

Quelques mots pour présenter le « corps bouddhiste » de Deborah Hay. Un corps tellement agile, capable de transformations éclair : tantôt mal-léable, tantôt précis, toujours adroit, bouffon à souhait et absolument sérieux dans sa manière de s'engager dans le mouvement. Ce corps galope, titube, marche sur la pointe des pieds, s'effondre à la renverse, se laisse étreindre par l'espace. Il glisse ou s'arrache du sol, puis fait la grimace. Les sautilllements les plus souples, les gestes les plus grotesques, il les enchaîne joyeusement avant de se fondre dans l'immobilité et la tranquillité dynamiques. Sa souplesse et ses changements d'attitude imprévisibles nous attirent vers lui. Il pose sur le spectateur un regard contemplatif qui est également une généreuse invitation à être vu.

Ce corps, nous propose-t-on, pratique une religion réputée pour son scepticisme à l'égard de toute religion. Il agit comme professeur, oracle et compagnon dans l'exploration non pas de la spiritualité, mais de la conscience elle-même. Tantôt provocateur posant cette question de la conscience, tantôt médium à travers lequel s'effectue l'enquête, le corps bouddhiste traverse le quotidien avec un pragmatisme tranquille.

Ce corps, Deborah Hay l'a cultivé, découvert et redécouvert au fil de longues années. Et sa pratique de la chorégraphie et de l'interprétation s'attache justement à observer son caractère instable et fluctuant, et à explorer les ramifications de multiples métaphores spécifiques à la physicalité. En réponse aux différentes questions qu'elle lui pose, son corps lui offre une forme de dialogue, fait de tâtonnements, de sondages, de réactions, de déclenchements. L'attention constante et soutenue à ce dialogue est la base de la méthode d'apprentissage de la danse développée par Deborah Hay ; il génère aussi la matière qui lui sert à construire ses pièces. Ainsi sa chorégraphie naît-elle d'une réflexion toujours en cours sur la corporalité.

Mon corps, ce bouddhiste documente cette interaction créatrice entre corporalité et conscience, entre danse de la vie quotidienne et danse comme pratique spectaculaire. Ce récit non-narratif du travail quotidien d'une chorégraphe décrit des moments de vie, d'enseignement, de création et de spectacle, afin d'éclairer tous les aspects de la relation entre vision artistique et poursuite quotidienne de cette vision. En mettant en relief l'« audacieuse perspicacité ordinaire » du corps, elle en souligne la ténacité insaisissable et illusoire, tout en éclairant son existence concrète à travers les descriptions qu'elle en fait.

UN ART ALTERNATIF

En tant qu'interprète de la Merce Cunningham Dance Company, participante aux expériences du Judson Dance Theater, chorégraphe indépendante basée à Austin, Texas, ainsi que danseuse et enseignante d'envergure internationale, Deborah Hay a élaboré une pratique artistique alternative puissante et singulière qui bouleverse continuellement nos conceptions de la danse et du corps. Elle nous montre à quel point l'immobilité est intéressante, et la fulgurance avec laquelle différentes

actions, personnages ou images peuvent se succéder au sein du mouvement. Ses chorégraphies mettent en place une théâtralité qui apparaît parfois banale, intime, désinvolte, puis, l'instant d'après, pleine de merveilleux, d'altérité et de somptuosité. Par-dessus tout, son travail nous invite autant à rire de notre propre sérieux qu'à prendre très au sérieux le fait de danser. Le dévouement de Deborah Hay à ces valeurs chorégraphiques particulières est un accomplissement d'autant plus extraordinaire en cette époque d'absence de soutien, financier et autre, de la création artistique.

