

INTRODUCTION

À l'automne 2007, j'ai dansé *Set and Reset*¹ de Trisha Brown lors d'un atelier à l'école de danse contemporaine PARTS. Cette pièce est construite à partir d'improvisations collectives sur une phrase de mouvements initiale. La première phase du processus consiste à apprendre cette séquence de mouvements que l'on nomme souvent le « matériel » de la pièce. J'avais jusque-là étudié principalement la danse classique et cette phrase paraissait relativement facile à exécuter, car elle ne présentait aucune des difficultés auxquelles j'avais l'habitude de me confronter : pas d'extensions, d'équilibres, de tours ou de sauts particulièrement problématiques. Mais contrairement aux élèves qui ne venaient pas d'une formation classique, je ne parvenais pas à obtenir la qualité de mouvement requise. On me donnait les corrections que reçoivent la plupart du temps les danseurs classiques lorsqu'ils abordent ce répertoire : « Trop raide, trop formel, pas assez organique, pas assez dans le sol, détends-toi, etc. » En observant l'interprétation des autres danseurs et la mienne sur vidéo, je percevais immédiatement ce que ces corrections essayaient d'exprimer.

Le problème était facile à identifier mais difficile à résoudre. En effet, je n'étais pas particulièrement tendu

1. *Set and Reset*, chorégraphie de Trisha Brown, musique de Laurie Anderson, scénographie de Robert Rauschenberg, 1983. La transmission a eu lieu lors d'un atelier dirigé par Diane Madden et Lance Gries à PARTS.

lorsque j'exécutais la phrase, du moins pas plus que les autres danseurs, et comment interpréter l'idée d'être « plus dans le sol » ? J'étais, comme tous les autres, sur le sol et soumis à la gravité. D'autres conseils se sont avérés plus utiles : aligner mon squelette de manière à utiliser le moins de force possible et utiliser l'inertie des mouvements déjà engagés pour limiter au maximum ma dépense d'énergie. Je me suis peu à peu rendu compte que je n'avais pas appris la même phrase que les autres étudiants, car je ne l'avais pas appréhendée de la même manière. Mon cadre de lecture du mouvement, provenant de la danse classique, ne sélectionnait pas les paramètres adéquats pour pouvoir l'interpréter. La prise de conscience de ce décalage entre deux cadres de lecture et de perception du mouvement a ouvert de nombreuses perspectives. D'habitude, ces cadres de perception qui sous-tendent les pratiques chorégraphiques demeurent inconscients. C'est l'incapacité à exécuter une séquence de mouvements appartenant à une autre pratique chorégraphique qui m'a permis de prendre conscience du paradigme de lecture du mouvement dans lequel j'évoluais jusqu'alors et des paramètres qui le définissent. De manière schématique, j'avais appris la séquence en termes de formes et de déplacements géométriques alors qu'elle était définie en termes mécaniques. Implicitement, j'avais analysé et mémorisé les deux premiers mouvements de la manière suivante : le bras forme une ligne droite qui décrit un arc de cercle vers le bas ; au moment précis où il passe devant le genou, celui-ci se fléchit, puis le tronc bascule d'environ 20° vers l'avant, etc. Il était impossible d'exécuter correctement la phrase de *Set and Reset* avec cette lecture du mouvement. La suivante fonctionnait mieux : je laisse tomber le poids du bras étendu, le bras entraîne dans sa chute le genou dont le fléchissement fait basculer le torse, et ainsi de suite.

Le fait de se trouver soudainement entre deux manières non seulement de concevoir mais aussi de faire l'expérience du mouvement m'a conduit à analyser les différents cadres

de lecture qui sous-tendent les pratiques chorégraphiques et les stratégies qui sont employées pour les rendre visibles. À partir de quels paramètres les mouvements sont-ils définis ? Et comment sont-ils organisés ou modifiés pour rendre visibles certaines de leurs qualités ? L'étude des multiples modes de définition et de monstration du mouvement permet d'enrichir la perception en offrant différentes manières d'y prêter attention. De même que le danseur peut interpréter une phrase de mouvements en termes géométriques ou mécaniques, le spectateur peut adopter différents cadres de lecture qui peuvent se révéler plus ou moins fertiles par rapport à un matériau chorégraphique. Ce sont d'ailleurs davantage des modes d'attention et des manières de percevoir que des cadres de lecture, car ils ne permettent pas uniquement d'élaborer une interprétation particulière des œuvres, mais aussi d'orienter et de transformer l'expérience du mouvement. Ils rejoignent en cela certaines œuvres qui consistent moins à créer des objets ou des événements nouveaux qu'à prêter attention à ce qui est déjà présent. 4'33 de John Cage en est un des exemples les plus connus, mais on peut citer dans le champ chorégraphique les *Comptes rendus de danse* (*Dance Report*) de Simone Forti :

Danse, compte rendu :

Un oignon ayant commencé à germer a été disposé sur le goulot d'une bouteille. Au fil des jours, il a progressivement transféré sa matière du bulbe au germe modifiant la répartition de son poids jusqu'à finir par tomber².

La danse se situe dans la manière d'observer et de concevoir la germination et la chute de l'oignon, dans le cadrage attentionnel qu'on lui accorde. Les analyses des modes de définition et de présentation du mouvement que je propose ici se

2. Simone Forti, « Dance Report, Dance Construction and Dance Instruction », dans La Monte Young et Jackson Mac Low (dir.), *An Anthology* [New York, 1963], traduction française dans Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond, Fabien Vallos (dir.), *Art conceptuel, une entologie*, Paris : Éditions Mix, 2008, p. 187.

rapprochent de cette attitude. On pourrait les nommer des *Dance Concepts*, des « concepts de danse ». Ce sont des façons de concevoir le mouvement qui visent à affecter la manière dont on en fait l'expérience. Ils se situent à la frontière tenue entre une pratique artistique qui se concentre sur l'attitude du spectateur et une réflexion sur l'art qui cherche moins à décrypter le sens des œuvres qu'à enrichir les multiples manières d'en faire l'expérience. Ce sont des focales d'attention : des cadrages conceptuels qui proposent différentes manières de prêter attention au mouvement et au corps. *Actions, mouvements et gestes* peut ainsi être conçu comme une œuvre chorégraphique où la danse se situe dans l'élaboration de multiples modes de regard sur le mouvement.

– 1 –

PARADIGMES D'APPRÉHENSION

Comment déterminer les modes d'appréhension du mouvement inhérents à telle ou telle pratique chorégraphique ? Lorsque je faisais uniquement de la danse classique, la manière de définir et de distinguer les mouvements propres à cette pratique m'était inaccessible. Je n'avais jamais prêté attention au fait qu'ils étaient définis géométriquement, car c'est quelque chose qui allait de soi. Ce mode de définition du mouvement de la danse était devenu mon mode d'appréhension du mouvement par défaut. C'est seulement en me confrontant à des pièces chorégraphiques où il était inopérant que j'ai pu en prendre conscience.

Ce mode d'appréhension du mouvement n'est pas explicitement abordé dans la pratique. Lorsque l'on apprend un pas, par exemple une arabesque, on ne donne pas au danseur sa définition. On ne lui dit pas de faire un mouvement avec telle ou telle propriété, avec des lignes, des angles, etc.