

II

Réfléchir sur le « Geste »

« Nous nous trouvons ici, face au problème essentiel que pose le geste : est-il un système de communication comme les autres, ou plutôt une pratique où s'engendre le sens qui se transmet au cours de la communication ? » (Julia Kristeva).



Elèves de l'atelier artistique

Photos Christian Cordat 2007

Petites réflexions sur le geste....

Chantal Saint-Leger*

Le programme de l'option facultative de danse s'articule autour de la notion de geste. Bien qu'évidente dans un premier abord, cette notion n'en demeure pas moins ambiguë comme en témoigne la difficulté que nous avons à cerner le geste dans les travaux d'élèves. Nous cherchons "le geste", ce qui rattache la chorégraphie du candidat au programme et qui garantit qu'il n'est pas hors sujet. Nous demandons aux élèves de fonder leur improvisation sur le "geste" et nous évaluons chacun d'entre eux sur la présence, dans leur prestation, de cet élément central. La question est alors de savoir ce qu'on appelle "geste", ce qui a valeur de "geste" que l'on puisse repérer et appréhender comme tel. Ce travail effectué, on pourra alors s'interroger sur le traitement artistique et en particulier chorégraphique du geste. En effet, si la prestation des candidats doit être construite à partir du prélèvement d'un geste dans un domaine particulier: monde du sport, vie quotidienne, univers chorégraphique, quelle trace de ce premier geste reste-t-il dans la chorégraphie finale? Le traitement artistique du geste permet-il encore de repérer le geste initial?

Pour répondre à ces questions, il faut au préalable analyser le texte officiel pour en saisir les présupposés philosophiques. Que dit le programme du geste, de son prélèvement et de son traitement artistique? À quelle conception de l'homme, de la société et de l'art se rattache-il?

Que dit le programme ?

- Le programme de la classe terminale propose:

"une réflexion sur le rôle du corps comme outil de création et de pensée"

- Il remarque :

"C'est à partir de ses marquages corporels, sociaux, professionnels qu'il s'agit de définir le geste."

- Il soutient :

"L'enseignement de la danse s'attache à découvrir l'identité corporelle de chacun dans la vie quotidienne comme dans la pratique artistique. Il permet à l'élève de reconnaître ses propres marquages, ses modelages culturels, et de façon générale, une certaine instrumentalisation du corps dans le contexte social."

GESTES UNIVOQUES / PLURIVOQUES

Gestes de refus :



Main en éventail : au Japon, ce geste de la main droite agitée latéralement devant le visage signifie « non ».



Mouvement de sourcils : en Grèce, le soulèvement et l'abaissement des sourcils rapidement et une seule fois, accompagné d'une expression grave ou contrariée du visage signifie « non ».



Effleurement du menton : en Italie du sud, ce geste d'effleurement du menton par le dos des doigts plusieurs fois de suite, la tête rejetée en arrière, signifie « non ».

Gestes à plusieurs sens :



Tête rejetée en arrière : dans la plupart des cultures arabes, puis répandu en Turquie, à Corfou, à Malte, en Sicile et dans le sud de l'Italie, ce signe de la tête rejetée vigoureusement en arrière signifie « non ».
En Ethiopie, il signifie « oui »



Main enserrant le nez : en France, le geste de la main enserrant le nez en décrivant un mouvement en arc de cercle comme pour visser signifie « ivre ».
En Afrique de l'est, ce geste signifie « ce n'est pas grave ».



Index contre index : au Moyen-Orient, les index serrés latéralement l'un contre l'autre signifie « accord conclu ».
En Afrique du nord, ce geste signifie « amitié étroite ».

L'analyse de ces remarques permet de mettre en évidence deux conceptions paradoxales du corps et du geste et une approche particulière de la démarche artistique.

- **Le corps "objet"**, est façonné, construit par la culture, par la civilisation imposant ses lois, ses normes, ses intérêts. On parle d'un corps "instrumentalisé", d'un corps dépersonnalisé, anonyme, vidé de sa subjectivité, qui peut même être asservi et manipulé. De cette approche du corps découle une conception du geste comme produit d'un monde social, économique, moral et culturel. On parle d'un geste qui serait le produit d'un monde déjà là. Ce dernier, par son action éducative, socialisante, normalisatrice déterminerait nos conduites publiques et nos comportements les plus intimes.

- **Le corps "sujet"**, est celui qui pense, qui crée, celui qui a une identité propre et qui se libère du carcan idéologique imposé par la société. Ce corps artistique joue et se joue des représentations communes, il s'approprie, transforme et interprète le matériau gestuel commun. De cette approche du corps, on peut déduire une conception active, libre, personnelle, authentique du geste.

Le texte officiel pose aussi un présupposé artistique: "la pratique artistique s'organise à partir d'une observation et d'un questionnement sur les différentes occurrences du geste".

Le geste artistique est donc à élaborer à partir du geste observé dans les multiples dimensions de l'existence humaine. Il faut prélever puis, décontextualiser, transformer le geste commun pour trouver le geste dansé. On doit passer du monde ordinaire au monde artistique par la transformation du matériau commun "objectif".

Le geste artistique est ici l'acte créateur, celui qui métamorphose le matériau commun en présence poétique, en objet esthétique. Les gestes ordinaires acquièrent ainsi une autre dimension, ils rayonnent sous une autre lumière qui nous permet de les voir "autrement" sans toujours les reconnaître.

Mais, avant de pouvoir prélever un geste encore faut-il savoir ce qu'est le geste, ce qui fait d'un mouvement un geste.

Qu'appelle-t-on un geste ?

Définition du dictionnaire: Petit Robert:

A- Mouvement du corps (principalement des bras, des mains, de la tête) volontaire ou involontaire, révélant un état psychologique ou visant à exprimer, à exécuter quelque chose.

B- Acte, sanction au sens symbolique et moral.

Mimer les gestes de l'autre pour qu'il vous prenne en sympathie



A- Analyse de la première définition :

Le geste concerne essentiellement les extrémités parce que dans le monde commun, le geste de la main, le signe de la tête, le tapotement de pied est ce qui nous permet d'établir une communication avec les autres. S'il concerne principalement les extrémités du corps c'est parce que dans la communication ordinaire ce sont les parties qui bougent le plus aisément et qui accompagnent ou remplacent notre expression verbale "Les gestes de l'orateur sont des métaphores" dit P. Valéry. On peut faire beaucoup de gestes en parlant, on peut encourager quelqu'un de la voix et du geste.

Le geste a donc d'emblée un sens social, il n'existe que dans la communication intersubjective, entre des êtres conscients qui échangent des informations, des sentiments, des états de conscience ou des intentions. Tous les hommes communiquent avec leur corps, cette pratique est donc universelle, mais la différence des cultures impose des codes distincts qui renvoient à des valeurs et des significations variées.

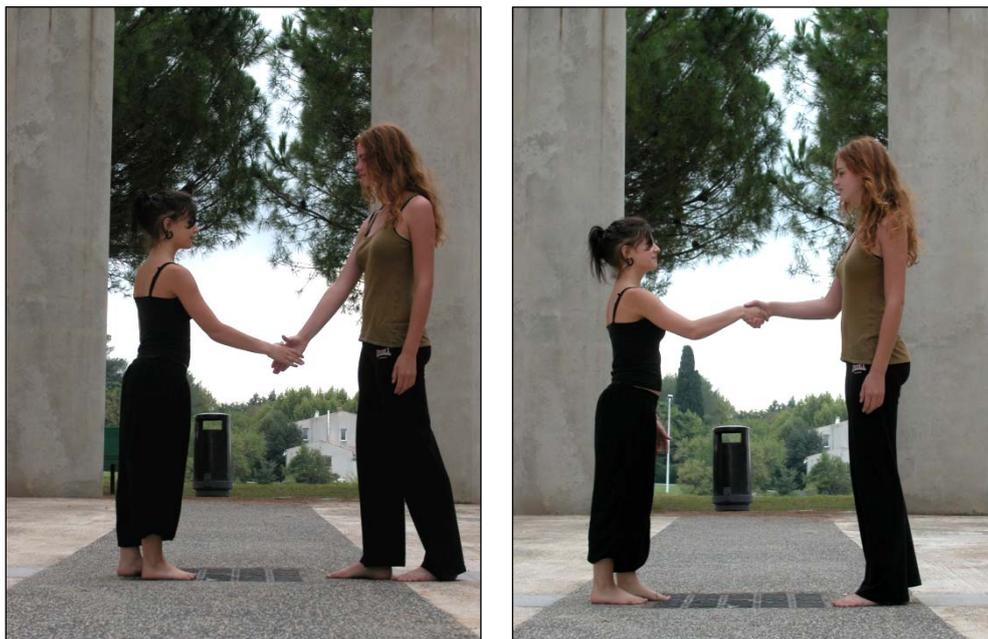
a- Mouvements du corps conscients et volontaires.

Les membres d'un même groupe social partagent des gestes communs, les reconnaissent, les utilisent quotidiennement pour communiquer, pour créer des liens affectifs, pour se situer les uns par rapport aux autres. Dans les gestes conscients et volontaires, on trouve les gestes quotidiens qui peuvent volontairement exprimer un message social, ou affectif (cf. Le langage des gestes: Courrier de l'Unesco, avril 1997, p35.).

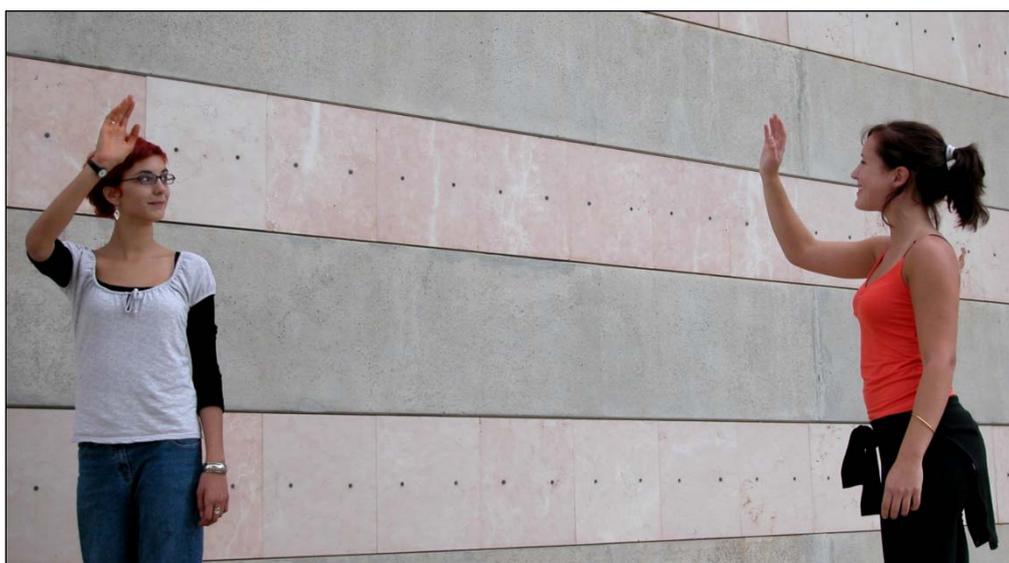
b- les mouvements du corps involontaires:

Les publicitaires, les spécialistes de la "communication" parlent du "gestualisme", de l'étude des gestes involontaires, ceux qui trahissent nos véritables intentions par rapport aux autres. Nos gestes les plus courants peuvent constituer un langage psychoaffectif inconscient. Ils trahissent nos désirs inavoués et inavouables, nos comportements les plus prédateurs. On présume ici qu'il y a des codes cachés derrière les gestes des gens, codes qui organisent notre relation à autrui. Notre corps, nos gestes, nos actions, seraient soumis aux mêmes lois biologiques que celles qui gouvernent toutes les autres espèces animales. Il est question de territoire, mais aussi de stratégies de domination ou de séduction. Les gestes constituent un langage structuré, ce sont des signes composés d'un signifiant et d'un signifié, dont le sens doit être décrypté dans un contexte donné.

GESTES DE COMMUNICATION



Se serrer la main. *Photos élèves de 1ere L art-danse .lycée Jean Monnet Montpellier*



Se saluer de la main. *Photos élèves de 1ere L art-danse .lycée Jean Monnet Montpellier*

c -Les mouvements du corps visant à exécuter quelque chose:

Les gestes du travail visent à exécuter quelque chose, gestes appris, répétés, intériorisés, devenus familiers et naturels pour celui qui les réalise quotidiennement. Gestes fonctionnels, efficaces, utiles, voués à la production d'un objet, d'un discours, d'un ordre. Dans ce sens, le geste bien qu'essentiellement visible dans les mains, le visage, le regard, engage une posture,

une attitude générales du corps, une manière de porter sa verticalité. Les gestes du travail agricole ou artisanal construisent notre allure, notre démarche, déforment notre squelette .On peut reconnaître la vie d'un homme à sa façon de se tenir, à sa physionomie générale.... Tout le corps est dans une position d'attente, de combat ou de résistance, il prend d'emblée en considération la présence des autres.