Dans les années 1960, l'époque où Deborah Hay est arrivée en âge d'être artiste, l'art était une des pratiques culturelles alternatives qui permettaient de porter un regard critique sur les valeurs dominantes. Les travaux de Cunningham, de Paul Taylor, d'Eleo Pomare et des chorégraphes du Judson ont eu en commun de repousser les limites de la gestuelle conventionnelle et d'inventer d'autres vocabulaires et d'autres contextes scéniques pour la danse. Ces tentatives ont eu pour effet, entre autres, de mettre en évidence la spécificité du lien entre compétence technique et projet chorégraphique. Contrairement à ce qui se passe en danse classique, où l'on s'appuie sur des critères d'évaluation standardisés et sur un idéal d'expertise universaliste, Deborah Hay et d'autres chorégraphes de sa génération ont proposé des projets qui exigeaient des compétences physiques radicalement différentes. Alors que les pionniers de la danse moderne, comme Martha Graham ou Doris Humphrey, utilisaient un vocabulaire qui semblait issu d'une dynamique psychique panhumaine, les chorégraphes des années 1960 se sont éloignés de cette origine psychologique pour se focaliser sur l'aspect physique du processus de création. Leur travail a démontré que chaque nouveau projet chorégraphique exige des compétences spécifiques et, pour les acquérir, des manières de se préparer tout aussi spécifiques.

Le travail de Deborah Hay constitue un exemple radical et pleinement abouti de cette approche alternative de la formation des danseurs et de l'écriture chorégraphique. De nombreux chorégraphes contemporains occultent la manière dont la formation inculque des valeurs esthétiques aux danseurs : de fait, ils travaillent avec des compagnies tout-terrain dont les interprètes accumulent pêle-mêle différents styles, tels le contact improvisation, la release technique ou la danse classique. Deborah Hay, au contraire, privilégie et défend comme essentiel le lien entre entraînement du danseur et représentation en scène. C'est d'ailleurs ce qui donne à ses spectacles, ainsi qu'aux danseurs qui les interprètent, une apparence qui ne renvoie à rien de connu.

Deborah Hay a poursuivi cette recherche artistique à la fois comme chorégraphe et comme pédagogue. De 1980 à 1995, elle a donné à Austin, au Texas, une série de workshops pour de grands groupes de danseurs, consistant en un rendez-vous quotidien pendant trois ou quatre mois et s'achevant par des représentations d'une pièce longue inventée au cours du workshop. Ici encore, son engagement à défendre le lien intrinsèque entre apprentissage de la danse et écriture d'une pièce apparaît avec évidence. Chaque workshop était organisé autour de

l'exploration d'un thème spécifique, en permettant à la chorégraphie de se développer à partir de la pratique quotidienne de ce thème. Au lieu de transmettre aux étudiants un répertoire standardisé de techniques corporelles, puis de façonner ensuite une chorégraphie, Deborah Hay adosse à la fois l'apprentissage technique et l'écriture chorégraphique à une investigation ciblée de la corporéité.

Les workshops de Deborah Hay ont rendu meilleurs les danseurs les plus brillants, mais ils ont aussi été tout aussi pertinents pour des personnes issues d'autres horizons professionnels. Architectes, thérapeutes, écrivains et travailleurs du bâtiment ont eux aussi participé à ces rassemblements annuels. Ici, des groupes hétérogènes et alternatifs ont acquis une éloquence physique, une acuité de perception et des sensibilités collectives qui ont enrichi non seulement la communauté locale d'Austin, mais aussi le milieu international de la danse. Les workshops s'inscrivaient dans l'élan des années 1960 d'inclure tous les corps dans la danse, en affirmant que tout corps peut danser, mais ils approfondissaient cet élan en exigeant un formidable engagement dans le processus d'investigation corporelle.

Le travail expérimental de Deborah Hay a remis en question les conceptions générales de ce qu'est la danse, mais la chorégraphe a aussi tourné sa réflexivité critique vers sa propre pratique artistique. *Mon corps, ce bouddhiste* témoigne de son assiduité à examiner les limites de son processus chorégraphique. Elle décrit par exemple l'horreur qu'elle ressent à l'idée d'écrire une chorégraphie à partir d'un morceau de musique, sa prise de conscience subite des limites que cette aversion impose à son travail, et sa décision de s'embarquer dans un tel projet malgré ses réticences. Il nous est rarement donné d'observer l'usage d'une telle réflexion introspective au sein d'un processus artistique. La générosité avec laquelle Deborah Hay met au jour le dialogue entre corps et conscience nous offre la possibilité de l'observer depuis de multiples points de vue.

