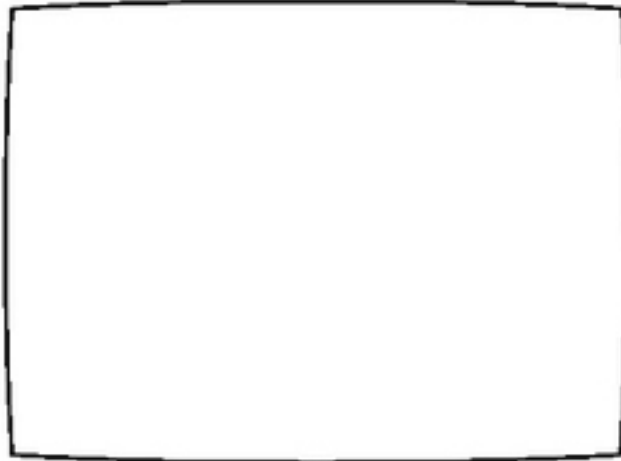
Il semble ici nécessaire de contextualiser historiquement l'objet de la fenêtre et plus particulièrement dans l'histoire de l'art. Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur l'étude et la thèse de Gérard Wajcman *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*. Ecrivain, psychanalyste, maître de conférences au département de psychanalyse de l'Université Paris VIII, il dirige le Centre d'Etude d'Histoire et de Théorie du Regard. Dans cet essai, il s'agit de comprendre l'époque moderne à partir d'un objet singulier, la fenêtre. Cet objet, si faussement banal. La citation majeure sur laquelle s'appuie l'auteur pour fonder sa thèse est tirée du traité de peinture de Leon Battista Alberti (1404-1472) *De Pictura*¹, publié en 1435 à Florence en Italie. Figure majeure de la Renaissance, Alberti est peintre, compositeur, poète, philosophe mais c'est probablement en tant qu'architecte qu'il est le plus connu. Au chapitre XIX, Alberti écrit :

« Je parlerai donc, en omettant toute autre chose, de ce que je fais lorsque je peins. Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture. »

Tracer le cadre est ici le geste inaugural. Le cadre qui permet ensuite à l'œuvre de s'accomplir. Il est aisé ici d'imaginer l'action du peintre sur un support en deux dimensions. Qu'en est il du geste inaugural et quotidien qui peut fonder une pratique de la danse – une pratique dont le support est le corps, ce dernier évoluant en trois dimensions, dans l'espace et le temps ? La particularité des deux chorégraphes qui font l'objet de notre étude est qu'elles

¹ ALBERTI Leon Batista, *De la peinture*, Paris : Macula : Dedale, 1992

ont inventé des pratiques qui sont à la fois un mode de vie et une façon de créer. Contrairement à beaucoup de chorégraphes qui pensent d'abord un objet de représentation puis mettent en place des outils pour le créer, ou d'autres qui inventent des techniques ou des styles dans le but direct de créer une danse, Deborah Hay et Anna Halprin conçoivent leur démarche artistique, scénique, et leur vie quotidienne de façon plus globale. Nous interrogerons ici sur quelles sont les nécessités dans la biographie et le contexte historique des deux danseuses qui les ont mené à fonder une pratique qui deviendra le cadre de leur recherche chorégraphique ? Quels sont les moyens qu'elles ont mis en œuvre ? Par quelle écriture ont elles tracé ce cadre ? Et comment cette pratique quotidienne s'est-elle approchée de plus de l'acte de rituel ?



1 / L'apparition de la nécessité d'un rapport direct entre l'art et la vie dans le parcours de l'artiste

« Une œuvre d'art est bonne qui surgit de la nécessité. »¹

Rainer Maria Rilke

Anna Halprin est née en 1920. Deborah Hay en 1941. 20 ans d'écart séparent les deux chorégraphes américaines toujours vivantes à l'heure actuelle. Voyons dans quel contexte artistique ces deux grandes artistes de la danse ont émergé.

Lorsque, dans les années 1950, Anna Halprin sort des sentiers battus de la danse, c'est l'apogée de la *modern dance* sur la côte Est des Etats-Unis. Ce courant est caractérisé par la théâtralité, la présence d'un phrasé (la hiérarchie instaurée dans les mouvements et les moments) l'ornementation, les personnages et la variation. La tradition de la *modern dance* repose sur un rejet de l'académisme mais Anna Halprin et certains de ces collègues comme Merce Cunningham ou Alwin Nikolais ne se suffisent plus de ces nouvelles formes qui leur paraissent limitées.

En effet, la danse moderne trouve autant ses fondements à partir de fortes personnalités de danseurs chorégraphes que sur une réelle interrogation sur le médium de la danse en lui-même. Martha Graham, Doris Humphrey, José Limon, et d'autres encore dirigent de prestigieuses compagnies. Le fonctionnement de ces dernières est très hiérarchique. De nouvelles techniques de danse sont inventées, c'est la génération des grands maîtres. L'introspection et la puissance dramatique sont au cœur du travail. A la même époque où les écrits de Freud révolutionnent l'idée que l'on a de la conscience, Martha Graham, dans les années 1930, se dit danser une expression de l'inconscient. Les nouveaux vocabulaires inventés sont très stylisés, les mouvements toujours emprunts d'une signification dramatique. Merce Cunningham (1919-2009) marque un réel tournant dans les années 1950. A la charnière de la danse moderne et post-moderne, il défait la danse d'apparats narratifs pour s'intéresser au mouvement en tant que tel et ses innovations chorégraphiques sont parallèles à celles de son amant et collègue John Cage en matière de musique. Ils sont tout deux très influencés par la pensée zen. Il remet en question la pratique spectaculaire en incluant des procédés aléatoires qui rendent tous les éléments scéniques autonomes. Pour Cunningham,

¹ RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Editions Gallimard, 1993, p. 31

« *le mouvement est expressif au-delà de toute intention.* » La danse prend ici un caractère abstrait car la personnalité, l'émotion, les sentiments du danseur sont évacués au profit du seul mouvement. Le chorégraphe collabore avec les plus grands peintres contemporains : Rauschenberg, Jasper Johns, etc. La danse s'inscrit à cette période dans l'histoire de l'art contemporain avec un statut équivalent aux autres arts.

A partir des années 1960 et de la génération postmoderne, les chorégraphes cessent de créer des « écoles ». Même si Merce Cunningham reste un maître, il devient aussi une autorité à critiquer. Alors qu'il reste très attaché au langage technique de la danse, la génération postmoderne dans les années 1960, empreinte de l'esprit de la contre-culture, va chercher le degré zéro du mouvement, de la danse et de la représentation. La *postmodern dance* s'inscrit dans la contestation du système productif capitaliste.

De la même génération que Merce Cunningham, Anna Halprin se forme à la danse auprès de Margaret H'Doubler à l'Université du Wisconsin-Madison. Margaret H'Doubler est une pionnière de la danse dans l'enseignement supérieur. Elle privilégie la créativité personnelle et l'étude scientifique de l'anatomie et de la kinésiologie plutôt que de considérer la danse uniquement comme une pratique spectaculaire. Tout comme Merce Cunningham, elle réagit à la coloration émotionnelle qui imprègne *la modern dance* américaine mais son chemin va être tout autre. Alors que Cunningham cherche à générer le mouvement par l'intermédiaire de procédés aléatoires, c'est à dire hors de soi, elle va choisir de chercher le mouvement au plus profond de soi, sans artifices. En 1945, Anna Halprin s'installe en Californie avec son mari, Lawrence Halprin, se privant d'une carrière de danseuse sur la côte Ouest. Alors qu'elle était partie pour commencer cette carrière en travaillant avec Doris Humphrey et Charles Weidman à New-York, elle choisit une autre voie et refuse de rester. Son mari, architecte et paysagiste, conscient de ses désirs et de ce qu'elle perd également en choisissant de le suivre, lui construit une plateforme scénique en bois pour danser en extérieur sur leur lieu de vie. Lawrence Halprin est un des architectes les plus réputés de sa génération. Reconnu pour des créations respectueuses de l'environnement, il a été récompensé maintes fois dans son domaine. En faisant ce choix d'amour, Ana trouve ici un cadre essentiel pour toute l'exploration qu'elle va commencer à mener : le cadre de la nature. Lorsqu'elle prend cette décision, elle se rend compte que désormais, si elle dansait, ce serait des choses réelles de sa vie. Anna et Lawrence désiraient fonder une famille. Ce lieu de vie est devenu le moyen concret pour le couple de vivre ensemble sur leur lieu de création sans dépendre d'un théâtre. A partir de là, ils construiront leur œuvre côte à côte toute leur vie.

Du côté de l'est, dans les années 1960, la *postmodern dance* apparaît avec la création de groupes expérimentaux à New-York : Le Judson Church (1961-1963) et le Grand Union (années 1970). Le Judson Dance Theater a été formé grâce à l'initiative de danseurs, dont Yvonne Rainer et Steve Paxton - les organisateurs -, Trisha Brown, Simone Forti, Judith Dunn, Elaine Summers ainsi que Deborah Hay. Les jeunes artistes de cette génération, suivaient les ateliers d'Anna Halprin, et/ou les classes de composition de Robert Dunn, professeur collaborateur de Merce Cunningham. Deborah Hay n'a jamais suivi les ateliers d'Anna Halprin. On doit leur nom à leur première présentation qui a eu lieu le 6 juillet 1962 à la Judson Memorial Church. Au cours de cet été, et davantage lors de l'année 1963, des artistes d'autres disciplines ont rejoint le collectif en participant aux ateliers et aux soirées donnés à l'église que se sont appropriée les chorégraphes. Le Judson Dance Theater devenait alors interdisciplinaire et regroupait des artistes autant en arts visuels, en musique qu'en poésie. Quant au Judson Memorial Church, situé au cœur de Greenwich Village à New York, il était ainsi devenu un lieu central de l'avant-garde en danse, en plus d'un lieu pour l'expérimentation en art.

Marcel Duchamp (1887-1968) peintre, sculpteur, poète est l'inventeur du *ready-made* au début du XXème siècle, point central de l'histoire de l'art moderne. Avec le *ready-made*, une pièce que l'artiste trouve, la voie est ouverte aux démarches avant-gardistes les plus extrémistes. À l'aube des années 1960, le paysage de l'art a subi une grande transformation par la mise à l'épreuve de ses institutions, par le rejet de la marchandisation de l'œuvre d'art et finalement, par le refus des valeurs modernistes liées à la pureté disciplinaire. L'éclatement des frontières entre peinture, architecture et sculpture se réalisait au profit d'un art interdisciplinaire. Le groupe Fluxus et les *happenings*¹, renouvelant tous deux le thème de l'art en lien avec la vie, émergeaient alors de façon presque synchronique. Le Pop Art ainsi que le minimalisme se trouvaient également dans ce nouveau paysage artistique.

Dans la postmodernité, la virtuosité technique des générations précédentes est suivie d'une volonté de rapprocher l'art du « grand public », l'art de la vie. La démarche expérimentale devient la règle de composition. Les pratiques somatiques prennent une grande place dans les nouvelles pratiques des danseurs et avec cela, l'émergence d'un corps plus autonome, d'une attention particulièrement portée sur la sensation.

¹ Mot anglais : « événement » Mot désignant un spectacle où l'improvisation, la spontanéité et la participation des spectateurs sont considérés comme nécessaires.

Deborah Hay est née en 1941 à Brooklyn. Jusqu'à l'adolescence, c'est avec sa mère qu'elle se forme à la danse. Dans les années 1960, elle déménage à Manhattan et poursuit sa formation avec Merce Cunningham et Mia Slavenska, et suit l'atelier de composition de Robert Dunn. Elle intègre la compagnie de Merce Cunningham pour la tournée internationale de six mois en 1964. Après cette expérience, elle décide de quitter la compagnie pour rejoindre le groupe expérimental du Judson Dance Theater et dit « *I wanted to go back to nothing* » (Je désirais repartir de rien). Rien, signifie ici, faire le vide de tout ce qu'elle a pu apprendre pour désapprendre et repenser la danse à partir de son propre corps. Après sa tournée mondiale avec Merce Cunningham, Deborah H. décide de ne plus jamais reprendre de cours de danse pour cesser d'être chorégraphiée au sens de normalisée.