B-Analyse de la deuxième définition :

Le geste est acte, action au sens moral, symbolique, métaphysique. On peut demander à un vendeur de faire "un geste commercial", à un homme de pouvoir d'avoir un "geste de clémence", on dit d'un homme généreux qu'il a "le geste large".

En ce sens, le geste n'est plus le produit d'un ordre social et culturel, il est ce qui va à l'encontre des normes communes, des habitudes mentales, de ce qui est couramment admis. Le geste est véritablement un acte qui transforme le cours ordinaire ou naturel des choses. Il est l'expression d'une conscience libre qui décide volontairement du chemin qu'elle veut suivre. Le geste est d'abord un mouvement de libération par rapport à un ordre politique, social, moral, économique donné...

Ici, comme l'indique Vilém Flusser, on insiste sur l'idée que le geste est un "mouvement qui ne peut être expliqué par ses causes". Le geste n'a pour motif qu'une décision libre. Il n'est pas déterminé, il est l'expression d'un projet choisi et construit par un homme capable de distinguer ce qui est de ce qui doit être. Comprendre le geste, suppose que l'on reconnaisse la liberté du sujet agissant.

Ainsi conçu, on peut comprendre que le geste est fondateur, il est l'acte par lequel un monde est nié et, éventuellement, un autre peut advenir. Les gestes des grands hommes, ceux qui éveillent les consciences deviennent mythiques, ils sont repris dans les rites. Ils symbolisent une attitude métaphysique, religieuse, morale dans laquelle se joue le sens de l'existence humaine. La répétition de ces gestes fondateurs dans les rites ravive la mémoire des hommes, régénère leur existence, redonne du sens à leur vie. Les gestes initiaux deviennent les gestes sacrés du rite religieux: «Faites ceci en mémoire de moi" dit le Christ dans la Cène. Les images d'Épinal représentent les attitudes solennelles des hommes qui ont changé le cours du monde: Socrate assis sur son lit buvant tranquillement la ciguë, Napoléon, la main sur le ventre contemplant sereinement la victoire de son armée...

Comment comprendre et interpréter philosophiquement ces deux dimensions opposées du geste: le geste comme produit socioculturel et le geste comme acte de pure liberté, capable de détruire et de construire?

Le concept philosophique de "monde", élaboré par Merleau-Ponty permet d'éclairer les multiples dimensions d'un geste.

Pour le phénoménologue, le monde est un ensemble d'éléments ayant un sens à partir d'un centre de compréhension, à partir de significations posées par la conscience. On parle du monde scolaire, du monde des affaires, du monde de Baudelaire, du monde agricole..Il

englobe des choses, des statuts, des attitudes, des structures d'espace, des façons de se rapporter aux choses, des gestes...

Le geste est l'expression d'un monde.

Le geste est l'expression de notre conscience, de notre perception du monde, ou plus exactement, du monde dont nous sommes porteurs. Le monde est une façon de penser, de sentir, immédiatement présente dans notre corps et qui se manifeste de façon non verbale par le corps. Chaque geste est inséré dans un contexte, un monde, qui lui donne son sens, sa présence, sa forme, son intention.

Ce n'est donc pas un acte mécanique ou fonctionnel qui définit le geste mais, l'ensemble des représentations, des images, des croyances, des souffrances, des désirs qui transpirent dans nos mouvements. Ce qui importe, ce n'est pas ce qu'on fait mais la manière dont on le fait. Ainsi, lorsque le programme indique qu'il faut prélever les gestes dans différents domaines, il suppose que le geste est symbolique, c'est-à-dire, qu'il porte en lui-même l'expression d'un monde, d'une manière de vivre dans une situation donnée. Les gestes quotidiens : se peigner, se regarder dans une glace, attendre etc.. sont en eux-mêmes signifiants, porteurs d'un état d'esprit qui se manifeste en nous et à travers nous, dont nous pouvons avoir conscience ou non.

Geste du travail :



Geste de battre. Photos élèves Ieres L art-danse Lycée Jean Monnet Montpellier



Geste de semer. Photos élèves Ieres L
art-danse
Lycée Jean Monnet Montpellier

On retrouve ici, la conception "objectale" du geste. Ce que je fais dans un monde déterminé, réglementé, cadré, de façon consciente ou non et qui est éveillé, développé, imposé par le groupe social auquel j'appartiens. Le corps est globalement façonné par des principes, des lois, des valeurs qui nous déterminent: se tenir droit, écrire avec la plume, baisser les yeux devant le maître, contrôler ses pulsions.

Mais le geste n'est pas uniquement une construction sociale que nous reproduisons sans conscience. Nous ne sommes pas que les produits de notre éducation, nous sommes aussi porteurs et créateurs d'autres univers de sens, d'autres mondes.

Le geste est acte d'ouverture d'un monde.

Le geste est aussi et avant tout l'expression de notre liberté et de notre pouvoir créateur. Il est l'expression de notre capacité à préserver notre indétermination originelle face à la puissance réificatrice du conformisme et de la coercition sociale. Le geste de rébellion, le regard qui défie, le visage qui appelle sont des manifestations de notre humanité qui se révolte contre l'ordre traditionnel figé ou destructeur. Le geste est alors l'expression d'un refus, d'une opposition, l'affirmation d'une subjectivité qui réclame ses droits. Le monde, en ce sens, est bien celui qui est créé par une conscience libre, indéterminée, qui change le monde et construit de nouvelles réalités. Le geste du grand homme en appelle à la prise de conscience de la violence ou de l'injustice. Le geste est alors porteur d'autres significations, d'une autre vision du monde.

Dans ce contexte, la notion de "geste artistique" prend tout son sens. Le geste artistique est celui qui regarde, dévoile, récupère, provoque, il met en évidence un monde, montre ce qui est présent mais inaperçu. On retrouve ici la définition hégélienne de l'art comme forme de réflexion de l'Esprit. L'art est ce qui nous montre, nous fait prendre conscience de nous-mêmes à travers le corps qu'il met en scène. L'art dit ce qu'est l'esprit de notre temps c'est à dire, ce que sont les hommes pour eux-mêmes ou ce qu'ils font d'eux-mêmes, la façon dont ils traitent leur humanité comme le montrent le réalisme soviétique et l'art monumental égyptien. Le ballet classique et sa hiérarchie sont l'écho de la monarchie absolue, la danseuse sur pointe tend à s'élever jusqu'aux cieux, le corps est sublimé, entièrement tendu vers un idéal platonicien, un au delà de la chair...Le film célèbre de Chaplin, « Les temps modernes », révèle les ravages du capitalisme libéral: l'exploitation et l'aliénation de l'homme absorbé par les rouages de la machine. L'homme est réduit à sa force de travail, il n'a plus de gestes mais des mouvements automatisés et parcellisés. Tout son être est condensé dans un ensemble de réflexes conditionnés. On a donc jusqu'ici parlé du geste artistique, on peut maintenant s'interroger sur le geste dans l'art et l'art du geste.

Deux amies marchent l'une vers l'autre.



Elles se rencontrent.



Puis passent leur chemin.



*Photos élèves 1ere L d
Lycée Jean Monnet
Montpellier*

Du geste artistique comme révélation d'un monde à l'art du geste.

L'art du geste par excellence, semble être la pantomime ou le théâtre. Le comédien prête son corps au personnage qu'il joue, il en retrouve le comportement, le rythme, la démarche à partir d'un travail sur le corps (Cf. Lecoq). Le personnage porte en lui un monde. Dans la commedia dell' arte, c'est le monde de la survie qui est mis en scène, celui des besoins immédiats, des désirs primaires, le monde graveleux des gens de la rue qui s'interpellent, qui se rudoient. Le théâtre donne une chair aux idées, le comédien trouve ses gestes à partir d'un travail minutieux d'observation des hommes dans la vie. L'analyse de l'attitude corporelle, la recherche dans ses souvenirs réels ou imaginaires de sentiments, et surtout d'images, permet au comédien de trouver en lui l'avare, le clown, le nostalgique, le patriarche ...qu'il veut jouer. (J. Lecoq : le papier et l'espace géométrique)

Gestes rituels.



Photos élèves 1eres L art-danse Lycée Jean Monnet Montpellier

Les traités de « civilité » condamnent tout langage gestuel comme tout accent régional. Ils éliminent la saveur des gestes rituels comme le « tope-là ».

Le mime parle avec son corps, il exprime des idées dans ses gestes. Son corps tout entier manifeste des intentions, des désirs, des attitudes mentales, ou des passions...qui ont déjà une signification dans un monde donné. Il peut raconter une histoire (J L Barrault), caricaturer des gestes, imiter pour révéler un état d'esprit. Le geste imité n'est pas une reproduction appauvrissante du réel mais une expression ou une révélation du monde. Le comédien, comme le mime, comme tous les artistes, en touchant notre sensibilité, nous invitent à prendre conscience de nous-mêmes.

Toutefois, même si le corps est omniprésent, comme empli des significations qu'il exprime, la pantomime comme le théâtre traditionnel restent dans un langage commun. Ils se réfèrent à un

ensemble de valeurs, de principes, d'idées, qui sont présents dans une réalité donnée. Le spectateur peut donc s'y reconnaître ou retrouver des gestes, des attitudes, des représentations qui lui sont familières. Les personnages sont identifiables, on nous raconte une histoire ou on décrit un univers qui a d'emblée un sens pour nous. Mais qu'en est-il de la danse contemporaine, du geste dansé?

Dans la danse contemporaine, il y a une rupture radicale avec les canons de beauté classiques, porteurs de valeurs identifiables, ainsi qu'avec toutes les normes traditionnelles. Le geste n'est plus le support mimétique d'un référent déjà structuré. Le geste est comme coupé de sa signification commune, il ne renvoie plus à des valeurs, des principes, un ordre philosophique politique et social reconnaissable. C'est le corps lui-même qui est le centre de l'attention. On peut marcher sur scène, cette marche ne renvoie pas à la marche particulière d'un groupe social, elle ne renvoie d'abord qu'à elle-même.

C'est le corps qui est producteur de sens, de valeurs, de désirs qui échappent à toute saisie analytique et à toute expression verbale. Le corps crée par lui-même une pensée symbolique qui ne peut être saisie par des concepts, une pensée étrangère à l'intellect pur, rebelle à l'analyse abstraite. En danse, comme le montre L. Louppe, le corps est "sujet", il sort du cadre normalisant d'un monde donné. Il n'y a pas de projection dans un code déjà instauré.

Les gestes ne sont plus, dès lors, pensés à partir d'un code social prédéterminé, ils sont présents dans la totalité du corps, mis en lumière à partir de leur point d'origine et de leur qualité organique. Les extrémités ne sont plus considérées comme l'appareillage expressif privilégié. Dans le monde commun, la tête, ainsi que les membres supérieurs et inférieurs jouent un rôle primordial dans l'expression verbale qu'ils soulignent, surexposent ou démentent. Au contraire, dans la danse contemporaine, nous assistons à une dé-hiérarchisation du rôle des membres. La tête n'est plus le siège impérial du sens, elle laisse au corps le rôle expressif: elle devient corps, poids, matière. Les membres supérieurs et inférieurs peuvent se couper de leur fonction, s'atrophier ou disparaître. La danse contemporaine attire l'attention sur les zones asémiques de l'homme: ventre, thorax, dos, nuque, épaules qui deviennent le foyer moteur du geste.

C'est le corps tout entier qui est questionné, exploré, déployé. Un corps n'est pas donné, il est à inventer et à découvrir. Le corps social dessine un corps particulier. Corps athlétique des cités guerrières, solide, conquérant, tendu vers l'horizon et noyé dans la masse, corps affaibli, dévitalisé, fané, du prolétaire déshumanisé. Le corps contemporain abandonne la prise de pouvoir sur les choses. Il valorise des zones corporelle fragiles, incapables de manipulation. Le danseur travaille le relâché, le poids, la chute, il invente le dessin dans l'espace, il se fait hypersensible aux sensations cutanées, il redécouvre les rythmes respiratoires, il cherche le mouvement organique. Le corps devient le matériau poétique comme peut l'être la couleur pour le peintre, la pierre pour le sculpteur, le mot pour le poète.

Il s'agit de convoquer au delà de la figure admise et reconnaissable tous les autres corps possibles: les corps poétiques, ceux qui ne sont pas dans la performance, ceux qui

exposent leur faiblesse ou leur marginalité, en tous cas, ceux qui ne sont porteurs d'aucunes normes. Ceux qui nous interpellent par ce qu'ils sont en eux-mêmes et pas pour ce qu'ils veulent dire. Comme le sculpteur met en forme une matière à partir de ce qu'est la pierre ou le bois, comme le poète dit en fonction de la chair même des mots, le danseur découvre ou retrouve d'autres gestes à partir de son propre corps.