Mon corps, ce bouddhiste retrace le développement de plusieurs projets récents, en éclairant en particulier la manière dont ces chorégraphies découlent du dialogue quotidien que Deborah Hay entretient avec son corps. Son précédent livre, *Lamb at the Altar: The Story of a Dance*, documentait la création et la production d'une pièce longue développée au cours d'un workshop pour grand groupe. La chorégraphe y décrit ses réactions aux physicalités distinctes des différents participants, et la mise en scène de ces corps sous forme de personnages et d'actions. Parallèlement à cette discussion sur les corps et le mouvement, elle restitue les détails des tractations au sujet du lieu de représentation, des costumes, du décor et des lumières, inévitablement liés à la production de tout spectacle vivant. La juxtaposition de ces différents aspects de la création chorégraphique nous offre une perspective inestimable sur la manière dont les artistes vivent et travaillent à notre époque. *Mon corps, ce bouddhiste* poursuit cette chronique du travail de l'artiste, tout en examinant de manière plus introspective la relation qui existe entre la pratique quotidienne d'une chorégraphe et la représentation en scène de sa

chorégraphie, et en mettant en lumière l'attention constante et quotidienne que la danseuse porte à l'intelligence du corps.

« OÙ JE SUIS EST CE DONT J'AI BESOIN, CELLULAIREMENT »

Une des métaphores dominantes et fondatrices du rapport de Deborah Hay à la physicalité est sa définition du corps comme manifestation simultanée et toujours changeante de 75 milliards de cellules semi-autonomes¹. Dans sa préparation quotidienne, elle s'entraîne à se sensibiliser à la mobilité et à la capacité de réaction d'un corps ainsi constitué. Elle utilise par exemple comme point focal, pour elle-même ou pour ses étudiants, certains énoncés comme « Où je suis est ce dont j'ai besoin, cellulièrement », « L'alignement est partout » ou encore « Et si maintenant est ici est harmonie ». De telles consignes mettent l'accent sur le caractère différentiel du corps – les nombreuses possibilités distinctes d'articuler le physique – et la qualité d'attention requise pour discerner les inclinations du corps et en tenir compte. Elles mettent aussi le danseur au défi de s'ouvrir à une vaste gamme de possibilités neuromusculaires et de valider chacune de ces nouvelles impulsions. Toute initiative cellulaire, quelle qu'elle soit, est digne d'intérêt; elle est forcément ce dont le danseur a « besoin ».

Dans sa pratique quotidienne de danseuse comme dans les cours qu'elle donne, Deborah Hay utilise ces directives pour contraindre le danseur à entrer dans un processus créatif et critique, celui de se mouvoir autrement. Elle passe une partie importante de son temps de pratique quotidienne à explorer les effets de ces directives et à les affiner pour un usage pédagogique. Chacun de ses grands workshops a porté sur une de ces propositions, utilisée comme prisme à la fois pour les investigations quotidiennes du mouvement et pour l'interprétation de la pièce finale. Ainsi :

1987 : *J'invite à être vu(e) puisant la sagesse dans toute chose, sans jamais me positionner sur ce qu'est la sagesse ni ce à quoi elle ressemble*

1988 : *J'imagine que chaque cellule de mon corps a le potentiel de percevoir l'action, l'inventivité et la maturation, instantanément*

1989 : *J'invite à être vu(e) comme non fixe au sein de mon corps fabuleusement unique et tridimensionnel.*

(Pour une documentation détaillée sur les workshops, se référer à la liste des *performance practices* à la fin de cet ouvrage.)

¹ Deborah Hay a récemment réévalué son ancien chiffre de 53 milliards en fonction des plus récentes estimations scientifiques du nombre de cellules présentes dans le corps. Elle se souvient : « Quand j'ai commencé cette pratique en 1970, j'utilisais l'image de 5 millions de cellules. Voilà comment le temps a changé le corps !! » (Communication personnelle.)

Aussi dépouillés qu'un *kōan* dans leur invitation à une pleine attention, ces énoncés reconnaissent l'état de transformation constante du corps au sein de la conscience.

Les participants aux ateliers de Deborah Hay passent entre quarante minutes et trois heures à expérimenter individuellement et collectivement une de ces consignes en tant que principe générateur et axe conscient de leur danse. Pendant cette période d'exploration, la chorégraphe parle très peu. Au lieu d'indiquer ou d'imposer une manière spécifique de faire, elle encourage les danseurs à observer par eux-mêmes, et en interaction avec les autres, la multitude de mouvements que la directive peut inspirer. En tant qu'initiatrice de cette exploration collective, elle propose parfois d'autres éclairages pour prolonger l'enquête. Si, par exemple, il s'agit d'expérimenter « L'alignement est partout », Deborah Hay peut suggérer les manières suivantes de « jouer » ce postulat :

Il n'y a pas qu'une seule façon de montrer
ou de sentir que « l'alignement est partout ».