Très tôt, chez les deux chorégraphes, un besoin de solitude apparaît. De la solitude, non pas au sens de l'isolement mais du recueillement. Il y a un contexte historique qui est tel, et face à cela, une prise de position radicale est faite en fonction de leurs désirs profonds. Ce moment clef de leurs vies où chacune décide de se mettre en marge, marque le début d'un parcours artistique singulier. Face au contexte historique, elles donnent leur première réponse. Une réponse de jeunesse qui va déterminer toute la suite. Au-delà d'un choix artistique, c'est un choix de vie qui est fait. Deborah Hay, après quelques années d'expérimentations au Judson Church va partir vivre dans une communauté du Vermont et s'intéresser à la danse en dehors du contexte de la représentation. Elles vont toutes deux, petit à petit, faire dialoguer au quotidien leur expérience d'être humain, de femme, et de danseuse chorégraphe.

A l'heure actuelle, Deborah Hay donne beaucoup d'ateliers et notamment dans les écoles supérieures de danse. Lorsque je l'ai rencontré en mars 2012, elle me disait qu'elle était étonnée de voir que les élèves danseurs, partout où elle allait, n'aient si peu de temps pour eux ou ne le prennent pas pour **danser seul**. Pour elle, cette pratique devrait être obligatoire. Au chapitre I de son livre, « *My body benefits in solitude* » (Mon corps tire profit de la solitude), elle écrit :

« *How many dance students dance alone uninterruptedly for at least forty minutes daily, outside of rehearsing, choreographing, or physically stretching ? Why is this not a four-year requirement for every college dance student ? How else can a person develop an intimate dialogue with the body ?* »¹ (Combien d'apprentis danseurs passent au moins quarante minutes par jour à danser seuls, sans interruption, en dehors

¹ *Ibid*, p. 1

des temps de répétitions, de création, ou d'échauffement ? Pourquoi n'est ce pas obligatoire tout au long de leur cursus ? Comment nouer un dialogue intime avec son corps, autrement ?)

Dans *Lettres à un jeune poète* de Rainer Maria Rilke, c'est aussi le conseil que donne ce dernier à Monsieur Kappus :

« Aller en soi, soumettre à examen les profondeurs d'où surgit votre vie ; c'est à sa source que vous trouverez la réponse à la question de savoir si la création est pour vous une nécessité (...) Car celui qui crée doit être son propre univers, et trouver tout ce qu'il cherche en lui dans la nature à laquelle il s'est lié. »¹

La solitude au sens de recueillement permet la distance. Voir, suppose la distance. C'est en étant seul que l'on peut se réapproprier ce que l'on apprend et vit. Sans jamais s'isoler, il est difficile d'entendre sa voix. Pris dans le tumulte et le contexte, nous ne voyons pas plus loin que le bout de notre nez. Je pense qu'il est important de prendre conscience du contexte dans lequel nous sommes et de ne pas tomber dans le piège d'en être prisonnier. Lorsque j'affirme cela, je parle autant du contexte d'une formation de recherche chorégraphique qu'un contexte économique ou social. Le contexte est un premier niveau de lecture. Il est ce dans quoi nous sommes pris en tant qu'être humain. En tant qu'être humain, nous sommes toujours « enfermés » dans un espace-temps donné. Il est de notre ressort de prendre conscience que la vie est beaucoup plus grande que ce premier niveau de lecture. Nos désirs sont plus grands aussi. La solitude permet d'entendre cette voix qui ne se suffit pas d'être embarquée par le seul contexte dans lequel nous vivons.

Un de mes plus grands questionnements dans la formation, fût celle de la liberté de pensée, d'agir. Comment au sein d'une formation, qui forme et déforme, conserver ce qui nous anime profondément ? L'inhibition et la censure, l'auto-censure, sont des choses qui peuvent s'insinuer en nous de façon très pernicieuses. La vigilance est à requérir.

Cette année, lorsque nous avons repris notre projet personnel, j'avais l'ambition de continuer à développer une pratique qui mène en parallèle la recherche poétique et la recherche chorégraphique. Je m'étais éloignée de l'objet de la fenêtre en soi pour n'en garder que l'idée d'ouverture comme initiatrice du mouvement et de l'écriture. Je détaillerai plus loin les

¹ *Ibid* p. 31

composantes de cette pratique et son premier germe lors de la première année d'étude. Tout à coup, en m'adonnant à cette pratique à nouveau, le sens manquait. J'avais perdu contact avec la danse. Je me retrouvais tout à coup noyée dans des idées. Une cohérence intellectuelle était présente entre l'année d'avant, mes écrits, mes inspirations, mais dans les faits, dans le cours de la vie imprévisible, ma danse devenait vide de sens. Elle était pleine de *parce que* mais sans moteur véritable. Voilà pourquoi j'ai décidé de laisser de côté cette recherche pour partir dans la composition d'un solo sans aucune idée ou concept, seulement avec la force et l'énergie qui m'habite, m'anime et me pousse à danser. Ce tournant s'est imposé. J'avais besoin de me débarrasser de toute justification, pour ne plus me poser la question : Pourquoi je danse ? Mais explorer plutôt **ce qui me fait** danser, ma propre nécessité à cela. Le doute était là mais le désir plus fort que le doute. Je ne savais pas ce qui allait se passer et en même temps je savais que j'allais le découvrir au sein de l'exploration. C'était la première fois dans mon parcours dans la formation que j'osais ne pas savoir ce qui allait advenir dans la pratique. Dans le dialogue entre théorie et pratique, je pensais, à tort, que la cohérence devait être présente. Cette expérience m'a fait comprendre que l'incohérence, plus que tout, fait partie de ce dialogue. C'est elle-même qui crée la cohérence, celle de l'écart qui existe bel et bien entre la théorie et la pratique. Deborah Hay, dans son introduction à *My body, the buddhist* décrit très bien quel constat lui a permis de rentrer dans l'acceptation du mystère et de faire de son art une approche de l'inconnu :

« *I have come to understand that the body's form and content are not what they appear to be ; likewise, my dances do not coalesce around specific subject matter* »¹

(J'ai fini par comprendre que la forme et le contenu du corps ne sont pas ce qu'ils semblent être ; de même mes danses ne s'articulent pas autour de thèmes particuliers.)²

Chez les deux personnalités, le point de départ est fondamental, fondateur. Il est le germe de tout ce qui va être construit par la suite. Dans les deux cas, la radicalité des choix de jeunesse sont le premier signe d'un cap à prendre et à garder. C'est parce que ces choix sont sans compromis et parce qu'ils incluent aussi bien des choix artistiques que de vie que nous parlons de nécessité au sens abstrait du terme, de nécessité absolue.

¹ HAY Deborah, *My body the buddhist*, Wesleyan University Press, 2000

² Traduction en cours de Lucie Perineau et Laurent Pichaud

« Si le poète est vraiment lié à cette acceptation qui ne choisit pas et qui cherche son point de départ, non pas dans telle ou telle chose, mais dans toutes les choses et plus profondément, en deçà d'elles, dans l'indétermination de l'être, s'il doit se tenir au point d'intersection de rapports infinis, lieu ouvert et comme nul où s'entrecroisent les destins étrangers, alors il peut bien dire joyeusement qu'il prend son point de départ dans les choses : ce qu'il appelle « choses » n'est plus que la profondeur de l'immédiat et de l'indéterminé, et ce qu'il appelle point de départ est l'approche de ce point où rien ne commence, est la « la tension d'un commencement infini » - *l'Art lui-même, comme origine ou encore l'expérience de l'Oouvert, la recherche d'un mourir véritable* ». ¹

Maurice Blanchot

Comme l'écrit Deborah Hay dans l'extrait de son livre que nous avons cité plus haut, elle ne choisit pas de travailler sur tel ou tel sujet. Elle crée par sa pratique un *lieu ouvert* où tout ne fait toujours que recommencer « *Here and gone, here and gone, here and gone...* » (Ici et déjà parti, ici et déjà parti, ici et déjà parti...) C'est bel et bien dans l'indétermination de l'être que l'expérience de l'Oouvert dont parle Blanchot commence. Le leitmotiv de la chorégraphe lorsqu'elle a quitté la compagnie de Merce Cunningham était, rappelons le, de cesser d'être chorégraphiée au sens de normalisée, déterminée. Ses explorations spirituelles vont également dans ce sens : chercher une liberté originelle en-deçà de nos conditionnements. Mourir à soi et rencontrer quelque chose de plus grand, de plus ouvert. Une libération de soi.

¹ BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Editions Gallimard, 1955, p. 200

2/ L'invention d'une pratique quotidienne art/vie par des moyens mis en œuvre, une écriture

« Pour écrire il faut déjà écrire. Dans cette contrariété se situe aussi l'essence de l'écriture, la difficulté de l'expérience et le saut de l'inspiration. »¹

Maurice Blanchot

Dans un article de la revue *Performance Research*² écrit par Jim Drobnick, cette dernière crée une sorte de lexique du vocabulaire employé fréquemment par Deborah Hay. Chaque définition du lexique est une entrée, une clef dans la compréhension de sa démarche artistique. En effet, l'emploi du langage est très important dans l'œuvre de la chorégraphe. Elle en a fait un réel outil pédagogique, un moyen de transmettre sa pratique et sa pensée, une écriture. Le deuxième terme du lexique est « Artist ». La première phrase de la définition est la suivante : « *Practitioner of inquiry and self-transformation* » (Pratiquant de l'enquête et de l'auto-transformation). Pour Deborah Hay, le travail artistique est d'emblée une pratique qui englobe tout l'être, la femme artiste et l'humain, sans distinction. Etant donné le grand âge des deux chorégraphes choisies, nous allons nous intéresser dans cette partie à certains moyens qu'elles ont utilisé pour donner forme et transmettre un certain art de vivre. Nous considérons ici cette mise en forme comme une écriture, une écriture chorégraphique car il est ici question, et c'est ainsi qu'elles même les nomment, de partitions. Chez Deborah Hay, nous étudierons la question de son lexique et des questions qu'elle pose comme moteurs du mouvement et chez Anna Halprin, ce qu'elle appelle « mythes » et « rituels du mouvement ». Les différentes partitions écrites lors des deux années de master seront également données à la fin.

¹ *Ibid*, p.232

² DROBNICK Jim « A Performance primer », *Performance Research*, Volume 11, n°2, 2006, p. 43-57

Deborah Hay, la pratique de l'impossibilité

Dans ce même lexique créé par Jim Drobnick, la définition de la pratique selon Deborah Hay nous est donnée :

« *Practice : The performer's profession. The day-to-day exercise in training oneself to « play awake ». Practice is the daily process of devoting time to conscious and focused attention.* »¹ (La Pratique : le travail du performer. L'exercice quotidien pour s'entraîner à être éveillé. La pratique, un exercice quotidien dévoué à l'attention.)

A partir des années 1970, Deborah Hay va commencer à utiliser des phrases à la fois énigmatiques, déclaratives et interrogatives comme moteurs de sa danse. Parmi les plus connues : « *My body is my teacher* » (Mon corps est mon professeur). Ces phrases sont des sortes de méditation qui la pousse à changer ses habitudes à la fois dans sa vie, et dans sa façon de chorégrapheur, toujours dans le but, d'apporter plus de vie à la vie même dont la sclérose est le plus grand ennemi.