Pour ce faire, le corps est à l'écoute de lui même. Le danseur retrouve sa conscience corporelle, il rompt avec le verbal, il présuppose l'existence d'une pensée propre au corps, d'une poésie de l'organique.

Ce travail exige un effort de "décontamination" du monde social qui est traversé de significations préétablies. La danse contemporaine crée d'autres gestes, c'est-à-dire d'autres manières d'être au corps. Elle suppose une rupture avec la mémoire culturelle du corps. La contrainte qu'impose l'aléatoire chez Cunningham, permet de trouver un autre mouvement, de reconquérir sa subjectivité par l'avènement indéterminé d'autres gestes. Ces gestes émanent d'un sujet ouvert à ce qui est présent, ils supposent une ouverture à l'espace, une attention à l'ici...

Ces gestes ne naissent pas du néant. Ils sont alimentés, voir même, enracinés dans des intentions et des désirs qui se manifestent dans une tension et attention préalables à l'acte. Le pré-geste se manifeste dans le poids, le flux, l'espace que nous créons en nous et hors de nous. (Poétique de la danse contemporaine p124). Le geste dansé est celui qui est conscient de son poids, de sa direction, de sa durée, de son dessin, de l'imaginaire qui l'anime. Par "l'hyperconscience" de ses qualités, il est en décalage avec les gestes déterminés ou inaperçus de la vie quotidienne. Il attire notre attention, en appelle à notre conscience poétique. Même dans sa plus grande simplicité, lorsqu'il semble ne reproduire que des gestes quotidiens, il nous rappelle que les choses les plus anodines et les plus familières sont dignes de considération, qu'elles peuvent nous toucher, nous faire rêver, éveiller notre tendresse ou notre sens esthétique. On retrouve ici, la notion kantienne de « beauté pure». Celle qui nous touche sans que l'on sache pourquoi, qui en appelle à notre sensibilité et à notre raison sans jamais s'y réduire. Cette beauté qui est l'objet d'une rencontre authentique, heureuse et apaisante est présente dans ce geste simple d'une personne qui marche, qui regarde, qui vibre, lorsqu'elle est tout à ce qu'elle est ou ce qu'elle fait.

Conclusion : Comment appréhender la prestation de l'élève ?

Le geste est ce qui se dessine dans un corps qui danse, ce qui est animé par un imaginaire qui transparaît dans les qualités de nos mouvements. C'est la reproduction artificielle de formes stéréotypées et le refus d'être dans son "corps propre" qui peuvent être considérés comme faux ou hors sujet.

On peut, peut-être ici, s'interroger sur le regard que l'on pose sur la proposition de l'élève. S'il faut appréhender une création artistique, le regard porté ne peut être qu'ouvert,

accueillant et bienveillant. Il ne s'agit pas de mesurer une performance ou un degré de réussite par rapport à un modèle préétabli parce que, ce qui est donné à voir est un "objet" esthétique au sens kantien. Cet objet reste indéterminé et indéfinissable c'est pourquoi il éveille notre aptitude à rêver, à projeter sur lui nos propres images.

Bachelard réfléchit sur l'image poétique, celle qui, par sa simplicité et sa puissance ravive tout notre être, ressourcement notre existence, éveille notre conscience. Un acte artistique est avant tout un acte de l'imagination créatrice, une production d'images qui nous interpelle parce qu'elle nous unit au-delà de nos préoccupations sociales et personnelles. On peut faire un parallèle entre ce voyage poétique qui suppose un dépassement de nos intérêts immédiats et le travail du danseur qui retrouve la sensation de la pesanteur, de l'espace, du temps. Il ouvre sa chair en relâchant toutes les tensions, il laisse advenir son imaginaire dans son corps et ouvre un espace de voyage intérieur à celui qui sait le regarder.

Ne faut-il pas, dès lors, construire son regard de spectateur et d'examineur avec les outils que nous fournit R. Laban? La conscience du poids, du flux, du temps, de l'espace est indispensable à la lecture et à la création du geste dansé. Il n'y a pas de forme précise à attendre. Ce sont souvent des dynamiques, des rythmes, des énergies qui tracent dans l'espace des lignes, des points et des figures sans être reliés à une réalité précise sinon de manière purement allusive.

*Chantal Saint-Léger philosophie et Art-Danse Lycée Jean Monnet Montpellier



Elèves du Lycée Jean Monnet Montpellier Tles

Photos Christian Cordat 2007

Questions de geste, questions de programme

Jean-Jacques Félix*

Avant-propos

Si dans le cadre de ses recherches, l'anthropologue A. Kaepler a été amenée à concevoir le fait que la pratique humaine trop souvent qualifiée de « danse » par ses collègues, s'avère être une pratique quasiment indéfinissable en ce qu'elle est difficilement séparable des autres systèmes de mouvements structurés existant dans certaines ethnies²⁷, il apparaît tout aussi déconcertant d'un point de vue sémantique et didactique de séparer la notion d'acte artistique de danser de celle de geste artistique de danser. Deux notions que se doivent pourtant de cerner et de distinguer le didacticien et l'enseignant pour concevoir et mettre en œuvre des contenus d'enseignement en Art/danse.

En ce sens, en nous appuyant sur les contenus du programme de l'option facultative Art/danse de la classe de Terminale, nous essaierons dans le cadre de cette contribution d'apporter quelques éléments de clarification sur ce sujet : quand y a-t-il geste artistique de danser ? Pourquoi s'avère-t-il nécessaire de distinguer la notion d'acte artistique de danser de celle de geste artistique de danser pour penser un Enseignement Artistique en danse ?

Premiers constats

La nécessité de distinguer la notion d'acte artistique de danser de celle de geste artistique de danser tient dans le fait que de nombreux écrits portant sur des questions de danse - quels que soient les domaines de connaissances auxquels ils renvoient (philosophie, sémiologie, esthétique, etc.) - emploient le terme de geste (voire même de mouvement) plutôt que celui d'acte de danser pour développer leur argumentation.

Les récents travaux de recherche publiés par Aurore Despres témoignent significativement de cet état de fait.

²⁷ A. Kaepler écrit : « est-il nécessaire, voire même possible de donner une définition de la danse, tant la quasi-impossibilité de définir la danse comme quelque chose de séparé des autres systèmes de mouvements structurés est déconcertante ». A. Kaepler, *La danse selon une perspective anthropologique*, in Nouvelles de Danse n°34-35, Contredanse, Bruxelles, 1998.

Logique du processus, logique du résultat

Lorsque A. Despres tente en effet de montrer que le « travail » d'élaboration chorégraphique relève avant tout d'une certaine logique de la sensation et de la perception, elle appuie sa thèse philosophique sur la distinction qu'elle opère d'une part, entre trois types de mouvements et d'autre part, entre quatre types de gestes²⁸. Parmi ceux-ci, celui qu'elle nomme *geste esthétique* se caractérise par un mode de production signifiante lié non seulement à un processus par lequel la sensation du mouvement mis en œuvre par le danseur « coïncide exactement » avec le mouvement de la sensation, mais aussi à celui qui rend possible la réalisation d'un acte qu'elle renvoie à ce qu'elle appelle alors une logique du *processus* s'opposant à celle du *résultat* (p. 270)²⁹. A. Despres parle en ce sens d'un acte flexible conçu comme une direction à prendre et non un résultat à atteindre (p. 282).

Ce que met en évidence cet exemple, est que l'emploi des vocables : *mouvement*, *acte* et *geste*, pour parler avec un certain recul épistémologique (notamment didactique) des pratiques artistiques de danse s'avère être une opération intellectuelle complexe.

Précisons néanmoins que la référence aux thèses défendues par A. Despres dépasse le simple cadre de l'exemple en regard de cette complexité et des questions qui seront abordées au cours de cette réflexion.

Ce choix référentiel n'est pas neutre en ce qu'il s'appuie sur le fait qu'A. Despres construit son discours à partir d'un point de vue qui nous semble très pertinent pour penser une didactique scolaire de l'Art de la danse.

Un point de vue qui se résume en ces termes : penser un geste artistique de danser dont le mode d'existence signifiante - conçu en référence à la modalité du "sentir" (l'esthésique) - relève essentiellement d'une logique du *processus* qui s'oppose à celle du *résultat*. A. Despres écrit en ce sens : « les danseurs, explorateurs par définition du mouvement (en danse contemporaine), se font les explorateurs du "sentir"[...]. Le "sentir" définit des attitudes, des actes qui diffèrent non seulement d'un chorégraphe, d'un pédagogue, d'un danseur à l'autre mais qui diffèrent aussi, pour un même danseur, en fonction du moment, c'est-à-dire des orientations choisies alors dans l'effectuation de son mouvement »³⁰.

Par ailleurs, le programme de l'option facultative Art/danse pour la classe de Terminale des lycées français³¹ dont les contenus se structurent autour de la notion centrale de "geste",

²⁸ Les trois types de mouvement identifiés par A. Despres sont les suivants : le mouvement-action, le mouvement-sensation et le mouvement-affection. En ce qui concerne le geste, elle différencie : le geste usage, le geste affectif, le geste poétique et le geste esthétique. A. Despres, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, ANRT, Lille, 2003, p. 322.

²⁹ « Le geste esthétique ne peut jamais être une affaire entendue et encore moins une donnée, mais toujours une affaire à construire comme un trajet à suivre ». A. Despres, 2003, *op. cit.*, p. 9. La différenciation qu'opère A. Despres entre logique du *processus* et celle du *résultat* est extrêmement intéressante en ce qu'elle constitue selon nous un des éléments qui permettent de distinguer l'enseignement Art/danse qui doit justement se fonder sur une logique du *processus* (exploration éducative du mouvement non déterminé par un but extérieur à atteindre) de celui de l'enseignement E.P.S./danse qui relève essentiellement d'une logique du *résultat*.

³⁰ A. Despres, 2002, *Op. cit.*, p.6.

³¹ Programme de l'Enseignement Artistique danse, option facultative pour la classe de terminale des séries générales et technologiques, *B O hors-série n°* du 2003, MEN.

permet de constater que cette dernière pose problème lorsqu'il s'agit de la penser dans le cadre d'une réflexion didactique et pédagogique.

Le programme en question

Il stipule entre autres qu'il s'agit pour l'élève dans le cadre de cet enseignement : « d'interroger, d'approfondir et de problématiser les repères donnés à partir d'un axe très présent dans l'art chorégraphique des vingt dernières années : le geste ».

Or, si ce programme de l'option facultative Art/danse parle souvent de geste il est quelque peu curieux de voir qu'il n'en donne jamais une définition précise.

Faire référence aux gestes : « quotidien, professionnel, sportif, dansé, etc. » ne renseigne en rien sur ce qu'est le geste ou sur : quand y a-t-il geste ? Qualifier une chose ne revient pas à la définir. Par ailleurs, pourquoi parler de gestes quotidiens, professionnels, etc., plutôt que d'actes ou de mouvements quotidiens ou professionnels ?

Sans aller jusqu'à dire que l'emploi du terme de geste relève dans ce programme d'un syncrétisme conceptuel, on peut penser qu'il résulte pour le moins d'une approche éclectique (implicite ?) dont il revient alors à l'enseignant de démêler l'écheveau.

Dans cette perspective, il semble possible de tirer un premier fil susceptible de guider le 'démêlage'.

Une première piste

On peut considérer que dans le cadre de ce programme le geste est d'une part, conçu en tant que symptôme - symptôme à travers lequel se dévoilent les marquages, les modelages ainsi que les encodages culturels incorporés par le sujet social en activité et d'autre part, en tant que « matériau » qui sans référence à autre chose que lui-même produit un sens étranger aux processus de re-présentation d'un monde lui étant extérieur. Un geste qui ne relève plus de la logique sémiotique du signe.

Aussi, est-ce à la fois comme "symptôme" « d'une certaine instrumentalisation du corps dans le contexte social » et aussi comme "matériau" que l'élève est invité à interroger le geste en général (y compris dans le domaine de l'art) pour en faire l'objet d'une expérience dansante à la fois sensible et cognitive. Et ce, comme le précise le programme : en mettant en œuvre des opérations de *prélèvement*, de *transformation* et de *composition-interprétation*.

Autrement dit, le vocable de geste tel que le conçoivent les rédacteurs semble recouvrir au moins trois sens :

- un sens fonctionnel : les différents usages "productifs" d'un geste dans une société donnée.
- un sens socio symbolique : un geste comme marqueur de certains usages culturels du corps ou plus précisément de la corporéité.
- un sens propre qui fait du *geste* quelque chose à partir de quoi peut émerger une signifiante non-re-présentative du monde.

A partir de ces constats et quelques éléments d'analyse, la question du sens que revêt tout geste humain apparaît incontournable non seulement pour concevoir l'esprit dans lequel a été écrit ce programme optionnel Art/danse mais aussi et surtout pour comprendre ce que recouvre un geste potentiellement sujet à devenir un geste artistique de danser. C'est ce que nous allons essayer de montrer.