Le corps tout entier est le professeur.

Merci, mon Dieu, de nous permettre de jouer à :
« et si l'alignement est partout ».

Votre professeur inspire le mien.

Il n'est pas important de savoir si c'est vrai ou faux.
Observez simplement les informations renvoyées
par votre corps pendant que vous jouez.

Votre pratique influence la mienne².

Deborah Hay rappelle aux étudiants qu'en respectant rigoureusement les impulsions de leur corps, ils deviennent leur propre professeur. La réponse d'un corps donné ne sera jamais identique à celle d'un autre. Chaque corps est capable d'inspirer les autres. Tous les corps peuvent et devraient jouir de cette merveilleuse faculté qu'est la pratique de la danse.

Comparez cette approche pédagogique avec celle des cursus de danse classique ou moderne généralement proposés à l'université. Ces derniers mettent l'accent sur l'aptitude (ou l'inaptitude) du corps à reproduire des formes spécifiques à des moments précis. Le corps techniquement compétent est celui qui répond à ces spécifications avec exactitude et efficacité. Dans chacune de ces formes, et dans chacun de ces phrasés temporels spécifiques, est inscrite une hiérarchisation des parties du corps, une mise en valeur de certaines d'entre elles par rapport à l'ensemble, à travers laquelle un idéal esthétique est transmis. Le danseur apprend à maîtriser ces formes et ces rythmes et, au passage, apprend

² Deborah Hay explique : « Ces directives ont été développées au cours de mes expériences de danse avec de larges groupes de danseurs non expérimentés. » (Communication personnelle.)

ce que son corps peut ou ne peut pas faire. Le corps réussit ou échoue, devient récalcitrant ou insuffisant. Il ne peut agir qu'en réaction à la volonté exercée sur lui.

L'approche de Deborah Hay, par contraste, positionne le corps comme un outil d'investigation auquel le danseur doit porter une attention vigilante. Ce corps ne subit pas la volonté d'un danseur qui tente, échoue, mobilise toutes ses ressources pour tenter de réussir à nouveau, etc. Au contraire, il s'engage sur le mode du jeu, toujours disposé à entreprendre de nouveaux projets et à se reconfigurer avec une inventivité sans bornes. Les étudiants ne sont ni félicités, ni critiqués pour leur engagement dans de telles explorations. Ils n'apprennent pas non plus à haïr leur corps pour ses insuffisances ; ils se tournent plutôt vers lui en tant que source génératrice d'idées. Leur récompense ne vient plus tant de la faculté à maîtriser des compétences spécifiques, que de la capacité du corps à se déployer comme lieu d'infinis possibles.

La forme chorégraphique des pièces de Deborah Hay se cristallise à partir de l'exploration de ces mêmes consignes. (Sa célèbre trilogie *The Man Who Grew Common in Wisdom* s'est développée autour des trois questions de 1987, 1988 et 1989 citées plus haut.) De plus en plus réceptifs à ce que la consigne suggère, Deborah Hay et ses étudiants affinent le mouvement pour le découper en figures similaires, actions répétibles et phrases identifiables. Pour ses pièces pour grands groupes, elle coordonne les contributions personnelles de tous les participants en les accordant à la partition naissante de la pièce finale. Pour ses pièces solo, elle a tendance à isoler certaines impulsions issues de cette diversité de réactions, et à les agencer en séquences adaptées aux capacités d'un corps seul en scène, chargé d'éclairer l'action de la consigne sur la physicalité. Au cours de son processus de création, il lui arrive d'interpréter des images distinctes, qui spécifient une forme ou une qualité de mouvement. Mais en incarnant cette forme ou cette qualité, elle n'évalue pas la conformité du corps à un idéal esthétique. Au contraire, elle travaille à ouvrir toutes les parties du corps – et donc ses 75 milliards de cellules – à l'image, en même temps qu'elle se met à l'écoute du dialogue qui s'instaure entre le corps et l'image, attentive à ce que chacun peut dire à l'autre.