Lors de sa venue à ex.e.r.ce en mars 2012, nous nous retrouvions souvent en cercle au début de chaque atelier. Là, Deborah Hay demandait souvent au groupe « *What did you notice or learn since yesterday ?* » (Qu'as tu remarqué ou appris depuis hier ?) Ne pouvant pas répondre à cause de nos inhibitions à parler de notre expérience personnelle, nous débordions de questions. Que veux-tu dire Deborah ? Qu'avons-nous remarqué ou appris dans la danse, dans la vie, dans la rue, dans nos rêves ? Peu lui importait, elle répétait sa question : « *What did you notice or learn since we leave each other yesterday ?* » (Qu'as tu remarqué ou appris depuis que nous nous sommes quittés hier ?) Un mutisme gênant s'installait. Le groupe était perdu face à cette question. Elle dépassait le cadre. Le cadre professionnel, le cadre de « travail », le rapport artiste-étudiant. L'occasion nous était en fait donnée de parler de notre expérience d'être humain en dehors de notre étiquette « étudiant d'ex.e.r.ce ». La question s'adressait à l'être. L'être qui vit, voit, observe, expérimente, aime. Celui qui aussi, à partir de tout cela s'exprime par un biais artistique.

¹ *Ibid*, p.54

Dans la suite de la définition du terme « Artiste », Jim Drobnick cite la chorégraphe :

« I adress the artist in you. It is the perception of the artist – that part of you that is striving for truth – that is in all of us, with or without our conscious recognition. To be considered as an artist does not require special talents or advanced training, only the acceptance of one's distinctive 'capacity to perceive' »¹ (Je m'adresse à l'artiste en toi. Cette part en toi qui fait tout son possible pour trouver la vérité. Cette part qui est en chacun de nous, que nous la reconnaissons ou non. Pour être reconnu comme artiste, il n'y a pas besoin d'avoir des talents immenses, un entraînement très poussé, seulement la capacité à percevoir de façon singulière)

Cette phrase qu'elle nous répétait souvent peut résumer sa réponse à nos interrogations sceptiques : « *Your perception is your art* » (Ta perception est ton art). Avant de danser, elle nous enjoignait à chorégraphier notre façon de voir, de vivre l'espace et le temps.

Le 18 mars 2013, à Barcelone, j'ai vu :

- Un vieil homme assis par terre tournant une machine à faire de la musique
 - La lumière du jour devenue rose
 - Le regard tueur d'un homme
 - La rue, du haut de ses épaules
- Des hommes et des femmes assis comme au cinéma devant un cadre vide en plein air
 - Une libellule tatouée sur un gros bras
- La démarche sophistiquée d'un transsexuel
 - Une robe blanche et des collants blancs
- La mer, le port, une colline, des bateaux, des voitures, un avion, dans le même champ de vision
 - Le tronc d'un arbre plein d'épines

¹ HAY Deborah *Lamb at the altar ; The story of a dance*, Durham and London : Duke University Press

Dans un numéro de la revue de *Mouvement*, la journaliste Céline Dauvergne écrit :

« Chez Deborah Hay, la perception est la danse, et ce qu'elle nomme « pratique » et l'exercice quotidien de cette perception stimulée par la « question » ». ¹

Les questions que pose Deborah Hay sont des sortes de « *Tricks* », des ruses en français ou des stratagèmes, qui permettent de désamorcer les habitudes de l'esprit. Dans le chapitre n°5 de son livre *My body, the buddhist* intitulé « *My body commits the practice* » (Mon corps s'engage dans la pratique), elle écrit que chaque nouvelle « *practice performance* » est une réinvention consciente de son esprit. En effet, chaque solo de Deborah Hay est créée à partir de sa pratique d'une question pendant au moins un an qui donne lieu à une nouvelle création.

De nombreuses questions commencent par « *What if?* » (Et si ?). La question agit comme un guide. Elle est une auto suggestion.

« *What if where I am is what I need ?* » (Et si où je suis est ce dont j'ai besoin ?)

« *What if now is here is harmony ?* » (Et si maintenant est ici est harmonie ?)

« *What if Now is my past, present, and future here, here, and here ?* » (Et si Maintenant est à la fois mon passé, mon présent et mon futur ici, ici et là ?)

D'autres questions commence par « *I imagine* » (J'imagine).

« *I imagine every cell in my body at once has the potential to dialogue with all there is* » (J'imagine que mon corps entier à la capacité de dialoguer avec tout ce qui existe, instantanément.)

La caractéristique de toutes ces questions, hypothèses ou affirmations est qu'elles entretiennent un rapport ténu avec l'impossibilité. C'est l'impossibilité, le paradoxe et le mystère de cette écriture qui crée une tension. C'est cette tension vers ce mouvement, qui est à l'origine de l'acte artistique chez Deborah. Un jour, alors que nous nous retrouvions en cercle après avoir dansé guidés par ces questions, la question de la vanité de l'existence a été

¹ DAUVERGNE Céline, « Partitions chorégraphiques », *Revue Mouvement*, n°46, p.94

posée sur la table. Pourquoi faire tous ces mouvements ? Pourquoi se confronter à ces questions impossibles qui nous font presque rire ? Ici, Maurice Blanchot nous éclaire dans son chapitre sur « Les caractères de l'œuvre d'art » :

*« L'œuvre n'apporte ni certitude ni clarté. Ni certitude sur nous, ni clarté sur elle (...) De même que toute œuvre forte nous enlève à nous-mêmes, à l'habitude de notre force, nous rend faibles et comme anéantis, de même qu'elle n'est pas forte au regard de ce qu'elle est, elle est sans pouvoir, impuissante, non pas qu'elle soit le simple revers des formes variées de la possibilité, mais parce qu'elle désigne **une région où l'impossibilité n'est plus privation mais affirmation** ».*¹

La pratique n'a pas de but. Elle est une expérience comme la vie. La vie n'a pas de finalité. La pratique de Deborah Hay tend à se rapprocher de l'expérience de la vie, nécessaire en elle-même, sans justifications, ni argumentations. Tout ce qu'elle dit avoir appris vient de son expérience, l'expérience de son corps. Savoir ce que l'on attend de l'expérience réduit l'expérience. L'écriture de Deborah Hay est une écriture ouverte et c'est pourquoi l'on peut dire qu'elle est poète. Le poète n'écrit pas pour les raisons qu'il a d'écrire. Il écrit et il découvre au sein de l'écriture ce qui s'écrit.

¹ *Ibid*, p. 296

Anna Halprin : La pratique de la surréalité

« Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires que sont le rêve et la réalité, en une sorte de rêve absolu, de surréalité si l'on peut dire ».¹

André Breton

La base du travail de pratique quotidienne de la chorégraphe dans son exploration personnelle et pédagogique est la recherche du « mouvement naturel ». Le mouvement naturel n'a rien à voir avec un style particulier, il est propre à chacun. L'exploration du mouvement naturel se fait par le développement du sens kinesthésique, l'apprentissage de la pleine conscience du mouvement. Il s'agit de le ressentir en termes d'actions, de structures corporelles, de sensations musculaires, d'impulsions nerveuses etc. Il se trouve dans le respect et la compréhension des principes universels de pesanteur, de force d'inertie et d'élan. Il est un équilibre entre l'abandon et la résistance. Une façon de se déplacer, de vivre, en utilisant l'énergie qui est nécessaire. Le terme « naturel » est trompeur car ce n'est pas parce qu'il l'est que nous avons toujours accès à cette façon la plus « évidente » de vivre le mouvement. Tout comme Deborah Hay et son travail a priori évident sur la présence, des blocages émotionnels, un manque de lâcher-prise peut entraver notre accès à nos ressources d'énergie vitale. C'est ce que Deborah Hay découvre lorsqu'elle s'initie au tai-chi : « *Dans le tai-chi, j'ai commencé à lâcher tout ce que j'avais appris et à faire confiance à quelque chose de nouveau, appelé le flux ou moi-même ou l'univers* »². Il s'agit d'apprendre à se laisser porter, guider, par l'énergie. Notre énergie vitale et toute l'énergie vitale. Ceci est vraiment la base de la pratique d'Anna Halprin.

Pour pouvoir répéter et transmettre des séries d'actions qui permettent d'explorer ce mouvement naturel au quotidien, la chorégraphe a écrit une partition intitulée « Rituel de mouvement I » en 1975. Ce qui est très important dans l'écriture des partitions d'Anna Halprin c'est que la partition est une structure, et non pas un système figé. Nous pouvons d'ailleurs observer la même chose dans le travail de Deborah Hay. Ceci est important car la partition en danse était à l'origine un système de code pour noter précisément chaque pas. Ici, elle est le fruit d'une expérience. Elle sert à associer épanouissement personnel et expression artistique. Anna Halprin énumère les bienfaits du Rituel de mouvement I dans sa vie :

¹ BRETON André, *Le Manifeste du surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1924

² HAY and ROGERS *Moving Through the Universe* p.4

« C'est une forme de méditation ; il sert à bâtir un corps fort et souple, il me facilite l'accès à moi-même sur le plan physique et émotionnel, c'est un temps consacré au lâcher-prise, c'est un moyen de mesurer l'évolution de ma palette de mouvements ; c'est une manière d'affirmer que ce corps, c'est moi ; c'est une forme d'auto-guérison de zones du corps affaiblies ou blessées ; c'est un espace et un temps offerts pour faire quelque chose pour moi-même. »¹

Pour Anna Halprin et Deborah Hay, **le lâcher-prise** est une condition préalable à l'ouverture à la création. Elles développent toutes deux par leur pratique quotidienne des outils pour se libérer de ce qui les entravent. Comme certains danseurs développent des techniques de danse, leurs techniques vont dans ce sens. Pour Anna Halprin, nous sommes notre propre art, et nos refoulements et blocages limitent notre vie artistique. Cette vision s'oppose à une autre vision de l'art, largement répandue, selon laquelle la souffrance humaine est le matériau de l'artiste... Anna Halprin ne nie pas la présence de la souffrance mais pour elle, l'art est un moyen de la transcender. C'est ce qu'elle a fait dans son expérience du cancer. Elle a mis en place une méthode de guérison appelé « Les Cinq étapes de la guérison » par le dessin et la danse et au vu de son efficacité elle l'a transmise à des malades du cancer et du sida. Elle écrit :

« Guérir, est un événement, imprévisible et pas toujours possible. Le processus de guérison, lui, s'ancre dans la danse une pratique ancestrale aux merveilleuses possibilités pour nous aujourd'hui ».²

¹ HALPRIN Anna, *Mouvements de vie*, Bruxelles, Contredanse, 2009 p. 54

² *Ibid*, p. 83

Mythes et rituels

Pour la chorégraphe, le matériau brut de l'existence est en soi, un matériel de création. Dans les ateliers Art/Vie qu'elle donne pendant des années, les activités de la vie quotidienne en communauté sont les matériaux de créations et sont soumises à l'écriture en partition. C'est à partir de ce que la personne éprouve physiquement, ressent, que son histoire se constitue en tant que *mythe* unique, et la manière dont il l'incarne est son *rituel*.