Oser une définition du geste

En émettant l'hypothèse que ce choix se constitue comme le plus pertinent parmi tous les autres possibles, c'est par une définition très générale que nous amorcerons un travail réflexif sur le geste et le sens dont il est potentiellement porteur. Ce travail relevant essentiellement d'une approche sémio-phénoménologique.

Renvoie à ce qui peut être qualifié de geste, tout phénomène sensible (visible, audible, etc.) manifesté par le corps humain - tout ou parties (segments) - qui se déplace ou non dans l'espace. Ce phénomène est signifiant pour celui qui le perçoit. Le corps qui manifeste un geste peut être virtuel (iconographie, vidéo...) ou réel.

Une première remarque importante s'impose à partir de cette définition.

Tout geste résulte d'un double procès : un procès "d'élaboration"³² et un procès de réception. Deux procès eux-mêmes conditionnés par le contexte situationnel et culturel dans lequel ils sont à l'œuvre. En ce sens, c'est dans l'interaction contextualisée de ces procès qu'émerge le sens potentiel d'un geste. Autrement dit, un geste signifiant n'existe que dans le cadre d'une relation interpersonnelle (communication ?) qui varie d'un groupe social à l'autre et d'une époque à l'autre.

Dans cette vision des choses, il paraît évident que la question du statut sémiotique de tout geste se constitue comme l'une de celles à laquelle il convient d'apporter des éléments de réponse. Et ce, pour comprendre comment ce qui apparaît dans un nombre conséquent de contributions théoriques sous le vocable de geste "fonctionne" en tant que phénomène signifiant. Notamment lorsque ce geste est censé appartenir au domaine de l'art et plus spécifiquement de l'art chorégraphique.

Cette question portant sur le statut sémiotique du geste peut dans le cadre de ce qui nous intéresse ici se traduire en ces termes : qu'est ce qui fait que le mode d'existence signifiant

³² Le terme "d'élaboration" employé ici, permet de suspendre le clivage entre « faire » (production) et « agir » (action non déterminée par un but extérieur à elle-même). La question de ce clivage est au centre de nombreuses réflexions développées sur le *geste* et le *geste* de danser en particulier (on peut en ce sens faire référence à Julia Kristéva ou à Giorgio Agamben).

d'un geste³³ lié à certains modes connexes "d'élaboration" et de réception, relève ou non d'une pratique artistique chorégraphique?

Notons que cette question du statut sémiotique du geste se situe au cœur d'une grande partie des conceptions esthétiques contemporaines qui animent le domaine de l'art chorégraphique depuis plusieurs décennies. En effet, nombre de chorégraphes appartenant aux différents courants issus de ce qu'il est convenu d'appeler la postmodernité interrogent le sens du geste. C'est à partir de cette interrogation qu'ils développent leur processus créatif en travaillant sur les frontières du visible et de l'invisible, de l'artistique et du non-artistique, celle encore plus spécifique de la danse et de la non-danse, etc.

Le geste comme rencontre potentielle d'un acte « d'élaboration » et d'un acte de réception

Intéressons-nous dans un premier temps au versant procès "d'élaboration" du geste pour ensuite envisager le second versant : celui du procès de réception auquel il donne lieu. Précisons que cette approche analytique et scindée du problème n'est qu'un artifice didactique dont le but est d'aider à mieux comprendre le mode de signification d'un geste pensé dans le cadre du rapport systémique qui l'organise : élaboration-réception-contexte.

«Elaboration» du geste

L'entrée dans l'analyse du procès "d'élaboration" du geste nous amène à différencier deux grandes catégories de gestes : les gestes intentionnels et les gestes non intentionnels.

En référence aux travaux de J. R. Searle³⁴, la notion d'intentionnalité doit s'entendre comme ce qui relève de l'ensemble des états mentaux accessibles à la conscience. Des états mentaux qui renvoient à, et portent sur un objet ou un état du monde.

Pour lever ici toute ambiguïté et en anticipant sur la suite de cette réflexion, nous dirons qu'il est possible de discuter le fait qu'un geste non-intentionnel puisse être à la fois signifiant et artistique³⁵. Néanmoins, dans la mesure où la plupart des théoriciens de l'art considèrent

³³ Le terme de *mode d'existence* est emprunté à G. Genette, qui dans *L'œuvre de l'art*, Seuil, Paris, 1994, distingue deux modes d'existence de l'œuvre d'art. Le premier qu'il qualifie d'*immanence* et le second de *transcendance*, p. 17.

³⁴ J. R. Searle, *Sens et expression*, Editions de Minuit, Paris, 1982.

³⁵ Dans le cadre des recherches en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé, Hubert Godard notamment insiste sur le rôle prépondérant que jouent les processus d'organisation tonico-gravitaires qui sous-tendent l'effectuation d'un geste. Ces processus infra visibles qui donnent toute la charge expressive du geste sont difficilement conditionnés par une intention. Hubert Godard dit en ce sens : « La culture, l'histoire d'un danseur, et sa manière de ressentir une situation, de l'interpréter, va induire une « musicalité posturale » qui accompagnera ou prendra en défaut les gestes intentionnels exécutés. Les effets de cet état affectif, qui donne à chaque geste sa qualité et dont on commence à peine à comprendre les mécanismes, ne peuvent pas être

que tout geste artistique, quel que soit le domaine d'expression auquel il appartient ne peut se concevoir indépendamment d'un acte intentionnel, c'est à la catégorie des gestes intentionnels que nous nous intéresserons en priorité.

Dans le cadre de ce parti pris qu'il nous faut alors distinguer trois grandes catégories de gestes intentionnels : ceux à visées *pratique*, *mythique* ou *communicative*³⁶.

1 - Le geste à visée *pratique*.

- Il s'organise d'une part, en relation avec le but de produire ou de fabriquer quelque chose. Il est alors sous tendu par une logique productive, celle du *faire* : gestes de travail de l'ouvrier, de l'artisan, etc.

- Il peut d'autre part, être rapporté à la logique de l'*agir* entendue dans le sens de la *praxis* Aristotélicienne. Dans ce cas l'activité humaine qui donne lieu à la mise en œuvre d'un geste n'est pas déterminée par un but de production extérieur à ce qui la motive. Les pratiques somatiques : celles de Feldenkrais, Alexander, Pilates, etc., participent par exemple de cette logique³⁷. Celles encore de "stretching", "aérobic" ou "steps" peuvent éventuellement faire partie de ce groupe, bien que l'on puisse dans ce cadre discuter du fait qu'elles servent peut-être avant tout à "produire" un corps idéalisé et modélisé.

Lorsque Chantal Despres³⁸ différencie le geste *usage/usagé* du geste *aesthétique*, cette différenciation se fonde en grande partie sur celle du *faire* et de l'*agir*.

2 - La gestualité à visée *mythique*.

- Si elle emprunte ses figures gestuelles à la gestualité *pratique*, elle ne recouvre pas pour autant les mêmes fonctions. Relevant du cadre très large des activités symboliques, elle inclut aussi bien les gestes propres certains rituels communautaires (politesse, liturgie, etc.) que ceux qui sont mis en jeu dans les danses traditionnelles non scénique. Il faut noter que dans la réalité, la gestualité *mythique* se retrouve diffuse dans la gestualité *pratique* et inversement.

3 - Le geste à visée *communicative*.

- Pour celui qui "l'élabore" il est lié à l'intention de créer une relation intersubjective avec autrui (un interlocuteur potentiel). De manière schématique, au moins trois cas de figures typiques de ce geste sont envisagés par les sémioticiens ou les spécialistes en Sciences de la Communication :

1° L'élaboration du geste peut être liée à l'intention d'*informer*. Elle est alors sous tendue par une logique de communication-information régie par des codes gestuels précis. Les gestes

commandés par la seule intention. C'est ce qui fait toute la complexité du travail du danseur... et de l'observateur ».

³⁶ Cette distinction reprend en grande partie celle qu'opère A. J. Greimas, entre gestualités *pratique*, *mythique* et *communicative*, dans *Du sens, essais sémiotique*, Seuil, Paris, 1970.

³⁷ La différence entre *faire* et *agir* doit être mise en relation avec la distinction faite par Aristote entre poïétique et praxie.

³⁸ C. Despres, 2003, *op. cit.*

signalétiques de l'agent de la circulation et ceux émis par les sourds-muets pour communiquer relèvent de cette logique.

2° Il peut renvoyer à un mode d'expression qui accompagne une communication verbale (ensemble des gestes qui participent d'une collocation). Principalement étudié dans le cadre des recherches en *Kinésique*, il relève de ce que les sémioticiens appellent l'extra linguistique ou le co verbal.

3° Existente enfin les gestes mis en œuvre dans le cadre d'un mode de communication interpersonnelle très spécifique. Un mode qui correspond notamment à la relation communicative qu'entretiennent le nourrisson et sa mère (le *dialogue tonique* mis en évidence par Ajurriaguerra) et aussi à celle que met en jeu le rapport amoureux dans sa dimension sexuelle principalement. Les gestes élaborés dans le cadre de cette logique communicationnelle qui s'organise sur une mise en contact tactile des corps - contrairement à la relation intersubjective qu'autorise le mode linguistique ou para linguistique - relèvent de ce que nous appelons une "communication fusionnelle". Un mode de communication qui s'avère essentiel pour comprendre ce qui se joue dans tout acte artistique de danser à partir duquel se crée une relation intersubjective spécifique.

Pour résumer, nous avons schématiquement discerné trois modalités "d'élaboration" d'un geste. Chacune d'entre elles correspond à des intentionnalités différentes³⁹: *faire* ou *agir*, *symboliser* et *communiquer* selon des modes différents. Etant entendu, si l'on s'en réfère aux écrits de J Greimas, que chacune de ces modalités peuvent interférer et emprunter leurs figures gestuelles aux autres.

Venons-en à présent au second versant du mode d'existence d'un geste : celui qui renvoie au procès auquel donne lieu sa réception.

Réception du geste

Si *faire*, *symboliser* ou *communiquer* avec tout où partie de son corps correspond à un certain sens pour l'acteur (sens lié à une intentionnalité), on ne peut néanmoins parler de geste que dans la mesure où ce que manifeste la mise en jeu du corps intentionnelle de cet acteur est perçu par une autre personne. Il n'y a geste que si à une intentionnalité "d'élaboration" correspond une intentionnalité de réception.

Or, comme le montrent de nombreux travaux relevant de la sémiologie il existe souvent un écart important entre ce que cherche à exprimer un sujet à travers "l'élaboration" de son geste et l'interprétation qu'en fait celui le perçoit. Et ce, quelles que soient les catégories auxquelles appartient "l'élaboration" de ce geste.

³⁹ Cette classification reste grossière. Il existe de multiples variations à l'intérieur de ces trois catégories. Le geste *phatique* (impliquant ou non un contact inter-corporel) par exemple, qui sert à établir et/ou maintenir la communication, le geste indicatif encore, mais aussi les gestes propres au *dialogue tonique* entre la mère et son enfant qui sans appartenir à la communication au sens propre du terme, ne relèvent pas pour autant de la relation amoureuse, sauf cas pathologiques, etc.

Autrement dit, nous dirons que ce n'est que dans la tension générée par cet écart qu'émerge non seulement la signifiante mais aussi la possibilité d'une relation intersubjective propre à ce qui peut être nommé geste.

Aussi est-ce au niveau de ce qui se joue dans cet écart - figure corporelle manifestée-figure corporelle perçue – que semble pouvoir se penser le mode d'existence d'un geste de danser et le rapport qu'il entretient avec celui *de* l'acte artistique de danser. Néanmoins, en fonction de ce que nous avons dit à propos du geste en général, il est nécessaire d'interroger spécifiquement le geste de danser - notamment lorsqu'il recouvre une dimension esthétique-artistique - pour pouvoir élucider la nature de ce rapport.

Le geste de danser résulte d'un processus de "remaniement"

Pour situer d'emblé les choses, nous défendons le point de vue que tout geste de danser appartient à la catégorie des gestes à visée communicative. Son mode d'élaboration est motivé par une intentionnalité communicative qu'il faut distinguer de l'intention d'entrer en communication avec autrui⁴⁰. Nous considérons qu'il est sous-tendu par un "vouloir-dire" au sens du *bedeutung* Husserlien. Ce "vouloir-dire" étant susceptible de se manifester à partir de figures gestuelles (formes indicielles) qui relèvent des champs de la *gestualité pratique, mythique ou communicatif*. En ce sens, toute figure gestuelle à partir du moment où elle est mise au service d'une intentionnalité communicative peut potentiellement se constituer en tant que geste de danser. Potentiellement seulement, dans la mesure où pour se faire ces figures doivent être soumises à un processus de "remaniement".