Voici la distinction que Deborah Hay fait entre la pratique de l'exploration des consignes, d'une part, et la chorégraphie, de l'autre :

Ce sont deux choses tout à fait différentes. La pratique est en quelque sorte le pouls conscientisé de la danse. La chorégraphie est l'ensemble des choix délibérés que j'opère simultanément au sein de la forme³.

Au moment où elle pratique la consigne, Deborah Hay fait des choix et prend des décisions, dont certains sont retenus pour les séances suivantes, afin de construire progressivement une séquence élaborée. Elle ne reproduit pas des suites de mouvements pour exprimer une image, mais

3 Communication personnelle.

sélectionne plutôt, dans le dialogue entre son corps et les besoins de la consigne, les impulsions qui reflètent et amplifient, de la manière la plus vivante possible, ce qu'elle a expérimenté durant son travail sur l'image.

Une fois que le matériau dansé a été chorégraphié, c'est-à-dire qu'il s'est stabilisé sous forme d'une séquence fiable d'actions répétibles, elle en redynamise l'interprétation en revenant à la contrainte. S'appuyant sur le chorégraphique comme support de référence stable, elle revivifie chaque action par la conscience de la pratique qui l'a vue naître. Au début de sa carrière, Deborah Hay utilisait toute une série d'images chorégraphiques pour écrire et interpréter ses pièces, passant de l'une à l'autre à mesure que la chorégraphie progressait. Au cours d'une décennie passée à diriger des workshops pour grands groupes, elle a épuré cette utilisation des images pour la réduire à un seul énoncé méditatif qui préside et dirige dorénavant chaque pièce longue. À travers un processus créatif consistant à pratiquer, enseigner, créer des chorégraphies et les interpréter, Deborah poursuit son écoute du dialogue instauré entre corps et idée. C'est ce processus d'écoute cyclique que *Mon corps, ce bouddhiste* décrit de manière si frappante.

Au fil des années, les recherches de Deborah Hay sur le corps en mouvement ont donné lieu à des pièces extrêmement singulières. Dans *Voilà* (1995), par exemple, la danseuse interprète un solo de 25 minutes composé de fragments saisissants, apparemment sans lien, qui s'articulent pourtant autour d'un rêve qu'elle raconte à plusieurs reprises au cours du spectacle. Elle réinterprète ensuite des extraits de cette chorégraphie tout en récitant une description des intentions mises derrière chacun des mouvements. Cette dissection de la danse, présentée comme partie intégrante de la chorégraphie, atomise la signification du mouvement en une myriade de potentiels polysémiques. Les descriptions dites à haute voix par Deborah Hay prouvent que chaque mouvement signifie à la fois plus et moins que ne le voudrait l'usage conventionnel. À l'opposé, le solo *Exit* (1995) est entièrement construit sur la concentration de la danseuse, et la capacité du corps et du visage à projeter une sensation de déplacement dans le passé ou l'avenir au cours d'une traversée du plateau qui dure 7 minutes. L'étourdissante simplicité structurelle de la pièce génère une multitude de résonances à partir du seul mot *exit* [sortie].

La partition de *Voilà*, présentée dans ce livre, constitue une remarquable documentation sur les multiples images contenues dans une chorégraphie, et les changements de sens qui s'opèrent selon qu'elles sont utilisées dans tel ou tel contexte ou séquence. Ce texte questionne et élargit aussi nos conceptions de la transcription en danse, en attirant l'attention sur les nombreuses manières différentes de décrire ou de caractériser le mouvement. Ayant assisté d'abord à une danse silencieuse, les spectateurs la revoient ensuite accompagnée de descriptions récitées, toutes formulées au passé, même si la danseuse les interprète en même temps qu'elle les décrit. Certains mouvements issus de la chorégraphie sont ainsi isolés et expliqués, comme si le texte révélait ce que la chorégraphe « voulait vraiment dire ». Sauf que les descriptions

abordent des aspects du mouvement radicalement différents les uns des autres, et que leur enchaînement est d'un illogisme grotesque. Certaines actions ne sont décrites que d'un point de vue kinésiologique : « Un bras se positionnait à angle droit devant son visage. Le poignet pendait mollement. » À d'autres moments, l'accent est mis sur les métaphores que le mouvement peut évoquer : « Comme dans un dessin animé, à la fois cheval et cavalière, elle restait droite dans ses bottes. » Le verre d'eau dans lequel elle boit devient tout à coup un microphone ou la queue d'un cheval. L'hétérogénéité des descriptions, les ruptures logiques et la temporalité au passé ont tous pour effet de troubler le rapport entre discours et action, en soulignant l'absurdité de toute tentative pour saisir le mouvement par le langage et en ironisant sur le rôle du chorégraphe comme porteur du sens originel de ce mouvement.