Le terme *rituel* vient du latin « ritus » qui signifie un culte, une cérémonie religieuse, un usage, une coutume. Selon l'ouvrage *Les conduites rituelles* :

« C'est un système codifié de pratiques, sous certaines conditions de lieu et de temps, ayant un sens vécu et une valeur symbolique pour ses acteurs et ses témoins, en impliquant la mise en jeu du corps et un certain rapport au sacré ».¹

L'imaginaire symbolique est fortement mis en jeu par ces pratiques. Dans les rituels, l'homme, qui est un « *animal symbolique* », harmonise à nouveau sa libre circulation à travers tous les niveaux du réel : conscient, inconscient, visible, invisible. Le langage symbolique est un langage universel. Selon le *Dictionnaire des Symboles* dirigé par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, ses fonctions sont multiples : explorateur, substitut, médiateur, unificateur, thérapeutique, socialisateur, transformateur. En utilisant des mythes et des rituels, c'est la force du symbole que la chorégraphe convoque et explore dans ses pratiques. A propos des mythes, Jean Chevalier écrit dans son introduction au Dictionnaire :

« Le mythe apparaîtra comme un théâtre symbolique des luttes intérieures et extérieures que livre l'homme sur la voie de son évolution. »²

Pour Anna Halprin, le mythe a bien pour fonction de faire évoluer la personne qui le reconnaît. Cependant, elle ne travaille pas uniquement avec des mythes individuels mais également avec des mythes collectifs comme elle a pu le faire dans les groupe du *Dancers' workshop* (ses ateliers). Que ce soit sur un plan individuel ou collectif, le mythe a pour fonction d'unifier et de rassembler soit les composantes d'un être morcelé, soit plusieurs

¹ MAISONNEUVE Jean, *Les conduites rituelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p.22

² *Dictionnaire des symboles* dirigé par CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, Paris, Editions Jupiter

individus qui peuvent provenir d'horizons très différents. Comme elle le dit : « *Les mythes sont « reconnus » plutôt que « produits », « découverts » plutôt que créés* ». ¹ Comme chez Deborah Hay, il y a cette idée de créer non pas en ajoutant, additionnant, en allant chercher ailleurs, mais plutôt en faisant avec ce qui est déjà là et en allant puiser dans les profondeurs. Pour elle, le rituel est un moyen d' « *établir une connexion entre qui je suis et ce que je fais* » ². Selon la définition que nous avons donné du rituel, les rituels qu'elles inventent comme *Circle the Earth* ou *Earth dance* (des rituels pour la paix), sont codifiés car ils sont écrits sous la forme d'une partition, ils sont chargés de symbolique, engagent fortement le corps et entretiennent un rapport évident au sacré. Pour la chorégraphe, le monde terrestre, les humains que nous sommes sont sacrés. Les rituels qu'elle invente sont destinés à recouvrir notre essence spirituelle, la connexion entre nos corps et le monde alentour. Toutes les pratiques qu'elle a écrites et partagées sont dirigées dans ce but là : célébrer la vie au quotidien.

¹ *Ibid*, p.235

² *Ibid*, p

Pratique OUVIPO (Ouvroir de Visions Potentielles)

Mai-Juin 2012 - Master 1

Lors de ma première année de master dans la formation ex.e.r.c.e, je me suis intéressée à mettre en parallèle la pratique d'écriture de George Perec dont le processus a abouti à *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisien* et la pratique dansée de Deborah Hay à laquelle elle nous a initié lors de son séjour à Montpellier. Dans mon analyse, j'ai fondé cette mise en parallèle d'une écriture du champ littéraire et une autre du champ chorégraphique à partir de l'idée d'une certaine **lecture de l'espace**. Dans la pratique, j'ai cherché moi-même à allier une écriture poétique et chorégraphique qui lise l'espace.

J'ai travaillé dans un studio comportant vingt fenêtres. Après avoir créé un parcours dans le studio qui donne sur un boulevard dans lequel j'avais choisi différents points de vue autant tournés vers l'intérieur que l'extérieur, j'ai invité deux autres danseuses de la formation, Ana Maria Krein et Lynda Rahal à faire ce parcours chaque jour pendant un mois. Le premier était dédié à l'expérience de l'écriture poétique descriptive inspirée par George Perec : Noter ce que l'on voit. Le second, chargé de notre acuité visuelle, à la danse comme ouverture pour voir. L'expérience proposée aux spectateurs, était d'assister et de participer à cette lecture de l'espace. Des chaises étaient disposées de toutes parts dans le studio et les spectateurs étaient enjoins à se déplacer librement entre les différents points de vue, à faire des allers retours entre l'espace du texte qui était distribué – texte des pratiques quotidiennes écrit lors du mois précédent la présentation - et celui du studio. L'invitation donnée était de composer son cadre, sa fenêtre, pour voir.

« N'est il pas lui aussi un morceau de monde en train de regarder un autre morceau de monde ? Ou bien puisqu'il y a un monde en-deçà et monde au-delà de la fenêtre, le moi ne serait il rien d'autre que la fenêtre à travers laquelle le monde regarde le monde ? (...) Il suffit d'attendre une de ces heureuses coïncidences dans lesquelles le monde veut regarder et être regardé au même instant... »¹

Italo Calvino

¹ CALVINO Italo, *Palomar*, Paris, Editions du Seuil, 1986

Parcours d'écriture

Pour chaque point de vue, écrire 6 lignes sans points à la fin des phrases qui décrivent ce que je vois.

- 1- Station assise. Dos à une fenêtre côté Montpellier Danse, face côté Boulevard Louis Blanc. Choisir en face de soi, la fenêtre du bas ou celle du haut. Vision du cadre en lui-même.
- 2- Avancer jusqu'à la fenêtre qui est en face de moi. Station assise. Vision du cadre élargi. Vis à vis avec les immeubles d'en face.
- 3- Station verticale. Se lever. Ouvrir la fenêtre. Vision de la rue.
- 4- Fermer la fenêtre, se retourner, dos au Boulevard. Vision du studio.
- 5- Se rendre à l'entrée du studio. Faire une traversée en longueur de l'espace, jusqu'à la porte de secours. Vision du studio Yano en mouvement.

Questions qui sous-tendent le parcours chorégraphique

Comment mon corps fait cadre ?

Est il une forme, une direction, une position dans l'espace ?

Comment je rentre, quitte, retrouve, me souviens d'un cadre dans lequel mon corps s'est inscrit ?

Comment m'exposer via ce cadre ?

Comment m'absenter de mon propre cadre ?

Quel est mon cadre dans ce cadre (l'espace du studio) ?

Comment mon corps fait champ visuel ?

Comment à partir d'un même cadre que je me propose je peux changer de point de vue ?

A partir d'un changement de regard ?

En déplaçant mon cadre/mon corps dans l'espace ?

Comment suis-je contaminée par les cadres que se proposent les autres danseuses ?

Comment former un cadre à plusieurs corps ?

Comment voir pour ouvrir ?

Comment ouvrir pour voir ?

Comment danser pour voir ?

Pratique Performance : Ouvrir un espace à la danse

Février 2013 – Master 2

Espace : Il est fabuleux qu'il existe des « espaces vides » comme les studios de danse. L'espace vide est le lieu utopique où tout est possible, où le mouvement peut se déployer sans obstacles, où peut se projeter notre imaginaire. Face au vide, nous pouvons imaginer les espaces invisibles.

Temps : La moitié d'une heure chaque jour.

Conditions : Le danseur, pour se vouer à cette pratique, doit ressentir un besoin d'espace, de temps, et de silence. Il doit être capable d'imaginer, chaque jour, que sa danse est peut-être la dernière. C'est cette énergie de nécessité, de vie et d'envie qui conduira son ouverture à la danse par l'ouverture d'espaces invisibles créés par le mouvement.

En dehors : En dehors du studio, le danseur peut ouvrir des espaces à la danse sur des supports en deux dimensions. Par le dessin, en traçant un cadre qui représentera cet espace à ouvrir. Par l'écriture poétique, en écrivant un texte sans ponctuation qui s'ouvrira sans se refermer (cf. annexe p.55) Ce sera une seule phrase cette voix. Par son quotidien, en prenant conscience de ce qui est de l'ordre de l'ouverture dans sa vie.

Dans le studio : Tu vas choisir un lieu qui sera ton « phare » - le lieu d'où tu pourras voir tout l'espace. Ce sera ton point de repère. Le lieu où tu reviendras toujours lorsque tu voudras laisser l'espace devant toi et le saisir tout entier par le regard. Ce sera toujours d'ici que tu commenceras ta *pratique performance*. Au bon moment, tu vas décider que les prochaines 30 minutes seront le temps du spectacle. « Spectacle » entendu comme un ensemble de choses ou de faits qui s'offrent au regard. Tu seras généreux. L'espace te donnera et tu donneras à l'espace. Tu n'auras pas peur du silence. Lorsque tu pénétreras l'espace, tu vas commencer à ouvrir des espaces invisibles par le mouvement à des endroits précis. Des formes, des rythmes, des sons peut-être. Ceux-ci vont s'inscrire de façon plus ou moins marquée dans ta mémoire. Au fur et à mesure des jours, va se créer en toi, une cartographie mentale de cet espace vide qui sera à présent peuplé de toutes ces ouvertures invisibles que tu auras percées. Lorsque tu reviendras, chaque jour, tu composeras selon tes découvertes et tes redécouvertes. Pendant 30 minutes, tu seras absolument conscient de la musique qui va se créer. La musique de tes pas, du silence, des sons du dehors s'il y a des fenêtres à ouvrir.

POUR VIVRE ICI

Partition

Mai 2013

Ce solo, avant toute interprétation en représentation demande à être traversé dans ses différentes étapes de façon quotidienne et en solitaire pendant une période d'un mois minimum. La préparation du solo consiste en un échauffement du corps pour libérer les énergies et en une méditation sur le feu sacré vivant à l'intérieur de nous tous selon la pensée chinoise. Cette préparation, faisant entièrement partie du déroulement est l'**Appel du feu**, le solo doit être traversé dans la foulée, sans interruption après l'échauffement du corps et la méditation. La traversée de ce solo se déroule en 8 étapes. Toutes les citations sont extraites de *La psychanalyse du feu* de Gaston Bachelard exceptée une, tirée d'un poème de Paul Eluard dont j'ai pris le titre pour ce solo « POUR VIVRE ICI ».

1- Préparer le feu

Pulsation

Créer son territoire.

Concentrer l'énergie de l'espace au centre.

Apporter les bouts de bois.

Dans le déplacement, laisser le doute derrière soi, avancer vers l'évidence.

« *L'amour n'est qu'un feu à transmettre* »

2- Provoquer le feu

Pulsation, spirale

« *Le feu est un amour à surprendre* »

L'évidence et l'exigence du silence

3- Vivre le feu

Ondulation

« *Le feu est en nous est hors de nous* »

Changement rapide du feu

4- Solidariser le feu

Pulsation, ondulation

« Solidariser le feu qui anime notre cœur et le feu qui anime le monde »

5- Laisser agir la flamme

Pulsation

« Après avoir tout obtenu par adresse, par violence et par amour, il faut que tu cèdes tout, que tu t'anéantisses »

6- Soulever le feu

Pulsation

Aller profond.

Le silence de l'amour

7- Vivre le feu

Ondulation

Se laisser envahir.

« Comme un mort, n'avoir qu'un unique élément »

Paul Eluard

8-Cesser le feu

Spirale

Sentir l'esprit présent.

Regarder la fumée.



¹ DALI Salvador, *Jeune fille debout à la fenêtre*, 1925, Huile sur carton, 105 × 74,5, Madrid, Musea Reina Sofia

Partie II : L'invention d'une forme d'accès au réel

L'être humain ne peut voir les choses que de son point de vue. Son point de vue peut se déplacer mais il est toujours fixe. Et si la subjectivité était structurée comme une fenêtre ? C'est la question que pose Gérard Wajcman à travers son étude sur les fenêtres. La fenêtre, objet à la fois fermé sur l'intime et ouvert sur l'extérieur. Alors que la période du Moyen-Age était pétrie de pensées magiques et de croyances religieuses, la Renaissance va regarder la nature et « *le monde appartient désormais à celui qui regarde* ». ¹ C'est le début de la découverte de la nature et de la réalité en soi comme spectacle par la contemplation. La fenêtre est, selon ses termes, « *une machine à découper le réel* » ². Notre subjectivité découpe le réel selon notre point de vue, notre cadre, notre situation. Notre réalité est cadrée par notre point de vue. Ici, nous entendons le sens du mot « réel » par opposition soit au possible, soit à l'idéal, aux choses telles qu'elles sont, non telles qu'elles pourraient être ou devraient être. C'est à cette tâche d'inventer des formes d'accès au réel que se sont astreintes les deux chorégraphes. Accès au réel dans le sens où ces pratiques sont porteuses de connaissance. Connaissance de soi, connaissance du monde, connaissance du monde à travers la connaissance de soi. Nous verrons comment, cette approche les mènera toutes deux vers ce qui échappe justement, l'indéchiffrable, l'énigme, mais comment l'inexplicable devient allié plutôt que barrière de la connaissance. Comme de dit Miguel Benasayag : « *non-connaissance en tant que frontière structurelle fertile et permanente, frontière non pas de la connaissance mais de l'être.* » ³ La notion d'**expérience** devient fondamentale là où l'on ne peut pas tout expliquer. L'expérience, la pratique. L'invention d'une pratique de forme d'accès au réel.