Le "remaniement" du geste selon R. Laban et S-G. Paczinski

Les théories de R. Laban sur le mouvement et celles de Stanislas Georges Paczinski sur le geste et le rythme permettent de donner un premier éclairage sur la question de ce processus de "remaniement".

R. Laban⁴¹ conçoit la danse en tant « qu'art dans lequel l'expression visible du mouvement est utilisée ». En fait, pour ce théoricien le geste de danser trouve principalement sa source dans deux formes d'actions fondamentales : *ramasser* et *dispenser*. Des formes d'actions qui au cours de l'histoire culturelle occidentale vont être "stylisées" (forme de remaniement) en particulier dans le domaine des pratiques scéniques de danse.

⁴⁰ Nous avons conscience ici, d'infléchir la réflexion sur un versant intentionnaliste (un objet, un phénomène, une pratique relèvent d'une intention de la part de celui qui le produit et de celui qui le perçoit). Cette conception laisse en suspens la question des critères susceptibles de caractériser l'intention qui est à l'origine du geste de danser.

⁴¹ R. Laban, *La maîtrise du mouvement*, Actes Sud, Arles, 1994, p. 120 et 121.

Dans le cadre d'une approche anthropo-phylogénétique du geste et du rythme Stanislas Georges Pacszinski⁴² démontre pour sa part, comment à partir d'un geste utilitaire - essentiellement vertical, lié à un acte originel de frapper dont dépend la survie de l'homme - s'élabore la conscience d'un rythme qu'il devient impossible de dissocier de l'acte musical de l'acte de danser. De cet acte de frapper émerge et se symbolise selon lui (autre forme de remaniement), la conscience d'un rythme connexe de l'émergence d'une conscience de plus en plus élaborée des rapports de cet homme à lui-même et au monde. Il écrit notamment : « le piétinement de la terre est le moyen le plus primitif de produire un bruit, ce qui conduirait à penser qu'aux origines de la musique instrumentale se placerait plutôt le pied du danseur que la main du musicien ».

De ces deux approches théoriques ressort principalement l'idée qu'il existe une évolution phylogénétique et culturelle de certains actes et des gestes qui leur sont associés, liée à un processus de transformation : ce que nous appelons justement le processus de "remaniement" du geste.

Ce dernier relève en fait d'opérations complexes qui s'articulent sur au moins trois plans :

- un plan structurel et formel (organisation de la dynamique interne⁴³ et organisation spatio-temporelle apparente du geste).
- un plan contextuel.
- un plan sémantique.

1 - Sur le plan structurel et formel le geste est susceptible de subir un processus de *déconstruction-reconstruction*. Les facteurs moteurs fondamentaux qui l'organisent⁴⁴ habituellement vont être plus ou moins profondément modifiés. La forme que manifeste le geste "déconstruit-reconstruit" peut être très éloignée de celle qui existait avant qu'opère ce processus de transformation-reconstruction. Aussi, peut-on considérer que c'est en référence à ce plan de "remaniement" du geste que le programme de l'option facultative Art/ danse parle de « transformer le mouvement en fonction des expérimentations vécues par l'élève » Une transformation portant sur le rythme, la dynamique, les directions, les orientations, les transferts de poids, etc. qui organisaient la forme du mouvement d'origine.

2 - En ce qui concerne le plan contextuel, un geste peut être *décontextualisé-recontextualisé*. Dans le cadre de ce processus spécifique il est extrait de son contexte d'existence habituel - un espace-temps culturel déterminé - pour faire l'objet de ce que nous appellerons une manifestation signifiante hors cadre. Les gestes de la vie quotidienne ou du travail directement importés dans de nombreuses danses traditionnelles constituent un exemple

⁴² S-G. Pacszinski, *Rythme et geste. Les racines du rythme musical*, A. Zurfluh, 1988.

⁴³ Par organisation de la dynamique interne du geste, il faut essentiellement entendre une organisation tonique et gravitaire du geste qui, selon Hubert Godard, donne toute sa charge signifiante et poétique au geste mis en œuvre par le danseur. Cf. H. Godard, *le geste manquant*, in *Etats de corps*, revue *IO*, Eres, Toulouse, 1994, p. 63-75 et *C'est le mouvement qui donne corps au geste*, revue *Marsyas* n°30, IPMC, Paris 1994, p. 72-76.

⁴⁴ Facteurs fondamentaux tels qu'a pu les décrire Rudolf Laban : *espace, temps, poids, flux* en relation avec leurs variations qualitatives. R. Laban, 1994, *op. cit.*

significatif de cette opération. Sous un angle différent⁴⁵ mais très éclairant, lorsqu'en 1917 Marcel Duchamp expose dans un musée de New York un urinoir ordinaire à titre d'œuvre d'art sous le titre de *Fountain*, il ne fait en quelque sorte que faire jouer ce processus pour affirmer ses conceptions esthétiques-artistiques (conceptions qui relèvent de ce que les théoriciens de l'art qualifient de *ready-made*).

3 - Enfin, sur le plan sémantique opère un processus de *désémantisation-resémantisation*. Dans le cadre de ce procès, le sens que pouvait manifester un geste dans son domaine d'appartenance originale se trouve recouvert voire même quasiment annulé par un nouveau sens. Ce processus de *désémantisation-resémantisation* entretient une relation très étroite avec les opérations de transformation inhérentes aux plans formel et contextuel de 'remaniement' du geste. Faisant référence à ce qui correspond selon nous à ce processus de *désémantisation-resémantisation*, l'historienne de l'art et critique de danse Laurence Louppe (Revue *Art Presse*, 1987) emploie les termes de *dispersion* ou de *pulvérisation* lorsqu'elle analyse les conceptions esthétiques-artistiques défendues par la chorégraphe Odile Duboc⁴⁶. A propos de la pièce *Matin des musiciens* créée par cette chorégraphe, elle écrit notamment : « ici n'existe aucun souci d'illustration par la circulation des danseurs, à mi-chemin entre une succession d'événements éphémères, comme nous en offre la perception des faits quotidiens, et une rythmique pure, abstraite. Dans cet art qui n'utilise la référence que pour mieux la pulvériser, la musique de Mozart [...] apparaît comme la figure suprême de l'allègement ».

Aussi, lorsqu'on lit dans le programme de l'option facultative Art/danse que l'élève doit être capable de « transformer un geste fonctionnel caractéristique prélevé dans l'espace public ou privé ou de proposer les conditions de transformation du geste vers des caractéristiques particulières : saboté, entravé stéréotypé, etc. », peut-on penser que cette proposition s'inscrit dans le cadre d'une prise en compte des trois plans qui conditionnent le 'remaniement' possible d'un geste⁴⁷.

Néanmoins, avant de pouvoir transformer (remanier) un geste encore faut-il savoir prélever⁴⁸ celui qui fera l'objet de cette transformation. En effet, qu'il s'agisse de l'artiste-chorégraphe ou de l'élève, ils ne peuvent chacun dans le cadre spécifique de leur investissement transformer en geste artistique de danser que ce qui a été préalablement perçu – une figure gestuelle quotidienne ou ordinaire – comme ce qui est potentiellement susceptible d'exister en tant que geste artistique de danser.

⁴⁵ Différent au sens où l'acte esthétique-artistique revendiqué par M. Duchamp ne se traduit pas par ce que rend visible un geste corporel mais par ce que rend visible un objet quotidien pour celui qui accepte de le voir.

⁴⁶ La chorégraphe Odile Duboc est directrice du Centre Chorégraphique National de Belfort.

⁴⁷ A cet ensemble on pourrait encore ajouter cette phrase, « dans le traitement du geste (par l'élève) l'engagement dans le mouvement peut-il évoluer, se transformer, voire contredire sa fondation ? ».

⁴⁸ Le programme Art/danse optionnel précise en ce sens : « les gestes encodés dans une fonction spécifique tels que les gestes du travail et les postures des métiers, sont supports de prélèvement (pour l'élève) ».

Prélever un geste quotidien ou ordinaire pour en faire un éventuel geste artistique de danser est un acte complexe. C'est avant tout savoir mettre en œuvre un regard à la fois sensible et performant (analytique) qui se fonde sur la capacité à :

- pouvoir observer de manière à la fois souple (syncrétique) et rigoureuse (analytique)⁴⁹, pour saisir la qualité signifiante que manifeste une activité gestuelle.

- pouvoir opérer un découpage dans le continuum d'une gestualité humaine qui se manifeste dans différents champs d'activités : où et quand, commence ce qu'il faut retenir comme geste ? Où et quand cela se termine-t-il ?

- pouvoir sélectionner, pour les extraire, certains "fragments" ou "séquences" gestuelles à l'intérieur de ce découpage.

- pouvoir enfin suspendre l'existence "mondaine" de tout geste - le sens qu'il recouvre dans un contexte donné - pour lui attribuer une existence signifiante en soi. Ce qui revient à concevoir ce geste comme un *phénomène pur* ou *neutralisé*. Cette opération consiste en fait en une réduction qui, au sens husserlien du terme, consiste à mettre entre parenthèse ou suspendre l'espace contextuel et culturel propre à tout geste. Ce n'est qu'à cette condition qu'un geste peut être conçu en termes de « matériau gestuel »⁵⁰. Un « matériau » alors susceptible d'être reconstruit, recontextualisé et resémantisé dans une composition ou une improvisation chorégraphique réalisée par un chorégraphe ou selon d'autres enjeux par un élève de l'option facultative Art/anse.

Force est de constater que "faire" du geste un "matériau" (« geste matériau »⁵¹) n'est pas chose facile.

Les réflexions d'Odile Duboc sur son personnage du *Fernand* rendent d'une certaine façon compte de cette difficulté : « je pense qu'il y a dans nos quotidiens beaucoup de situations [...] où nous nous trouvons devant un acte chorégraphique... Je suis frappée de la façon dont parfois autour de nous s'articulent les rapports entre les gens – des rapports imprévus provoqués par le hasard... On les remarque ou pas » (1987). Or, c'est bien dans cette expression « on les remarque ou pas » que se situe tout le problème du "prélèvement".

En définitive, ce procès de prélèvement rend possible l'émergence d'un mode de signifiante du *matériau gestuel*, caractérisé par la cooccurrence⁵² d'un contenu sémantique (non-représentatif) et d'une forme qui le manifeste. On peut dire en référence aux travaux de J. Greimas que le caractère cooccurrence du phénomène fait alors du geste prélevé et remanié un geste poétique.

⁴⁹ Cette conception d'un regard qui articule le mode syncrétique et le mode analytique fait référence aux travaux qu'Anton Ehrenzweig développe dans son livre *L'ordre caché de l'art*, Gallimard, Paris, 1974.

⁵⁰ Dans la composante pratique du programme Art/danse optionnel il est écrit : « L'élève développe des capacités d'appropriation, de transformation et d'interprétation du matériau gestuel ».

⁵¹ Ce geste matériau renvoie peut-être en définitive à la toile de fond tonique et gravitaire d'un geste désengagé de son existence mondaine.

⁵² Le terme de cooccurrence est emprunté à A. J. Greimas (*Essais de sémiotique poétique*, 1972). Pour Greimas ce phénomène de cooccurrence des plans sémantique et expressif caractérise le discours poétique

Le processus de "remaniement" du geste tel que nous venons de l'exposer n'est malgré tout pas suffisant pour comprendre le mode d'existence d'un geste artistique de danser. Deux questions, au moins, restent en suspend. La première porte sur la spécificité de la logique communicative qui conditionne ce "remaniement" et la seconde sur le problème de l'art: qu'est ce que l'art ou quand y a-t-il art ?

Geste de danser et processus communicationnels

Comme nous l'avons dit précédemment, le geste de danser relève d'une logique communicative. Néanmoins, les choses ne sont pas si simples. Il existe en effet plusieurs catégories de gestes à visée communicative dont l'une de celle à laquelle appartient justement le geste de danser.

Nous choisissons de situer globalement ces différentes catégories à l'intérieur d'un continuum d'élaboration ouvert⁵³.

Ce dernier va de l'intention d'informer et/ou de co-informer⁵⁴ qui implique une plus ou moins grande distance inter corporelle entre les collocuteurs, à celle d'entrer dans une relation quasi-fusionnelle avec autrui fondée sur un contact tactile très étroit. Nous dirons en ce sens que tout geste à visée communicative se situe entre deux pôles : celui qui relève d'une logique de la *communication* (logique linguistique) et celui qui s'inscrit dans le cadre d'une logique de la *communion* (logique fusionnelle).

Or, ce qui caractérise le geste de danser (son mode d'existence signifiant et son pouvoir de mettre des sujets en relation) est qu'il relève pleinement et donc paradoxalement de ces deux logiques à la fois.

Il ne se situe pas à l'entre-deux de ces deux logiques : il en manifeste de manière ambiguë la double affirmation⁵⁵. Et ce, à travers ce que nous appelons une logique de *com-union*. Celle à partir de laquelle se crée un mode de relation intersubjective où la « com » (communication) et l'union (l'unité corporelle fusionnelle) s'affirment conjointement (a).