Parallèlement, l'utilisation de la parole ouvre un nouvel espace offert aux conjectures et aux tours de passe-passe. Le texte parlé soutient l'exploration infinie, par la danseuse, d'images tour à tour essayées, endossées puis abandonnées. La danseuse et la description du mouvement n'ont manifestement pas les mêmes intentions au même moment. Et le spectateur se rend assez vite compte qu'il n'y a pas d'interprétation, vraie ou profonde, de l'action à chercher, ni de message à consommer. En portant l'attention sur la relation entre l'origine de l'itération, qu'elle soit dite ou dansée, et sa signification, l'ironie robuste de Deborah Hay met le spectateur en situation d'expérimenter puis d'interpréter à son tour des événements, tout en maintenant une distance réflexive par rapport à eux.

Voilà met ainsi en scène une série de « Et si... » qui encourage les spectateurs à savourer le processus même de la construction du sens. Il est bien possible qu'ils se rendent compte, au passage, que là où ils sont est ce dont ils ont besoin.

DANSE SACRÉE

Au sujet de ses chorégraphies aussi bien que de la danse en général, Deborah Hay remarque que la dénomination « danse sacrée » est redondante. Pour elle, la danse est toujours et d'emblée sacrée, ne serait-ce que parce qu'elle associe corps et conscience. Les questions du religieux et de la spiritualité imprègnent la démarche de Deborah depuis de longues années. Dans ses écrits, elle fait référence à un ensemble éclectique de pratiques religieuses, parmi lesquelles les traditions chrétienne, bouddhiste, hindouiste et juive. Dans sa danse, elle établit des rapprochements forts avec les pratiques spirituelles du yoga et des arts martiaux. Son approche de l'expérience religieuse a toutefois peu à voir avec un culte organisé ou avec une quête spirituelle New Age. Elle cherche plutôt le sacré en observant le quotidien à travers le prisme d'une physicalité soigneusement cultivée, qui n'est mise au service d'aucun autre objectif.

Comment observe-t-elle le quotidien ? Et comment maintient-elle son attention sur la physicalité ? Dans le cadre de sa pratique quotidienne, Deborah Hay imagine l'existence d'un observateur qui la regarde explorer sa conscience corporelle cellulaire. Elle prolonge

cette projection en créant un deuxième observateur qui observe le premier. Son corps dansant se regarde ainsi danser, en même temps qu'il se regarde en train de se regarder. De nombreuses théories de la conscience n'autorisent pas le corps à être conscient de son activité et attentif à elle lorsqu'il est en mouvement. De nombreuses formes de prière ou de méditation, y compris la méditation bouddhiste, encouragent leurs praticiens à rester assis et immobiles. Au mépris de cette opposition conventionnelle entre action et réflexion, Deborah Hay affirme la possibilité d'une corporalité consciente, attentive et dotée d'une réflexivité critique.

Le meilleur moyen de comprendre la « danse sacrée » de Deborah Hay est de la regarder danser ou de participer à un de ses ateliers. Pour ceux qui veulent imaginer son travail ou se le remémorer, *Mon corps, ce bouddhiste* offre une lecture du corps équivalente à celle de ses danses. C'est-à-dire que l'écriture de Deborah Hay, jamais sentimentale ou nostalgique par rapport à un corps que les mots ne font que réduire, étiqueter ou enfermer, aborde l'écriture comme une investigation tout aussi ludique que son processus chorégraphique. Cette mise en scène d'une méditation sur la physicalité, avec tout ce qu'elle comporte de doute et de dévouement, approfondit grandement notre compréhension de la danse et de la création d'une chorégraphie. Mais, comme les ateliers donnés par Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste* rend aussi l'expérience de la physicalité accessible à des lecteurs issus d'horizons très différents, les invitant à en partager la danse.