Dans l'histoire de la danse, l'attrait pour l'expérience quotidienne du corps, le « non spectaculaire », est très constitutif de cette période des années 1960 comme nous l'avons souligné dans notre contextualisation historique du début de cet écrit. Le matériau de l'existence devient le terreau de travail. Mais ici, contrairement à des recherches qui engageaient déjà l'histoire personnelle comme les travaux de Martha Graham qui s'intéressait à l'inconscient dans les années 1930, les recherches de Deborah Hay et d'Anna Halprin ne se limitent pas à la sphère de la représentation. Utiliser le matériau de l'existence ne se limite pas

¹ *Ibid*, page 62

² *Ibid*, page 239

³ *Ibid*, page 60

uniquement à apporter une dimension moins spectaculaire à la création. Chez elles, le travail personnel se confond avec le travail artistique. Le travail sur soi et le travail de création ne font plus qu'un. Et ce travail, par une approche du réel qui développe la **compréhension** devient une pratique de libération. La compréhension dépasse la sphère du mental. Elle englobe tout l'être et le rend calme et confiant face aux phénomènes physiques, métaphysiques de la réalité. Nous pouvons donner ici l'exemple de Deborah Hay par rapport à son entraînement à comprendre que le temps passe tout le temps. Dans sa pratique, une des phrases qu'elle répète tout le temps est « *Here and gone, here and gone, here and gone...* » La compréhension requiert est bel et bien un entraînement, une pratique. Comme l'écrit Miguel Benasayag dont nous partageons l'opinion, la question n'est non pas de savoir si nous sommes libres ou non mais bien au contraire si nous sommes engagés ou non dans des **pratiques de libération**.

“L'accès au réel par des pratiques qui rompent avec la dynamique spectaculaire, ne signifie en aucun cas sortir d'un “faux monde”, d'une “fausse vie” pour “accéder” à ce qui existerait en dehors de nous. La résistance à l'unidimensionalisation, à son tour, ne signifie pas passer de but en blanc à une autre forme de vie, mais s'engager dans des pratiques de libération, de pensée et de solidarité, dans la mesure où il n'y a de liberté que dans la construction de devenirs de libération.”¹

La libération dans ces deux démarches provient de l'acceptation de la fragilité de l'existence, de la condition humaine, et du développement de la vie à partir de cette acceptation. La pratique devient alors un moyen de connaissance et un moyen d'action. Un pouvoir de transformation du réel.

¹ BENASAYAG Miguel, *La Fragilité*, Paris, Editions La Découverte, 2004, p.23

1/ La danse comme moyen de connaissance de soi

L'éveil de la conscience

Lorsque Deborah Hay est venue à ex.e.r.ce en mars 2012, nous lui posions souvent des questions sur sa pratique, sur comment en était elle venue à tout ce savoir. Elle répondait toujours que c'est son corps qui lui avait tout appris. Parfois, nous insistions "Oui, mais..." Mais c'était toujours son corps.

Dans son introduction à son livre *My body, the buddhist*, elle écrit :

*"I made a list of the most valued teachings learned from my teacher, my body. I wanted to itemize, to see a written account of the practical wisdom I have discovered while experimenting with my teacher as a guide."*¹ (J'ai dressé une liste des plus précieux enseignements reçus de mon professeur, mon corps. Je voulais les énumérer, voir posée par écrit toute la sagesse concrète que j'ai découverte en expérimentant sous la houlette de ce guide-professeur.)²

Dans ce livre, chaque chapitre est un enseignement qu'elle a reçu par son corps. Par exemple : *"My body is bored with answers"* (Mon corps s'ennuie face aux réponses). Le doute sceptique n'a pas sa place ici. Il y a une confiance totale, absolue, en la sagesse que détient le corps. Dans le groupe, une certaine réticence à ne pas accepter ce qui ne s'explique pas s'installait parfois mais la chorégraphe n'en démordait jamais. "Oui mais..." Mais c'était toujours son corps. Certains prenaient son manque de dialogue pour de la fermeture d'esprit alors qu'il n'y avait rien en effet à discuter intellectuellement. Alors, la question de la vanité revenait.

¹ *Ibid*, Introduction

² Traduction en cours de Lucie Perineau et Laurent Pichaud

Il y a peu j'ai découvert un passage d'un livre qui pourrait expliquer ce qui se jouait dans cette incompréhension :

“C'est pourquoi plus une culture s'identifie à la conscience, plus elle tombe dans l'impuissance qui caractérise cette dernière. Les hommes et les femmes qui, sans bouger de leur bibliothèque, sans développer leur puissance corporelle et leurs infinies dimensions, parviennent par une opération de la conscience, à une tristesse pessimiste qui se prétend lucide ne font que constater, sans le savoir, que toute identification du multiple de la vie à la vacuité de la conscience mène inévitablement à ce pessimisme et cette impuissance.”¹

Miguel Benasayag

En refusant ce qui ne s'explique pas, la vanité de l'existence revient toujours sur la table. La pratique de Deborah Hay est un moyen d'accès au réel dans le sens où elle est **une pratique du mystère, de l'inconnu**. L'inconnu n'a rien d'extraordinaire. Il fait partie de notre existence d'être humain. La pratique de Deborah Hay ne fuit pas cette limite de la connaissance humaine. Au contraire, elle travaille avec. En l'acceptant, elle fait de l'inconnu une richesse plutôt qu'un manque. La non-connaissance devient ici une frontière fertile.

Quand Deborah Hay quitte New York au début des années 1970 et qu'elle vient s'installer dans la communauté du Vermont, elle crée des “*Circle dances*” (dances circulaires). S'inspirant du tai-chi, elle crée des danses très simples à exécuter sur des musiques populaires. Ces danses sont le début d'une oeuvre chorégraphique tournée vers l'éveil de la conscience. A cette époque, il n'y avait plus de spectateurs. La danse devenait un réel rituel. Au début des années 1980, elle a eu une compagnie professionnelle à Austin puis ensuite elle a mené des grands stages pour non-danseurs qui aboutissaient toujours à la création d'une pièce montrée en public. C'est plus tard, à partir des années 1990, que Deborah Hay a à nouveau fait le pont entre recherche personnelle et représentation avec la création de solos. Pour autant, le processus de création et la représentation sont toujours tournée vers l'éveil de la conscience, un accès au réel, à soi.

¹ *Ibid*, p. 25

Dans le lexique de Jim Drobnick, nous avons une définition de ce que Deborah Hay appelle “l'éveil”:

“Awakeness : If attention is the work of the performer, awakenss is the product : aliveness, immediacy, freshness, fullness of being.”¹ (Eveil : Si l'attention est le travail du performeur, l'éveil en est le produit : vie, immédiateté, fraîcheur, plénitude de l'être).

Plus que d'une conscience de soi en tant qu'individualité, c'est une conscience cellulaire que Deborah Hay développe. Un jour, en riant, elle nous dit que sans cela, elle ne monterait jamais sur scène. Elle aurait trop peur et le fait d'exposer sa singularité n'est pas ce qui l'intéresse. Elle monte sur scène en tant que 3 millions de cellules et par cette pratique, la peur de l'ego disparaît pour laisser place à l'expérience du corps libéré.

Pour Anna Halprin, les danses de transe qui l'ont beaucoup intéressée, étaient également des moyens d'accéder à des états de conscience modifiés qui permettent un accès à des richesses intérieures inatteignables dans la vie quotidienne. Eveil de la conscience et exploration de cette dernière vont de paire pour pénétrer dans des terrains inconnus. La curiosité des différents plans de la réalité étant la qualité requise préalable.

¹ *Ibid*, p. 48

Le pouvoir de transformation

Si dans ce mémoire, je parle des démarches de création d'Anna Halprin et de Deborah Hay comme des démarches existentielles, c'est parce qu'au delà d'être des démarches qui englobent une recherche artistique et personnelle dans une quête du sens de la vie, la vision du corps qui est commune à toutes deux et une vision globale du corps, holistique. L'**holisme**, du grec *holos*, signifie "entier". L'holisme est un système de pensée pour lequel les caractéristiques d'un être ou d'ensemble ne peuvent être connues que lorsque l'on considère et l'appréhende dans son ensemble, dans sa totalité, et non pas quand on étudie chaque partie séparément. En danse contemporaine, la question de "Quelle danse ?" a évolué de plus en plus vers "Quel corps ?" Le corps que défendent les deux chorégraphes est un corps perçu de façon holistique. Quand Deborah Hay dit que son corps est son professeur, elle ne parle pas d'un corps qui serait déconnecté de son esprit, ou d'un corps "machine" mais du lieu de la manifestation de la conscience. La conscience est justement ce qui nous permet de nous percevoir comme un tout.

Dans la préface de son livre *Mouvements de vie*, Anna Halprin écrit :

"J'ai commencé à créer des structures au sein desquelles les dimensions physique, émotionnelle, mentale et spirituelle du corps fonctionnaient en relation plus étroite les unes avec les autres. Ma quête était celle de la globalité de l'être ; mon critère, le sens de la vie de chaque personne."

Comme nous l'avons vu dans la partie I, à la page 19, pour Deborah Hay, être artiste c'est être un pratiquant de la transformation de soi. Il n'y a pas de discontinuité entre le travail personnel et le travail artistique tout comme il n'y a pas de discontinuité dans l'être qui est perçu de façon globale. Le processus artistique fait évoluer le processus personnel et vice versa.

Anna Halprin s'est fortement intéressée au lien corps-esprit à travers le recours aux images. Elle a développé une recherche qui consiste à "mettre en danse" l'autoportrait qu'on dessine. En 1972, lorsqu'elle a appris qu'elle avait un cancer, elle avait précédemment découvert sur l'un de ses autoportraits une boule ronde dans son dessin au niveau du bassin. Après s'être remise de sa maladie, elle a engagé des recherches intensives sur les messages inconscients

qui pouvaient être livrés dans ce processus et a découvert que c'est le processus même d'allers retours entre le dessin et la danse qui était porteur d'information pour l'individu. La maladie n'est pas perçue ici comme un phénomène extérieur qui tombe de nulle part mais comme une provocation interne, une somatisation. Si la maladie n'est pas étrangère à elle-même, elle peut s'y adresser, la combattre.

La danse, dans ces deux démarches, est un véritable outil de connaissance de soi, d'accès à soi, d'ouverture. Mais plus que la danse, ce qu'elles ont en fait à travers les pratiques quotidiennes qu'elles ont instaurées.