Ce qui permet de concevoir le fait que la relation qui s'instaure par la médiation du geste de danser entre celui qui l'élabore et son récepteur relève d'un *dialogue paradoxal* ou plus précisément *ambigu*.

⁵³ La manière dont nous concevons ce continuum est à mettre en relation avec les recherches en *proxémique* de E. T. Hall qui portent sur la façon dont l'homme utilise l'espace qu'il maintient entre lui et les autres pour créer et entretenir un système de relations inter personnelles. Cf. E. T. Hall, *La dimension cachée*, Seuil *essais points*, Paris, 1978, p. 13-20, 61-66 et 100-104.

⁵⁴ Ensemble des gestes qui accompagnent, complètent, suppléent et voire même contredisent un discours verbal.

⁵⁵ Double affirmation, au sens que lui donne Paul-Claude Racamier (1992), c'est-à-dire, celui où deux choses contraires ne sont pas opposées mais doublement affirmées.

C'est entre autres la nature foncièrement ambiguë de ce geste, en ce qu'il crée un dé-(s)-ordre dans l'ordre habituel de la relation intersubjective, qui permet d'expliquer les phénomènes d'incompréhension qui peuvent exister entre les sujets de la relation.

Le geste de danser mis en rapport avec la question de l'Art

Cette question de l'ambiguïté sur laquelle est censée se fonder l'émergence d'une signification propre au geste de danser nous amène à envisager la question de l'art : qu'en est-il du geste de danser pour qu'il puisse relever du domaine de l'art ou qu'il puisse être qualifiable d'artistique ?

Pour tenter de répondre à cette question complexe nous nous tournerons dans un premier temps vers les écrits de H. R. Jauss⁵⁶.

H. R. Jauss est l'un des théoriciens qui cherche à comprendre ce qui fait "œuvre" (œuvre d'art) dans l'histoire humaine. Il essaie notamment d'expliquer pourquoi et comment un phénomène ou un objet⁵⁷ acquièrent à un moment donné de l'histoire culturelle de l'humanité un sens en tant qu'œuvre artistique.

Ce sens de l'œuvre d'art ne peut se comprendre selon Jauss que comme la résultante d'une convergence existant entre *un horizon d'attente impliqué* dans ce qui est susceptible de devenir une œuvre d'art (sens donné par le créateur d'un objet ou d'un événement) et un *horizon d'attente social* (sens attendu par des récepteurs en fonction du contexte culturel qui forge leurs *habitus*). Ce processus de convergence, il l'exprime sous le terme de "concrétisation" d'un sens.

Il faut considérer qu'au-delà de ses références essentiellement littéraires H. R. Jauss cherche avant tout à résoudre un double problème récurrent dans toute réflexion portant sur l'art. Il se résume en cette question : qu'en est-il du sens esthétique et du sens artistique d'un objet ou d'un événement ?

En ce qui nous intéresse plus spécialement ici, cette question peut se reformuler en ces termes : qu'en est-il du sens esthétique et du sens artistique d'un geste de danser ?

On pourrait certes penser que parler de geste de danser présuppose en soi l'idée que ce geste relève (par évidence) du champ de l'esthétique et de celui de l'artistique. Et que vouloir poursuivre la discussion après tout ce qui vient d'être dit revient pour le dire trivialement à "couper les cheveux en quatre". C'est pourtant bien à ce niveau de questionnement qu'émerge un des problèmes essentiels que pose l'existence d'un geste de danser qualifiable d'esthétique et d'artistique

⁵⁶ H-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, p. 243-262.

⁵⁷ Il nous faut ici préciser que H. R. Jauss s'intéresse essentiellement à l'Art littéraire. Néanmoins, la théorie qu'il développe dans ce cadre spécifique nous semble très intéressante pour comprendre ce qui se joue dans le domaine de l'Art chorégraphique.

Afin d'essayer de clarifier les choses nous mettrons dans un second temps cette question en rapport avec celles que se posent Jean-Pierre Cometti et ses collaborateurs dans leur ouvrage *Questions d'esthétique*⁵⁸.

S'appuyant d'une part, sur le postulat que les recherches en Esthétique « portent principalement sur un type d'expérience et interroge en ce sens la nature, la valeur et la particularité de ses objets » et cherchant d'autre part, à savoir si dans ce cadre épistémologique une définition de l'œuvre d'art (et celle de l'art en général) est possible, les auteurs de ce livre construisent leur réflexion à partir de deux questions fondamentales :

- quelle différence y a-t-il entre *propriétés esthétiques* et *artistiques* lorsqu'une ou ces deux qualités sont attribuées à un objet ou un événement (dont le geste de danser peut faire partie) ?
- quelles conditions (nécessaires et suffisantes) président au fait qu'un objet ou un événement peuvent se constituer comme légitimes candidats à la qualification d'artistique ?

Des propriétés esthétiques du geste

J-P Cometti considère que les *propriétés esthétiques* d'un objet ou d'un phénomène sensible (naturel ou artéfact) sont liées aux valeurs d'appréciation qui peuvent leur être attribuées. Dans le cadre de ce processus d'attribution ces objets ou phénomènes sont ressentis comme, et qualifiés de, beaux ou laids, gais ou tristes, etc.

Les déterminants de telles attributions font l'objet de nombreux débats entre les philosophes de l'art et les chercheurs en Esthétique.

Disons que s'il existe un quasi-consensus sur le fait que le langage dans son mode métaphorique joue un rôle important au niveau ce processus d'attribution, les avis divergent néanmoins sur un point important : la façon dont peuvent se justifier de telles métaphores.

Pour les théoriciens qui défendent des conceptions onto-essentialistes, certaines propriétés d'un objet ou d'un phénomène déterminent ce qui les fait appartenir à la catégorie des choses relevant du domaine de l'esthétique. Autrement dit, ils considèrent que ces *propriétés esthétiques* sont intrinsèquement liées à la nature de l'objet ou du phénomène et ce, quelle que soit l'expérience sensible à laquelle ils peuvent donner lieu lorsqu'un sujet récepteur entre en contact avec eux. S'imposant au récepteur, elles sont en quelque sorte conçues comme objectives ou tout du moins objectivables.

Au contraire pour d'autres théoriciens (fonctionnalistes) les qualités esthétiques attribuées à un objet ou un phénomène n'existent qu'à travers un type spécifique de regard que porte sur eux un sujet récepteur. Dans cette vision des choses c'est le sujet qui, à travers son regard, décide d'une part, si un objet ou un phénomène peuvent faire l'objet d'un jugement d'appréciation et statue d'autre part, sur la valeur esthétique à leur attribuer. Il revient au

⁵⁸ J-P. Cometti et col., *Questions d'esthétique*, PUF, Paris, 2000, p. 1.

philosophe E. Kant⁵⁹ d'avoir ouvert la voie d'une telle conception. Il défendait en effet la thèse de l'existence d'une "expérience" ou d'une "attitude" esthétique caractérisée par un *désintéressement* irréductible à une compétence cognitive. Une "attitude" par laquelle le sujet transforme une chose naturelle ou un artefact en objet esthétique. De nombreux chercheurs contemporains, même s'ils prennent quelque distance avec ce point de vue Kantien, se situent globalement dans cette lignée conceptuelle. Gérard Genette, entre autres, développe la notion "d'attention esthétique"⁶⁰. Il la définit comme une attention aspectuelle animée par, et orientée vers, une question d'appréciation. Jean-Marie Schaeffer⁶¹ encore parle de "conduite esthétique" qu'il associe à un mode de fonctionnement cognitif spécifique.

Si les deux thèses présentées précédemment s'opposent dans un certain nombre de discours, il faut néanmoins préciser qu'elles s'articulent subtilement dans beaucoup d'autres. De ces derniers ressort l'idée que les *propriétés esthétiques* d'un objet ou phénomène sont à la fois attribuables - dans des parts variables - au sujet de la réception et à des qualités intrinsèques de cet objet ou phénomène.

En définitive, les *propriétés esthétiques* potentielles d'un geste de danser peuvent être mises en question à partir de ces différentes théories.

Aussi, et sans nous étendre sur le sujet dirons-nous que les recherches menées dans le cadre de l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé, travaillent indirectement sur cette question de l'esthétique du geste. Hubert Godard, notamment précise dans *Le geste et sa perception* que « la figure, la forme (extérieure) d'un geste nous aide peu à comprendre son exécution, et encore moins sa perception par le danseur et le spectateur. [...] En effet, ces données décrivent à merveille le contenant, mais approche peu les richesses de la dynamique interne du geste qui font sens ». Autrement dit, la qualité "esthétique" d'un geste, liée à sa force de signifiante, ne tient pas pour H. Godard dans l'aspect directement visible du mouvement mais dans un arrière plan infra visible propre à une certaine organisation tonico-gravitaire du corps sur lequel « se dessine le mouvement apparent »⁶². En ce sens, les *propriétés esthétiques* d'un geste de danser peuvent se comprendre comme relevant de qualités intrinsèques propres à ses dynamiques tonico-gravitaires internes. Mais aussi en fonction de la capacité du spectateur à percevoir ou non, apprécier ou non, ces dynamiques internes en tant « qu'échos qui continuent d'habiter la forme produite ».

Puisqu'il s'agit aussi dans le cadre de cette contribution de réfléchir sur les problèmes que posent la conception et la mise en œuvre d'un Enseignement Artistique en danse, il semble

⁵⁹ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Gallimard folio essai, Paris, 1985.

⁶⁰ G. Genette, *L'attention esthétique*, Seuil, Paris, 1997

⁶¹ La référence aux travaux de Gérard Genette et Jean-Marie Schaeffer s'explique par le fait que leurs positions épistémologiques se révèlent assez proches des analyses que Kant développe dans la *Critique de la faculté de juger*. Assez proche, au sens où des différences sensibles peuvent néanmoins apparaître. Jean-Marie Schaeffer, contrairement à la pensée Kantienne, soutient la thèse que la « conduite esthétique » relève de processus cognitifs.

⁶² Hubert Godard parle de l'importance de ce qu'il nomme le pré-mouvement dans le processus de signifiante du geste dansé. Le pré-mouvement renvoyant à tout ce qui se joue au niveau de l'organisation gravitaire et tonique avant l'attaque du geste.

important de dire que ces questions portant sur les *propriétés esthétiques* d'un objet ou d'un phénomène - celles d'un geste de danser plus spécifiquement - concernent directement le didacticien et/ou l'enseignant en charge de cet enseignement. La position conceptuelle qu'ils adoptent pour y répondre va conditionner leur manière de concevoir et mettre en œuvre les contenus d'enseignement en Art/danse, ainsi que les modalités d'évaluation des compétences acquises par l'élève dans le cadre de cet enseignement.

Néanmoins, si à travers cette évidence se profile un des niveaux d'exigences épistémologiques auxquels la pensée didactique doit répondre, elle ne fait aussi que soulever un autre problème : qualifier un geste de danser d'esthétique - quel que soit le point de vue conceptuel adopté - ne revient pas à le qualifier d'artistique.

Les notions d'esthétique et d'artistique, bien que souvent associées dans la pensée commune, ne peuvent être en effet confondues.

Cet autre problème renvoie alors à la question suivante : un objet, une pratique ou un phénomène qualifié d'esthétiques relèvent-ils toujours du domaine de l'art ou d'une pratique artistique ?

Des propriétés artistiques du geste

Dans son célèbre ouvrage *Regard Parole Espace* Henri Maldiney⁶³ écrit : « l'artistique ne recouvre pas tout l'esthétique, c'est à dire tout le sensible ». A travers ces mots il opère une première distinction entre esthétique et artistique en s'appuyant essentiellement sur le sens étymologique du terme d'esthétique : la sensation. Néanmoins, cette distinction ne s'arrête pas à ce niveau. En effet à ce premier sens peut s'en superposer un autre qui renvoie à la notion de jugement de valeur (beau, laid, etc.) porté sur l'objet ou le phénomène qui créent une sensation. On peut dire que Maldiney considère que ce qu'il nomme l'artistique est en quelque sorte un sous-ensemble ou encore une catégorie spécifique de données qui appartiennent au vaste domaine de l'esthétique (tout le sensible). Se pose alors la question de cette spécificité.

Autrement dit, si nous avons précédemment discuté des *propriétés esthétiques* attribuables à un objet ou un phénomène, il reste nécessaire d'en cerner leurs éventuelles *propriétés artistiques*. Commençons par un court détour historique pour aborder ce problème.

Où il est question de processus de "dé-spécification"

Comme l'écrit encore J-P. Cometti : « il est inutile d'insister sur le fait que ni l'*art* ni le *beau* ne possèdent une signification anhistorique, liée à une essence intemporelle ». Il faut ici comprendre que ce que désigne et signifie le mot "art" (ou encore le terme de "pratique artistique") est « solidaire des usages qu'il a acquis au cours d'une histoire qui remonte au

⁶³ H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1973, p.165-166.

moins au XVII^{ème} siècle, sinon à la Renaissance »⁶⁴. L'art et ce qui en résulte (artefacts ou non) trouvent dans un certain contexte historique, social et culturel une signification et une existence autonome distinguée des autres activités humaines. Ce qui rejoint l'idée maldinienne selon laquelle les objets ou phénomènes auxquels sont attribuées des *propriétés artistiques* constituent un sous-ensemble de données auxquelles ont éventuellement été attribuées des *propriétés esthétiques*. Un sous-ensemble situé historiquement, culturellement et institutionnellement. Cette autre phrase d'Henri Maldiney : « l'art procède toujours par suppression » est intelligible en ce sens.

Les problèmes inhérents à la définition des *propriétés artistiques* d'un objet ou d'un phénomène ne font que recouvrir - en les complexifiant - ceux que posent ceux de ses *propriétés esthétiques*. Cette complexification est notamment à mettre en relation avec l'évolution des pratiques considérées comme "artistiques" au début du XX^{ème} siècle. Des pratiques qui, à travers un processus de "dé-spécification", tentent de remettre radicalement en question une tradition "artistique" occidentale remontant au XVII^{ème} siècle.

Ce processus de "dé-spécification" se traduit principalement par le fait que ces pratiques qualifiées en terme générique d'*Art contemporain* :

1° Brouillent les frontières entre les grands domaines définis de l'art : arts plastiques, littérature, musique, théâtre, danse etc. L'*action painting* de S. Forti, le *drawing-dance* de T. Brown, le *Tanztheater* de Pina Bausch, etc., constituent des exemples significatifs de ce processus de "brouillage" dans le domaine de l'art chorégraphique.

2° Rendent quasiment obsolètes les genres : baroque, romantique, expressionnisme, impressionnisme, etc. Les chorégraphies de Matsek, pour ne citer que lui, en ce qu'elles "revisitent" les œuvres romantiques de *Gisèle* ou du *Lac des cygnes* sont sous certains aspects significatives de ce processus d'obsolescence.

3° Suppriment peu ou prou la démarcation existante entre ce qui est censé appartenir au domaine de l'art (les objets artéfactuels ou non, les phénomènes et les pratiques dont ils résultent) et l'ensemble des objets et des pratiques *usuels* et *ordinaires*. Les conceptions artistiques défendues dans le cadre du courant *ready-made* dont participent plus ou moins indirectement celle des *tâches* sur lesquelles s'appuie Lucinda Childs pour élaborer ses chorégraphies dans les années 60 aux U.S.A entrent dans le cadre de ce processus de démarcation. Il est en ce sens intéressant de voir comment, à propos des recherches qu'elle mène sur le personnage du *Fernand*, la chorégraphe Odile Duboc exprime toute la difficulté qu'il y a à travailler sur cette lisière du quotidien, de l'esthétique et de l'artistique. Il n'était pas simple, dit-elle dans le cadre de son processus créatif : « de demander à des danseurs de créer des personnages dont le mouvement était uniquement emprunté au quotidien. Il fallait à tous beaucoup d'exigence pour ne pas tomber dans la composition théâtrale, mais arriver à donner la sensation d'un personnage « suspendu » : la notion de durée devait intervenir de la

⁶⁴ Cometti et col., 2000, *op. cit.*, p. 8.

façon la plus juste pour que la simplicité du mouvement prenne son importance, et pour que la frontière entre réalité et fiction soit infime » (1987).

4° Remettent en question la place à accorder aux jugements de valeur (esthétique) dans ce qui est susceptible d'appartenir au domaine de l'art.

Aussi, est-ce en quelque sorte tout le principe de classification qui conditionnait traditionnellement le partage entre art et non-art que remettent en question les pratiques artistiques contemporaines à travers le processus de "dé-spécification" qui les caractérisent.

Cette remise en question des conventions séculaires qui "réglaient" le domaine de l'art - sur laquelle se fondent les créations de nombreux artistes du XXème siècle - a entraîné un bouleversement au niveau des théories cherchant à en donner une intelligibilité.

Quand y a-t-il art ?

Alors que jusque là les théoriciens pouvaient discourir sur l'art en l'opposant ou le différenciant de ce qui lui était étranger, ils se sont heurtés - confrontés à ces nouvelles pratiques se revendiquant comme artistiques - au problème de la quasi-impossibilité de distinguer les *propriétés esthétiques* des *propriétés artistiques* d'un objet ou d'un phénomène. Ce qui a amené Nelson Goodman, entre autres, à envisager le problème de l'art non plus à partir de la question : qu'est-ce que l'art ? Mais à partir de celle : quand y a-t-il art ? Et ce, dans la mesure où il considérait que l'on ne pouvait appeler art n'importe quoi.

Même si Nelson Goodman développe une thèse controversable et controversée - celle d'un fonctionnement symbolique spécifique à l'œuvre d'art - son mode de questionnement demeure néanmoins extrêmement pertinente. Il permet d'englober un grand nombre de variables inhérentes au processus d'*artialisation* ou encore *d'articit* selon les termes de G. Genette.

En référence à la manière goodmannien d'interroger les choses, la question de l'art peut en effet se poser en ces termes : comment fonctionne un système culturel - intégré dans un ordre culturel plus général - susceptible d'être qualifié d'artistique ? Un système à partir duquel se crée une relation signifiante spécifique entre un récepteur et des faits sensibles (artéfactuels ou non) dont pour certains d'entre eux la frontière entre le processus "d'élaboration" qui les sous tend et celui de la réception à laquelle ils donnent lieu n'existe quasiment plus.

Les *performances* ou les *events* que réalisent des artistes plasticiens, chorégraphes, musiciens, etc., participent de ce système complexe. Autrement dit, un système à partir duquel s'estompe la lisière (entre le récepteur et le "producteur") de ce qui peut être qualifié de production artistique. Rappelons en ce sens que le compositeur John Cage crée une œuvre musicale emblématique 4' 33" où l'interprète qui, bien que tournant sur scène les pages de sa partition, ne joue aucune note sur son piano. L'œuvre musicale n'étant en quelque sorte

constituée que par l'ensemble des sons émis dans la salle de spectacle, ceux entre autres produits par les auditeurs eux-mêmes.

Disons que toute la force de cette question, au-delà des thèses défendues par N. Goodman, renvoie essentiellement au fait qu'elle n'attend pas de réponse exhaustive censée définir les conditions nécessaires et suffisantes d'un tel fonctionnement "artistique". Ce dernier pouvant alors être conçu comme ce qui relève de l'articulation de trois données principales :

- un acte intentionnel à visée communicative dont la manifestation sensible peut être un objet, une pratique, un geste, etc. auxquels sont attribuées des *propriétés artistiques* intrinsèques.
- un acte de réception qui renvoie à ce que les théoriciens de l'art nomment une *attitude*, une *conduite* ou encore une *attention* esthétiques-artistiques.
- un contexte historique, social, culturel et institutionnel dans lequel ces deux actes acquièrent un sens spécifique qui relève justement du domaine de l'art.

L'intérêt principal d'une telle approche du fait artistique tient en ce qu'elle permet de ne plus opposer l'art au non-art. Elle invite avant tout à interroger l'hypothétique frontière existant entre ces deux domaines. Elle offre aussi l'opportunité de comprendre que nombres de points de vue développés par différentes théories de l'art ne se fondent en fait que sur ce que nous appellerons le principe du *tiers minoré* ou du *double tiers minoré*⁶⁵.

Ce principe du *tiers ou double tiers minorés* qu'il faut comprendre au sens où l'un, voire deux éléments valorisés du système vont organiser le discours au détriment des autres. L'accent porté sur le premier élément, l'importance accordée aux propriétés artistiques intrinsèque de l'objet, s'inscrit principalement dans les courants *essentialistes*, *pragmatique* (objectif) ou *mentalistes* (intention subjective). Pour leur part, les théories *fonctionnalistes* vont mettre en avant l'acte de réception comme déterminant de l'existence d'un objet d'Art. Enfin, les approches *historico-institutionnelles* vont s'appuyer sur les rôles joués par l'histoire et les institutions - « le monde de l'art » - pour expliquer ce qui fait qu'à un moment donné et situé quelque chose existe comme art. De manière très schématique on peut dire que les thèses défendues par des théoriciens comme Arthur Danto, Georges Dickie, Jerrold Levinson, Nelson Goodman, Gérard Genette, Jean-Marie Schaeffer, etc., se situent peu ou prou dans, ou à la croisée de ces trois grands courants de pensée.

⁶⁵ La notion de "tiers minoré" doit être rapportée à celle de "tiers exclu" proposée par Jean Houssaye lorsqu'il cherche à donner une intelligibilité du fonctionnement de ce qu'il nomme le *triangle pédagogique* (élève-savoir-enseignant). La mise en relation du fonctionnement du *triangle pédagogique* avec celui du fonctionnement *triangle artistique* (propriétés de l'objet-réception-contexte) tel que nous le proposons semble heuristique pour une compréhension des différentes modalités de fonctionnement des enseignements artistiques (dont la danse) en milieu scolaire. J. Houssaye, *Le triangle pédagogique*, Peter Lang, Berne, 1988.

Comprendre le geste artistique de danser à partir de sa matrice notionnelle

Ce long détour sur les questions d'esthétique et d'art concerne directement celles du geste dans le domaine de l'art chorégraphique.

Il semble en effet inconcevable de ne pas interroger les notions d'esthétique et d'art quand il s'agit de savoir de quoi l'on parle lorsque l'on fait référence au vocable de geste en danse, comme c'est notamment le cas dans le programme de l'option facultative Art/danse des classes de terminales des lycées français.

Néanmoins interroger les choses ne revient pas à donner des réponses à tous les problèmes que soulève cette interrogation.

Ce constat nous amène à dire que s'il nous a été possible de donner une définition générale du geste en début de ce chapitre, cette dernière s'avère quasiment impossible à formuler en ce qui concerne le geste artistique de danser, tant les notions d'esthétique et d'artistique auxquelles il est censé renvoyer sont elles-mêmes difficiles à cerner.

Cependant à moins d'appeler geste artistique de danser n'importe quoi, l'impossibilité d'en donner une définition en termes de conditions nécessaires et suffisantes n'interdit pas pour autant la possibilité d'en délimiter les contours conceptuels.

L'acte artistique de danser conçu à partir de sa matrice notionnelle

Les travaux de J-M. Scheaffer⁶⁶ offrent la possibilité de donner une certaine intelligibilité de ce geste sans pour autant recourir à une définition "fermée" de ce qu'il recouvre. Cette possibilité tient en ce qu'il est concevable de cerner ce geste à partir de l'identification de ce que Scheaffer appelle une *matrice notionnelle* dans le cadre de ses recherches menées sur la notion d'oeuvre d'art.

Aussi, est-ce en nous appuyant sur ce concept que nous dirons que le champ délimité par la *matrice notionnelle* du geste artistique de danser se constitue de la manière suivante :

1° Ce geste existe en tant que manifestation sensible - visible et/ou infra visible - émanant de tout ou partie d'un corps humain en déplacement ou non dans l'espace.

2° Cette manifestation gestuelle relève d'un acte intentionnel "d'élaboration" qui rend obsolète le clivage entre "faire" et "agir", que cet acte renvoie, selon des modalités différentes, à l'intentionnalité d'un chorégraphe ou à celle d'un danseur interprète.

3° Cet acte intentionnel, lié à une *visée communicative*, peut emprunter à la gestualité *pratique, mythique* et de *communication*. Le geste artistique de danser résulte en ce sens d'un

⁶⁶ J-M. Scheaffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*, Gallimard, Paris, 1996.

processus de "remaniement" d'ordres structurels et/ou contextuels et/ou sémantiques grâce auquel il acquiert une signifiante *autre*. Une signifiante elle-même conditionnée par un acte spécifique de réception mis en œuvre par un observateur.

4° Cette signifiante élève d'une logique de relation intersubjective de *com-union*. Une logique communicative essentiellement fondée sur l'existence d'une empathie kinesthésique ou d'une contagion gravitaire entre les personnes qui agissent corporellement et celles qui assistent à ces agissements.

5° Ce geste n'est artistique qu'en regard d'un certain point de vue adopté par un sujet qui le qualifie comme tel. Ce point de vue étant peu ou prou conditionné par une forme de jugement (explicite ou implicite) qui correspond globalement aux conceptions *essentialiste* et/ou *fonctionnaliste* et/ou *historico-institutionnaliste* sur lesquelles les théoriciens de l'Art fondent leur discours.