¹ HALPRIN Anna in *Le souffle de la danse*

2/ La danse comme moyen de connaissance du monde et de lien avec celui-ci

Le corps comme microcosme de la Terre

Un des aspects fondamentaux communs aux deux démarches, est la vision du corps du danseur comme partie intégrante de l'espace et de la nature. Chez Deborah Hay et Anna Halprin, le corps de l'individu n'est pas "séparé" du monde. Le corps du danseur n'est pas au centre. Le travail sur soi qu'est la pratique n'est en rien un travail centré sur soi, il permet à l'être de se libérer en étendant les frontières de sa personne et en développant son sentiment d'appartenir à un Tout. La pratique est un moyen d'accès au réel car en libérant le « moi », elle permet d'enlever les couches qui aveuglent et séparent des autres. Pour Deborah Hay, même si elle danse seule, elle dit qu'elle ne danse jamais seule. La danse est pour elle un moyen de pratiquer sa relation à elle-même, aux autres, au monde. **Une pratique de la relation.**

Dans l'article de *Mouvement* que nous avons déjà cité, Laurent Pichaud, un chorégraphe français qui a fait une adaptation du solo *Room* de Deborah Hay, est interviewé. Il dit :

“Mais ce travail sur soi est, simultanément, en rapport et en regard des autres. Dans la démarche de Deborah, on est en relation au monde, et on a la capacité d'en être des sujets.”¹

Ce qui nous intéresse ici est le "simultanément" dont il est question. Le terme employé de "relation", de relation entre soi et le monde, est entendu ici au sens d'une modification de l'un et de l'autre, dans le même mouvement. Cette relation établie, inhérente à la démarche en elle-même renforce la capacité d'action. Si le sujet n'est plus "séparé du monde" mais en fait bel et bien partie dans une pleine conscience, il ne tente pas vainement d'agir sur lui comme un objet. En cela, la pratique solitaire de danse de Deborah Hay intègre toujours un regard potentiel. Elle imagine toujours danser en représentation, qu'il y ait du public ou non. "Du public à 360 degrés" dit-elle. Qu'il y ait du public ou non, une de ses ruses est d'engager "*willingness to be seen*", l'enthousiasme, la volonté d'être regardé, visible, disponible. Jim Drobnick, cite la chorégraphe à propos de cette expression qui fait partie de son "lexique".

¹ *Ibid*, p.95

“The willingness to be seen is necessary to engage the outside world – or else we could be dancing in our closets” (Le désir d’être regardé est nécessaire pour engager le monde extérieur, auquel cas, nous pourrions danser dans nos placards).

Lors de l’atelier qu’elle est venue nous donner, elle nous parlait souvent du fait qu’elle avait l’impression que beaucoup de danseurs étaient fermés, comme s’ils étaient sur la scène et qu’ils ne voulaient pas qu’on les regarde. Deborah Hay nous demandait de gommer ces protections. Gommer ces protections, ces inhibitions, toujours dans le but de pouvoir **donner** davantage. Son enseignement donne l’occasion d’aller jusqu’au bout de ce que l’on engage, de façon très profonde. En effet, comment se fait-il que tant de gens se cachent sur scène ? Son enseignement pousse à tester ton engagement artistique, scénique. Jusqu’où ce que tu fais est ombragé, embarrassé par ton ego ? Jusqu’où ta relation au public, au monde est limitée par ton ego ? La position d’ouverture demandée au danseur s’oppose complètement à une vision valéryenne de la danse qui avait trouvé son écho chez des danseuses modernes comme Mary Wigman, ou Martha Graham :

« Il observe que ce corps qui danse semble ignorer ce qui l’entoure. Il semble qu’il n’est affaire qu’à soi même (...) Oui, ce corps dansant semble ignorer le reste, ne rien savoir de ce qui l’entoure. On dirait qu’il s’écoute et n’écoute que soi. (...) C’est donc bien que la danseuse est dans un autre monde, qui n’est plus celui qui se peint de nos regards, mais qu’elle tisse de ses pas et construit de ses gestes ».¹

Paul Valéry

Ici, il n’est pas du tout question d’un autre monde, d’un idéal, ou d’une rêverie mais bien du nôtre, du monde bien tangible, considéré déjà comme suffisamment profond pour être digne d’être exploré, pour les deux chorégraphes. Cette relation intrinsèque avec le monde tel qu’il est ouvre une large place à l’imprévisibilité, à la perte de contrôle. Ces données font donc entièrement partie du travail en jeu. Lorsqu’Anna Halprin s’installe en Californie et qu’elle commence à danser à l’extérieur, sur la plateforme de danse que son mari lui créa, les éléments de la nature et du hasard, et la perte de contrôle et de prévisibilité de ces éléments, entraîne une accommodation nécessaire. Dans le film *“Le souffle de la danse”* qui retrace son parcours artistique, Anna Halprin raconte qu’elle n’aurait pas pu survivre à New-York qu’elle

¹ VALÉRY Paul, *Philosophie de la danse* dans *Œuvres I*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1936, page 1400

n'est pas faite pour un environnement urbain. L'idée de corps comme microcosme de la Terre est très présent dans la pensée de la chorégraphe. Dans son livre, *Mouvement de vie*, elle dresse un portrait analogique entre le corps et la Terre :

“Nos corps sont composés des mêmes éléments que la Terre. Par exemple, nous sommes formés à 70% d'eau salée, tout comme la Terre. Les os sont faits des mêmes éléments que les pierres. Le coeur fonctionne comme les rivières et les fleuves, les ruisseaux et les affluents qui rapportent l'eau à l'océan (...) Et notre corps évolue et change de manière cyclique, tout comme la Terre...”¹

Le contact avec la nature l'informe sur son corps et vice-versa. Les *processi* naturels lui donnent des orientations esthétiques et elle utilise les bienfaits guérisseurs de la nature. C'est par un travail d'intégration, de communion que Deborah Hay et Anna Halprin construisent leur rapport personnel et artistique avec le monde qui les entoure. Ce rapport devient harmonieux, fluide, toujours en mouvement.

Le mouvement, fondement de la vie

Le mouvement est au sens propre le changement continu de position dans l'espace, considéré en fonction du temps, et par suite ayant une vitesse définie. La seule chose qui est constante sur terre, c'est le changement. Les pratiques des deux chorégraphes sont des pratiques qui accompagnent le mouvement de la vie.

¹ *Ibid*, p.250

Comment « POUR VIVRE ICI » est arrivé là

Comme je l'ai écrit plus haut, en mars 2013, j'ai laissé de côté la pratique quotidienne pour un temps pour **aller à la source** de mon rapport à la danse. Depuis l'avancée de ma recherche théorique sur les travaux de Deborah Hay et d'Anna Halprin, il me tardait de retrouver un véritable sens à ma danse. N'ayant que peu de temps avant de présenter quelque chose à l'issue de la première étape de recherche de l'année, j'ai très vite composé un essai de 20 minutes fait d'agencements et de variations de structures rythmiques. En allant dans le studio et en cherchant ce qui me faisait danser, ce sont des rythmes que j'ai trouvés. Je suis allée très vite dans la composition d'une proposition très adressée, dans la frontalité de l'espace théâtral. Cette proposition a été présentée dans un studio atelier du Centre Chorégraphique transformé en boîte noire pour l'occasion. J'avais besoin d'affirmer mon désir de danser sans justification. Le texte suivant était donné à la fin du solo au public :

Elle va disparaître

Comme toutes les choses sur Terre
Elle va disparaître

Mais comme toutes les choses sur Terre
Nous pouvons précipiter sa disparition

Ou la déclarer par le langage
Et par le langage la protéger

« Espèce en voie de disparition »

C'est une espèce sans matière

Si nous la déclarons dans la matière du langage
Nous la protégerons

Mais l'homme a déclaré que l'art était art s'il le décidait

La danse peut disparaître de l'art par une seule décision.

Ce que je voulais, c'était composer une danse avec mon cœur. Mettre tout mon cœur dans la construction de cette danse. Et surtout, ne rien prévoir au préalable : partir avec cette énergie, ce désir et découvrir la danse à l'intérieur de la recherche. Ne pas faire de projections. Après avoir lancé ce premier jet, j'étais contente d'avoir réussi à commencer à affirmer quelque chose mais j'étais encore trop à distance de mon désir, de moi-même. Il y avait encore

beaucoup de justification, de démonstration, d'emphase et de maîtrise. Par exemple le geste d'ouvrir les mains face au public ou le texte donné à la fin. Loïc Touzé, chorégraphe français, intervenu à ex.e.r.ce pour voir nos travaux m'a dit : « *Rapproche toi de ton désir qui est plus brut que cela, pour **qu'on ne voie plus que la danse.*** »

Lorsque j'ai repris le travail, j'ai décidé de commencer à travailler uniquement à partir de ce que j'avais découvert. L'énergie que j'avais découverte en moi, dans ma danse : l'énergie du feu. Je méditais pendant longtemps. Je méditais sur l'esprit du feu, sur des citations de Bachelard extraite de *La psychanalyse du feu*. Je dessinais, porté par cette énergie également et je dansais. Pendant un mois, j'ai été toute seule. Toutes les séances étaient très éprouvantes et intenses. Chaque jour, j'apprenais quelque chose de nouveau sur moi, sur la vie. Peu à peu, mes douleurs chroniques depuis l'enfance aux cervicales ont disparues et je me sentais de plus en plus libre dans mon corps. J'acceptais, d'être là. A présent, je me rends compte que ce que j'allais chercher, c'était le silence, **ma présence**. J'étais très attentive au fait d'écarter tout jugement qui aurait pu freiner le mouvement. Je me suis rendue compte avec l'habitude que dès que je forçais j'avais mal. Que si je me laissais porter par l'énergie, mes capacités physiques redoublaient. Je comprenais que je n'avais pas besoin de danser en force mais qu'il me fallait danser avec la force. On m'avait toujours dit cela dans les cours de danse mais seule l'expérience et le désir véritable de lâcher ce qui encombre peut y faire quelque chose.

Au bout d'un moment, j'ai commencé à préparer un feu dans l'espace. Je concentrais toute l'énergie au centre. Puis, j'ai mis les matériaux rythmiques de ma première proposition dans le feu, tels des bouts de bois. Pendant 30 minutes, tous les jours, j'accomplissais ce qui est devenu un rituel. Une forte valeur symbolique et un rapport au sacré était là (ce que je développerai dans la partie III), engageant le corps. Une transformation s'opérait. Une évolution organique de différentes étapes s'est dessinée. Encore une fois, j'ai écrit ce que j'avais découvert plutôt que de projeter quoi que ce soit. Ce que j'ai écrit, est la partition du solo à la page 30. Cette partition montre les différentes étapes, pour chaque étape, la nature du mouvement (pulsation, spirale, ondulation), son intention par des verbes d'action, et son « esprit » par des citations de Bachelard qui était toujours présentes dans la construction. La partition écrite, j'ai commencé alors à la suivre consciemment chaque jour et le travail continuait d'avancer, de se libérer. Au bout de deux ans de formation, j'avais atteint mon objectif : écrire la partition d'une pratique quotidienne qui puisse continuer à évoluer à travers l'écriture. Lorsque j'ai découvert la première partie du poème de Paul Eluard « Pour vivre ici » (cf. annexe p. 57), j'ai décidé que ce serait le titre de mon solo.

*« Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné,
Un feu pour être son ami,
Un feu pour m'introduire dans la nuit d'hiver,
Un feu pour vivre mieux. »*

Quand j'ai choisi ce titre, je n'avais pas encore lu la suite du poème, les quatre autres parties. Quelle ne fût pas ma surprise lorsque j'ai découvert par la suite l'objet récurrent de la fenêtre, « *le seul espace libre est au fond de mon cœur* », « *le nouveau rythme de moi-même Perpétuel* »... J'en suis venue au fur et à mesure à faire la lecture de ce poème à l'espace avant de commencer quoi que ce soit. Le jour de la présentation publique, je me suis assise dans les gradins pour lui lire. Après m'être tant interrogée l'année précédente sur comment lire l'espace, par la danse, l'écriture, j'en arrive à lui faire la lecture.

Lorsque j'ai ouvert ma pratique à mon directeur de recherche, aux autres étudiants d'ex.e.r.ce, après un mois de solitude et de recueillement, j'ai dû clarifier à nouveau mes intentions. Après que cette danse m'ait beaucoup servie, il fallait à présent que je m'efface pour à mon tour, la servir. J'ai compris que cette danse avait du sens à être montrée en public pour **transmettre** l'énergie du feu. Que toutes les tensions ou inquiétudes que je pouvais avoir vis à vis de moi-même limitaient ma capacité à donner. Que je n'avais pas à m'inquiéter, mais donner avec joie, ce qu'on m'a donné. J'étais devenue très faible et c'est ainsi que j'ai trouvé ma force. Le travail engagé par ce solo a été une rencontre avec moi-même – pour mieux me libérer de moi justement et donner ce que j'ai à donner, sans entraves.

Dans les retours que j'ai eu, beaucoup ont ressenti qu'ils vivaient plus consciemment l'espace et le temps lors de ma danse. Dans ma première année de formation, j'étais obsédée par cela, je voulais absolument que les spectateurs lisent l'espace. Et finalement, c'est en m'éloignant de cela et en me recentrant sur mon corps que j'ai réussi à faire voir l'espace à partir de ma danse.

Partie III : Un mode d'existence

« Faire de l'œuvre une voie vers l'inspiration (...) et non pas de l'inspiration une voie vers l'œuvre. »¹

Maurice Blanchot



2

En regardant au dehors par la fenêtre, en observant le spectacle de la vie, j'ai conscience de faire partie d'un tout. J'ai conscience d'être en vie. J'existe. A la fenêtre, le monde regarde le monde. Le verbe exister, comme le verbe exprimer et s'extasier, inclut le préfixe « ex », la possibilité de sortir de soi.

Jusqu'à présent, nous avons vu comment les deux artistes que nous avons choisies opèrent un réel travail sur elles-mêmes pour conquérir leur liberté d'esprit, leur liberté créatrice. Une vision de l'art est ici toute particulière : il n'est pas question ici de nourrir la souffrance ou la mélancolie. En effet, l'archétype de l'artiste malade, souffrant, vivant dans un monde qui ne serait pas celui de la « réalité » est aussi très ancré dans notre société. Pour Anna Halprin, sa

¹ *Ibid*, p.246

² HAY Deborah in *No time to fly*, photographie du Walker Art Center

position est très claire : « *Nous sommes notre propre art et tout ce que l'individu refoule aboutit à limiter gravement l'artiste* ». ¹ Contrairement à une pensée qui verrait la souffrance comme le terreau même de l'art, elle la perçoit comme une limitation à dépasser, comme ce qu'elle a fait par la danse lorsqu'elle est tombée malade. Quant à Deborah Hay, tout son travail se situe dans le dépassement de l'ego. La souffrance personnelle étant comprise comme une limitation à ce dépassement.

Par l'expression artistique, Deborah Hay et Anna Halprin se construisent une **philosophie** de vie. Philosophie entendue comme une disposition morale consistant à voir les choses de haut, à s'élever au-dessus des intérêts individuels. Nous verrons ici comment la danse devient une **sagesse** dans leur parcours.

Par l'expression artistique, Deborah Hay et Anna Halprin transcendent leur être. Une transcendance qui provient d'une réflexion empirique, qui vient de l'expérience du corps, sur ce qu'elles sont en tant qu'existant. La **transcendance** est un mouvement par lequel le moi individuel, en méditant sur son existence, atteint une puissance supérieure à la sienne. Nous verrons ici comment la danse atteint chez elles une dimension sacrée. Sacrée, au sens où leur pratique s'apparente à une dévotion spirituelle.

¹ *Ibid*, p. 136

1 / La sagesse de la danse

Ici, nous entendons le terme de **sagesse**, au sens qu'il lui était donné dans la Grèce Antique : savoir, philosophie. Dans la partie précédente, nous avons étudié comment l'acte de danser devient une source de connaissance de soi, du monde. Ici nous voudrions insister sur la philosophie qui s'en dégage chez les deux chorégraphes. Dans sa préface à son livre, Anna Halprin déclare :

« La sagesse de la danse et du corps recèle en elle-même de quoi assurer la pérennité de la vie sur cette planète. (...) Grâce à elle, nous pouvons recouvrer l'identité spirituelle et le sens collectif que nous avons perdus, et je considère comme crucial d'œuvrer à cette danse du présent, immédiate et nécessaire. »

Anna Halprin

Une danse du présent

Le caractère essentiel des pratiques dansées de Deborah Hay et Anna Halprin est de rendre la présence du soi à lui même. Pour se rendre disponible, l'esprit et le corps doivent se libérer par l'acte conscient d'être en mouvement, de danser. Pour Deborah Hay la danse est la performance de l'attention. Elle va même jusqu'à dire que la danse est présente dans sa vie chaque fois qu'elle est clairement en train de faire seulement ce qu'elle est en train de faire. La danse du présent requiert beaucoup de fermeté, de courage et de puissance.

Une danse immédiate

La danse est immédiate car elle crée le lien, assure la continuité. Quelque chose se produit immédiatement lorsqu'il n'y a pas d'intermédiaire entre deux objets de pensée dont l'esprit saisit la liaison. Toute comme la fluidité est recherchée chez l'une comme l'autre au sein même de la danse – une fluidité qui permet la détente, l'efficacité du mouvement, c'est aussi un rapport fluide et de continuité qui s'opère entre leur pratique de la danse et leur vie.

Une danse nécessaire

Est nécessaire ce qui ne peut être autrement. Par un abus de langage, certains parlent de la pratique de Deborah Hay comme de l'improvisation. L'improvisation en danse étant reliée à des notions telles que la spontanéité, le hasard, l'inspiration. Pour la chorégraphe, l'improvisation n'a pas du tout sa place dans sa pratique. Il n'y a pas même la place à l'improvisation. Sa danse est nécessaire dans le sens où elle n'est pas assujettie aux règles du hasard ou au bon vouloir de l'inspiration. Elle danse ce qui doit être dansé. Nous pouvons comparer son approche de *l'espace de la danse* à celle de *l'espace littéraire* de Maurice Blanchot. Pour l'écrivain, *l'espace littéraire* existe entre nous tous. Ecrire équivaut à instaurer un rapport de désir à cet espace qui a ses règles propres. L'acte d'écriture est une mise à l'étude de ces règles, de sa logique propre. C'est ainsi, que si l'on parle d'esthétique, on ne peut pas libérer cet espace. Tout aussi bien, si nous ne nous sommes pas suffisamment déchargés de notre moi, nous faisons « interférence ». Cet espace est sauvage, comparable à un terrain vague. L'écrivain, la chorégraphe ici, est là pour **mettre en forme la sauvagerie** : choisir le début, la fin... Dans les chorégraphies de Deborah Hay ou d'Anna Halprin, la partition joue ce rôle là. Il n'est pas question d'inspiration car comme le dit Novalis « *Le langage est inspiré en lui-même* ».

Dans *Mouvements de vie*, Anna Halprin aborde la question de l'efficiencia de la danse de transe :

« Cette danse de transe a pour raison d'être d'offrir l'expérience du voyage du soi au multiple avant de réintégrer le soi, de se mouvoir avec les énergies collectives et de suivre leur flux, découvrant au fur et à mesure où elles nous emmènent. Grâce à la danse de transe, j'ai pu faire l'expérience d'un ancrage central en profondeur, me permettant d'aborder les questions posées de tout temps par la vie et la mort. »¹

La danse est nécessaire car elle répond à des niveaux multiples de la conscience à des questions existentielles. Elle accompagne la vie. La sagesse de la danse est le défi perpétuel de faire confiance à son corps et aux énergies qui le traversent. En apprenant de lui, c'est une philosophie empirique du mouvement qui se développe. Une philosophie de confiance en la vie.

¹ *Ibid*, p.153

2/ Le caractère sacré de la danse

Ce que nous entendons par sacré, caractère sacré de la danse est l'idée d'une valeur absolue, incomparable, de la danse. Au-delà de s'être intéressée, l'une comme l'autre, à ce que l'on appelle les danses sacrées dans le monde, leur propre danse est devenue « sacrée ».

Deborah Hay, au chapitre X de son livre écrit sa réticence à cet adjectif :

*« I was never drawn to participate in sacred dance classes. I feared my irreverence, cynism, and snoberry. Little did I realize that my problem was linguistic. Sacred dance is redundant. »*¹ (Je n'ai jamais eu l'envie de participer à un cours de danse sacrée. J'avais trop peur de mon irrévérence, de mon cynisme et de mon snobisme. J'étais loin de réaliser que mon problème était d'ordre linguistique. « Danse sacrée » est redondant.)²

La danse est sacrée en elle-même.

Dans le film qui retrace la vie d'Anna Halprin, cette dernière raconte sa révélation avec la danse, avec son grand-père. Issue d'une famille juive, son père et son grand-père venaient des ghettos de Russie. Lorsqu'elle allait lui rendre visite pour le schabbat, il dansait. Il dansait en priant. C'est vers l'âge de 5 ans qu'elle a réalisé qu'il ressemblait à Dieu telle qu'elle se l'imaginait : Un vieillard à barbe blanche et aux cheveux soyeux. Dieu est un danseur a t-elle pensé. Elle raconte au public, dans une pièce appelée *Grandfather dances* (1997), cette histoire. Elle dit que la danse de son grand-père l'a toujours accompagné et qu'elle a cherché toute sa vie une danse qui aurait autant de sens pour elle, d'âme et d'esprit que sa danse pour lui.

Le rapport à la prière dans la danse est également présent chez Deborah Hay. Chez elle, la prière rejoint sa pratique de la relation comme nous l'avons page 40. Elle écrit :

*« Prayer is my window out of breathing alone in my body »*³

(Prier est me fenêtre par laquelle je ne respire plus toute seule dans mon corps)

Prier est une façon pour elle d'entrer en dialogue avec le Tout. Sans qu'il soit question de s'adresser à quelqu'un en particulier, non à propos de quoi que ce soit et encore moins pour

¹ *Ibid*, p.53

² Traduction en cours de Lucie Perineau et Laurent Pichaud

³ *Ibid*, p.58

obtenir des réponses. Prier est une attitude d'attention. Dans le chapitre de son livre où elle parle de cela, au chapitre XI, « *My body seeks more than one view of itself* » (Mon corps recherche plus d'un point de vue de lui-même), Deborah Hay pose une question qui pourrait être la question de cette partie, de ce mémoire : « *Is prying, like dying, relevant to my human as well as dance vocabulary ?* » (Est-ce que le fait de pryer, comme celui de mourir, est nécessaire à mon être comme l'est mon langage corporel ?¹) Autrement dit, est ce que ce que je découvre en tant qu'existant est tout aussi pertinent dans l'art que je pratique ?

Dans ce chapitre, elle parle des difficultés qu'elle a rencontrées en explorant des valeurs spirituelles au sein du milieu de l'avant-garde en danse. Même s'il y a eu bien évidemment difficultés et doutes dans le parcours des deux chorégraphes, quelque chose de plus fort les tenait : **la foi**. Nous entendons ici le terme « foi » sous sa dimension de confiance absolue. Une confiance qui crée un **engagement** puissant. La foi est opposée au savoir dans le sens où la foi constitue une certitude, mais incommunicable par la démonstration. Toute leur pratique est une pratique d'**acceptation** de ce qui ne se démontre pas, de ce qui se vit, mystérieusement, lorsqu'on croit. A propos de l'engagement, nous pouvons donner ici l'exemple d'Anna Halprin au sortir de sa maladie. Lorsqu'elle est rentrée chez elle, encore faible, elle a eu la vision d'un oiseau noir. Selon la croyance juive, l'oiseau noir est l'ange de la Mort. Il venait pour l'emporter, elle négocia avec lui, et l'oiseau déclara qu'elle pouvait rester à condition d'utiliser la danse pour faire advenir plus d'amour et de paix à travers le monde. C'est à partir de cet événement que la chorégraphe est passée de plus en plus au rituel. A ce propos, l'entretien entre la chorégraphe et Richard Schechner nous éclaire. Ce dernier lui demande si elle danse pour « changer le monde » ? Et si elle se rendait compte qu'il n'y avait pas d'efficacité continuerait-elle à danser ? Elle répond :

« Pour moi, danser peut être une prière. Est-ce que les Hopis cesseraient d'effectuer la danse du Serpent chaque année en août s'il ne pleuvait pas ? Ils recommenceraient l'année suivante. Est-ce qu'on cesse de prier si nos prières ne sont pas entendues, ou est-ce qu'on se remet à prier ? En ce sens, efficacité ne veut pas dire relation de cause à effet. Le but est d'amener la notion de paix à la conscience. »²

¹ Traduction en cours de Lucie Perineau et Laurent Pichaud

² *Ibid*, p.297

Pour vivre ici, je fis un feu

Comme je l'ai déjà écrit précédemment, j'ai d'abord trouvé du feu au sein de l'expérience avant de chercher quoi que ce soit sur la symbolique de cet élément. Ce que j'ai pu lire par la suite n'a fait que confirmer et approfondir ce que j'avais ressenti.

Dans les cinq éléments de la tradition chinoise l'élément feu trône au sommet de l'étoile à cinq branches, l'étoile du microcosme, symbole de l'homme. Ce feu correspond au cœur (Sin en chinois) et sur le plan spirituel à l'amour, à l'intelligence du cœur. Le cœur contient l'énergie vitale. Le feu, dans toutes les traditions, est un symbole de transformation, de la transmutation du plomb en or chez les alchimistes. Les taoïstes entrent dans le Feu pour se libérer du conditionnement humain. Le feu qu'on appelle « le feu sacré », c'est le désir véritable. J'é mets l'hypothèse que ma rencontre avec l'énergie du feu est venue de mon désir d'aller à la source de mon désir de danser.

Après avoir exploré cela de façon très instinctive, j'ai lu *La Psychanalyse du feu* de Gaston Bachelard. J'aime beaucoup cet auteur car il donne à penser tout en rêvant continuellement. L'année dernière déjà, je m'étais appuyée sur son essai sur *La poétique de l'espace*.

J'aimerais citer ici quelques citations du livre qui ont été très présentes durant mon processus. Chacune de ces citations ont agi comme des guides pour mon travail et pour ma vie. Je m'en suis servie pour écrire ma partition du solo page 30. Le feu est l'élément qui m'a permis **d'aller à l'essentiel** : l'amour. En cela, je considère que « POUR VIVRE ICI » est une danse sacrée.

« Si tout ce qui s'explique lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu (...) Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour (...) Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. » p. 23

Bachelard cite ici D'Annunzio dans *La Contemplation de la mort* :

« La leçon du feu est claire : après avoir tout obtenu par adresse, par amour, et par violence, il faut que tu cèdes tout, que tu t'anéantisses » p. 41

« Si tu produis le feu, le sphinx lui-même te consumeras. L'amour n'est qu'un feu à transmettre. Le feu n'est qu'un amour à surprendre. » p.52

« En tout cas, la pensée du feu, plus que celle de tout autre principe, suit la pente de cette rêverie vers une puissance concentrée ». p. 91

« Si ensuite on solidarise le feu qui anime qui anime notre cœur avec le feu qui anime le monde, il semble qu'on communie avec les choses dans un sentiment si puissant et si primitif que la critique précise soit désarmée ». p.93

« La raison d'une dualité si profonde c'est que le feu est en nous et hors de nous, invisible et éclatant, esprit et fumée ». p. 99

« Car aimer, c'est échapper au doute, c'est vivre dans l'évidence du cœur » p.180

Par ce solo, j'ai renoué avec l'origine spirituelle de mon besoin de faire de l'art. Ce besoin s'est transformé en engagement conscient.

Conclusion

A la page 22, j'ai écrit : « *La pratique n'a pas de but. Elle est une expérience comme la vie. La vie n'a pas de finalité.* » J'aimerais moduler ici mon propos : j'ai découvert que la pratique n'a pas d'autre but que de **rendre encore plus vivante la vie**. Jusqu'au dernier moment, ma problématique était : Comment l'art de la danse peut-il être un moyen de survie et de repère dans l'existence par l'invention d'une forme d'accès au réel pratiquée quotidiennement ? Je me suis rendue compte qu'il ne s'agissait pas du tout d'une stratégie de survie mais bien plutôt d'un véritable mode d'existence qui intensifie la vie. L'intensité provient de l'action de creuser plutôt que d'étendre. Deleuze parle des voyages extensifs, ceux qui partent, et des voyages intensifs. Cet écrit et les expériences auxquelles ces recherches m'ont mené, m'ont fait faire ce type de voyage intensif cette année. Deborah Hay et Anna Halprin m'ont accompagné de la même manière que leur pratique accompagne le mouvement de la vie.

A partir d'une nécessité absolue, l'écriture chorégraphique de l'existence s'est mise en marche. Les deux chorégraphes se confrontent toutes deux, tout au long de leur vie à des questions impossibles, que ce soit dialoguer avec le tout, guérir des malades du sida, danser pour la paix dans le monde, mais c'est justement cette quête qui permet de réaliser du possible. Ne parvenant jamais totalement à leur but – car le but n'est toujours qu'un prétexte à avancer- leur œuvre reste totalement ouverte car « *Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir* »¹. Par une approche du réel qui développe la compréhension, elles parviennent à la libération. Cette approche les mène toutes deux vers ce qui échappe justement, l'indéchiffrable, l'énigme, mais l'inexplicable devient allié plutôt que barrière de la connaissance. La pratique est une pratique pacifiée de la relation avec l'inconnu, le mystère. Et de là, une philosophie empirique du mouvement, de confiance en la vie, et en la sagesse du corps, émerge.

Ces recherches m'ont permis de retrouver un véritable sens à ma pratique de la danse, reliée à la célébration de la vie. J'ai vécu la construction de ce solo comme une rencontre avec moi-même. Ce travail m'a demandé énormément pour être vraiment présente. C'est une philosophie de la joie que j'en retire. La joie, une augmentation de « *la force d'exister* » selon l'*Ethique* de Spinoza.

¹ CHAR René *Fureurs et Mystères*, Paris, Gallimard

ANNEXES

Dans la paume

Des liens des lianes

Une âme

Dans la paume de l'âme de la peau

Des liens de larmes tirent l'étendart des états des cartes des tas de papiers

Dans la paume de l'âme de la peau

Des liens des armes tirent l'étendart des cartes étendues sur la terre

Ferme

Le chemin battu à bâtir la suite a été pris

Dans les idées

Pris

Avec

Avec le temps va tout s'en va dans le trou de lumière

Le chemin battu à bâtir la suite

A été pris

Dans les idées

Pris

Avec avec le temps va tout s'en va dans le trou de lumière

Des ponts dans les mains

S'arrêter

Reprendre plusieurs fois

La prise
Le risque

Des ponts dans les mains
Traverse
Le pour
Le contre

A la vitesse à laquelle le ciel change

La parole qui m'échappe
La parole que je ne veux pas
Le pouvoir qui me traverse sans dire « Je »

L'horizon

Sacha Steurer

février 2013

POUR VIVRE ICI

I

Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné,
Un feu pour être son ami,
Un feu pour m'introduire dans la nuit d'hiver,
Un feu pour vivre mieux.

Je lui donnai ce que le jour m'avait donné :
Les forêts, les buissons, les champs de blé, les vignes,
Les nids et leurs oiseaux, les maisons et leurs clés,
Les insectes, les fleurs, les fourrures, les fêtes.

Je vécus au seul bruit des flammes crépitantes,
Au seul parfum de leur chaleur;
J'étais comme un bateau coulant dans l'eau fermée,
Comme un mort je n'avais qu'un unique élément.

1918.

II

Le mur de la fenêtre saigne
La nuit ne quitte plus ma chambre
Mes yeux pourraient voir dans le noir
S'ils ne se heurtaient à des ruines

Le seul espace libre est au fond de mon cœur
Est-ce l'espace intime de la mort
Ou celui de ma fuite

Une aile retirée blessée l'a parcouru
Par ma faiblesse tout entier il est cerné
Durerai-je prendrai-je l'aube
Je n'ai à perdre qu'un seul jour
Pour ne plus même voir la nuit

La nuit ne s'ouvre que sur moi
Je suis le rivage et la clé
De la vie incertaine.

III

La lune enfouie les coqs grattent leur crête
Une goutte de feu se pose sur l'eau froide
Et chante le dernier cantique de la brume

Pour mieux voir la terre
Deux arbres de feu emplissent mes yeux

Les dernières larmes dispersées
Deux arbres de feu me rendent la vie

Deux arbres nus
Nu le cri que je pousse
Terre

Terre vivante dans mon coeur
Toute distance conjurée
Le nouveau rythme de moi-même
Perpétuel

Froid plein d'ardeur froid plein d'étoiles
Et l'automne éphémère et le froid consumé
Le printemps dévoué premier reflet du temps
L'été de grâce par le coeur héros sans ombres

Je suis sur terre et tout s'accommode du feu.

IV

Autour des mains la perfection
Mains pâles à déchirer le sang
Jusqu'à ce que le sang s'émousse
Et murmure un air idéal

Autour de tes mains la nature
Compose ses charmes égaux
À ta fenêtre
Aucun autre paysage
Que le matin toujours

Toujours le jour au torse de vainqueur

La jeunesse comblant la chair

En caressant un peu la terre
Terre et trésor sont mêlés
En écartant quelques brins d'herbe
Tes mains découvrent le soleil
Et lui font de nouveaux berceaux.

V

Aucun homme n'est invisible
Aucun homme n'est plus oublié en lui-même
Aucune ombre n'est transparente

Je vois des hommes là où il n'y a que moi
Mes soucis sont brisés par des rires légers

J'entends des mots très doux croiser ma voix sérieuse
Mes yeux soutiennent un réseau de regards purs

Nous passons la montagne et la mer difficiles
Les arbres fous s'opposent à ma main jurée
Les animaux errants m'offrent leur vie en miettes
Qu'importe mon image s'est multipliée
Qu'importe la nature et ses miroirs voilés
Qu'importe le ciel vide je ne suis pas seul.

1939.

Paul Eluard

Bibliographie

Ouvrages sources

Ecrits d'artistes

HALPRIN Anna, *Mouvements de vie*, Bruxelles, Contredanse, 2009

HAY Deborah, *My body the buddhist*, Wesleyan University Press, 2000

Sources additionnelles

Danse

BANES Sally, *Terpsichore en baskets – post-modern dance*, Chiron, Centre National de la danse, 2002

La danse au XXème siècle dirigé par GINOT Isabelle MICHEL Marcelle, Larousse, Paris, 2002

Littérature

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Editions Gallimard, Paris, 1955

RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Editions Gallimard, Paris, 1993

DURAS Marguerite, *Ecrire*, Editions Gallimard, Paris, 1995

Philosophie

BENSAYAG Miguel, *La fragilité*, Editions la Découverte, Paris, 2004

LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Editions Quadrige, 2002

WAJCMAN Gérard, *Fenêtre – Chroniques du regard et de l'intime*, Editions Verdier, 2004

BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Editions Folio, Paris, 1949

Sociologie, ethnologie

MAISONNEUVE Jean, *Les conduites rituelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999

Articles de presse

DROBNICK Jim « A Performance primer », *Performance Research*, Volume 11, n°2, 2006, p. 43-57

DAUVERGNE Céline, « Partitions chorégraphiques », *Revue Mouvement*, n°46

Documentaire cinéma

GERBER Ruedi, Anna Halprin, *le souffle de la danse*, 2012