Pour conclure

Cette approche du geste artistique de danser à partir de sa *matrice notionnelle* permet de mettre en évidence le fait que tout processus d'analyse qui aurait pour prétention de rendre ce geste totalement transparent à lui-même butte sur la part opaque de son mode d'existence. Peut-il en être d'ailleurs autrement si l'on s'en réfère à ce qu'écrit très justement Michel de Certeau : « l'art est un savoir qui opère hors du discours éclairé et qui lui fait défaut ».⁶⁷

Néanmoins, elle rend possible une distinction entre acte et geste artistique de danser. Si l'acte artistique de danser renvoie à un phénomène agit et perçu lié à la mise en mouvement intentionnelle du corps dans l'espace, le geste artistique de danser doit se comprendre comme ce qui résulte de cet acte. Il relève en ce sens d'une manifestation sensible émanant d'un corps humain en mouvement (cinq critères délimitent sa *matrice notionnelle*). C'est alors dans l'expérience vécue et renouvelée de ce geste que peut en émerger une connaissance. Une expérience sensible qui, ne s'opposant pas au gnosique, suppose l'existence d'un regard bienveillant, enveloppant, ouvert, propre à l'accueillir, voire même le faire advenir.

Par ailleurs, les questions qu'elle soulève invite l'enseignant et/ou le didacticien à interroger la part et la nature de l'implicite et de l'explicite dans leur manière de concevoir un Enseignement Artistique en danse. Cette interrogation peut renvoyer à ces quelques questions :

- la valeur de l'acte artistique de danser et du geste qui le manifeste tient-elle essentiellement dans la maîtrise "technique" de ce dernier ? C'est-à-dire, renvoie-t-elle à des caractéristiques

⁶⁷ M. de Certeau, *L'invention au quotidien, 1. arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990, p.104.

structurelles inhérentes à certaines propriétés esthétiques/artistiques intrinsèques prédéterminées ? Si oui, lesquelles ? (conception *essentialiste*)

- cette valeur relève-t-elle davantage du regard porté par l'enseignant et/ou ses élèves sur l'acte et le geste qui le manifeste ? (conception *fonctionnaliste*). Quelles sont alors les procédures d'enseignement et d'évaluation spécifiques à mettre et mises en œuvre ?

- cette valeur est-elle encore attribuable à la qualité des opérations de "remaniement" effectuées sur la gestualité en générale ?

- cette valeur enfin existe-t-elle en référence à l'histoire et à un certain fonctionnement institutionnel de la culture chorégraphique. Le "monde de l'art" dont parle entre autres A. Danto ? (conception *historico-institutionnelle*) Ce qui soulève par ailleurs la question du rôle susceptible d'être joué par les œuvres lorsqu'elles sont utilisées dans l'enseignement.

- etc.

Il ne fait aucun doute qu'à la manière de répondre (implicitement ou explicitement) à ces questions, répondent des modes d'enseignement et d'évaluation distincts en ce qui concerne le travail demandé aux élèves sur la composition et/ou l'improvisation tel que le préconise notamment le programme de l'option facultative Art/danse de la classe de terminale.

Notes

(a) Le concept de *com-union* trouve un certain éclairage dans ce que dit Giorgio Agamben (1992) à propos du geste dansé. Lorsqu'en effet cet auteur suggère que le geste n'a pas vocation à communiquer quelque chose comme le fait la langue, tout en communiquant malgré tout, il en suggère toute la paradoxalité.

Pour Agamben, si le geste dansé est *inexpressif* (il n'existe pas à propos quelque chose) il est néanmoins l'expression du fonctionnement même du processus de communication (la communicabilité). Autrement dit, un geste conçu comme « communication d'une communicabilité ». Cette « communication » au plus proche de celui qui la met en œuvre touche alors le sujet récepteur au plus près de lui-même puisque aucun référent ne vient s'interposer entre les deux « interlocuteurs ».

En ce sens il semble possible de dire que le geste est un *acte-monde* plus qu'un acte de relation au monde⁶⁸. C'est en tant que *monde - monde* partagé - qu'il crée l'« espace » d'une rencontre dont l'enjeu n'est autre que la possibilité même de cette rencontre.

Par ailleurs, Hubert Godard en tant que spécialiste en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé, insiste sur le rôle fondamental que joue l'organisation tonique et gravitaire du danseur comme toile de fond de l'émergence d'une signifiante du geste. Il conçoit le geste dansé comme ce qui met en jeu une relation intersubjective qu'il nomme *l'empathie kinesthésique*. Il écrit à ce sujet : « Le mouvement de l'autre met en jeu l'expérience propre du mouvement de l'observateur : l'information visuelle génère chez le spectateur, une expérience kinesthésique (sensation interne des mouvements de son propre corps) immédiate, les modifications et les intensités de l'espace corporel du danseur trouvant ainsi leur résonance dans le corps du spectateur. [...] Trans-porté par la danse, ayant perdu la certitude de son propre poids, le spectateur devient en partie le poids de l'autre ».

*Jean-Jacques Félix enseignant à l'IUFM de Montpellier

⁶⁸ Le *geste* dansé en tant « qu'acte-monde » peut aussi, trouver un certain éclairage dans la pensée de Jean-Luc Nancy (1993). Lorsqu'en effet, J. L. Nancy dit (pour préciser ce qu'il entend par « *Le sens du monde* ») que « le monde n'a pas de sens mais il est sens » (p. 19), et que « dès que l'apparence d'un dehors du monde est dissipée, le hors lieu du sens s'ouvre dans le monde » (p. 91), nous trouvons une des clés permettant de comprendre de quoi relève le mode de signifiante du *geste* dansé comme « acte-monde ». Le geste dansé n'est pas l'apparence de quelque chose qu'il serait censé représenter. Il est l'acte de présence de sa propre signifiante, autrement dit sens de sa présence en tant que monde signifiant en lui-même. Pour sa part, Julia Kristéva (1979) dit encore « la gestualité est susceptible d'être étudiée comme une activité [...], une productivité antérieure au produit, donc antérieure à la représentation comme phénomène de signification dans le circuit communicatif. [...] Avant et derrière le discours, il y a le *geste* qui, instaurateur de relations, *désigne* et *montre* non pas pour signifier, mais pour englober dans un même espace, sans séparation idée-mot, signifiant-signifié, le « sujet », « l'objet », et la pratique [...], le geste cerne l'espace vacant où s'opère ce qui peut être pensé comme indice et/ou expression ».



Photos : Stéphanie Millot

Paroles d'artiste

ZAC **« ni pierre ni bois ni fer »** création 2004

Dominique Noel* ⁶⁹

⁶⁹ Compagnie O.BAL. conception – chorégraphie



Photo Jean-Marc Douillard

Projet global

O.BAL, compagnie de danse contemporaine, poursuit une recherche qui met en jeu d'autres corps que ceux des danseurs.

Des débutants d'univers très variés s'engagent dans un processus de création et partagent avec des danseurs une expérience où la danse s'inspire des gestuelles et des corps en présence.

La rencontre de ces univers sur scène provoque un croisement des publics et repose la question : **où commence la danse ?**

« ZAC » ni pierre ni bois ni fer

création 2004 Durée : 1 h 10

Un spectacle fabriqué avec des danseurs et des artisans qui échangent gestes et savoir-faire.

Se mêlent aux interprètes de la compagnie O.BAL un ferronnier, un menuisier et un tailleur de pierre, de la région de Montpellier.

Un lien étrange et profond se fait entre non-danseurs du public et non-danseurs du plateau.

Dix personnes d'univers différents, participent à cet ouvrage :

danse	Carine Gori. Yannick Guédon. Sonia Onckelinx	
bois	Christian Dumont	
pierre	Vincent Bernard	
fer	Jean-Philippe Hardy	
chorégraphie	Dominique Noel	
son	Francine Ferrer	
lumière	Fred Rochet	
video	Jefte Castan	
photo	Stephanie Millot.	Matthieu Raballand

Source du projet :

Après avoir mis en scène un comédien, un volleyeur et une chanteuse, l'objectif est aujourd'hui de pousser plus loin l'expérience. Cette fois la rencontre se fait avec des artisans, dans l'intimité de leur atelier.

L'univers du métier : l'outil, la main, la façon.

La confrontation à des matières : le fer, la pierre, le bois.

Processus

L'échange a commencé par nos visites chez les artisans : **observation et apprentissage des gestes, travail de la matière.**

Puis en studio, les artisans découvrent nos outils : le corps, l'espace, les dynamiques.

Ces mains et ces corps sortis de leur contexte, la danse apparaît.

Les espaces de travail sont extrapolés, **le geste premier est vu d'ailleurs.**

On s'imprègne du geste, on s'intéresse à son volume, à son dessin, puis il devient matière transformable.

Chacun envisage sa danse dans une action ou par sa relation à l'autre, à la matière imaginaire ou à un geste/outil.

L'artisan détourne sa gestuelle habituelle, professionnelle pour un mouvement conscient, écrit qui n'a de sens que par rapport à son inscription dans un projet artistique. A leur tour, ils observent comment le geste se façonne, comment l'ouvrage chorégraphique se construit.

Nous jouons avec la parallèle des langages.

Les artisans parlent de leur métier. Les danseurs jouent avec les mots.

Les présences à la fois franches et fragiles des artisans provoquent chez les danseurs une écoute différente de celle qu'ils connaissent.

Dans les ateliers ou en studio, les uns et les autres sont dans une relation d'accueil, de transmission, d'accompagnement, d'apprentissage.

Pour les artisans, le corps se trouve de nouveaux appuis, un autre rapport à l'espace. Il palpe l'air et le sculpte.

L'initiation de ces trois hommes à la danse, à la scène, fait appel au respect, voire à la pudeur. La rencontre humaine est un point essentiel de cette expérience.

La relation au public se veut intime, propice à l'observation et au partage.

Le dispositif souligne un extérieur et un intérieur – l'endroit où ça se fabrique.

Ni pierre, ni bois, ni fer. Le corps est devenu l'outil pour fabriquer l'éphémère, l'impalpable.

La création sonore

Francine Ferrer a collecté des sons dans les ateliers respectifs des artisans. A partir de cette matière première plus ou moins détournée, elle écrit une partition, un dialogue en tension ou en accord avec ce qui se danse.

La diffusion sonore prend en compte un intérieur et un extérieur. Ce double espace consiste en plusieurs points fixes périphériques diffusant certaines matières et une source mobile dans l'espace de jeu, correspondant à un autre langage musical.

Dominique Noël parle de sa création sur les gestes des artisans...⁷⁰



Photo Stéphanie Millot

« Nous étions dans l'atelier du ferronnier car il nous apprenait à souder. Tous les danseurs s'y sont essayés, Jean-Philippe les guidait soit par des mots, soit en pilotant leurs gestes par sa main, soit en les repositionnant au sol par rapport à l'objet à souder, soit en leur montrant comment travailler avec les outils...

Pendant qu'il guidait Carine, je me promenais dans l'atelier sans rien faire et mon attention s'est portée sur ses mots. J'ai pris le plus vite possible papier et crayon car je réalisais que son discours était celui que l'on utilise dans un travail de danse. Seuls, le contexte, l'espace, les matériaux et l'objectif changeaient ! Cette page est donc le texte que j'ai donné à chaque danseur en leur demandant de composer un solo à partir de ça. Carine a eu une réponse très physique et en rapport avec la fusion du métal... Sonia dansait et en même temps disait le texte en jouant sur la sonorité des mots et Yannick, qui est musicien et chanteur à la base, en a fait une partition à la manière de Aperghis ou Cage (toutes proportions gardées !). Je n'ai pu hélas, montrer la partition avec le graphisme qu'il avait lui-même redessiné. Il était très beau, et sa voix suivait complètement ce graphisme.

⁷⁰ Propos recueillis par Chantal Saint-Leger

Les mots et donc leur sens étaient méconnaissables car très déformés. Il s'est appuyé sur cette matière pour développer toute sa partition vocale de la pièce.

L'an prochain une danseuse reprendra le rôle de Carine et je lui donnerai la même consigne pour qu'elle en face sa « sauce ». De ma place de chorégraphe, j'ai simplement décidé quand et comment placer ces objets chorégraphiques dans le déroulement de la pièce.

Voilà pour l'historique de "trop loin, trop loin, enroule ..."

Trop	loin		reviens	et	
Plonge	décontracte		toi		
Laisse		aller	enroule		enroule
pas	si vite	tourne	au		
fur		et à mesure	que		
tu	montes	il n'y a			
pas	de		position		fixe
c'est		comme on			
le	sent	ne	crains	pas	la chaleur
		joue			
avec					mets
toi		perpendiculaire			
reviens	en		arrière		tourne
tourne	encore				

Paroles d'artisans

Christian Dumont, menuisier ébéniste artisan créateur à Cournonsec

Les gens de métier, au fil de leur pratique, des jours et des années, ont un corps et des gestes qui visent toujours plus d'économie et d'efficacité. C'est une transformation au quotidien qui, du *moins d'énergie* vers le *plus d'effet*, amène l'artisan à créer une chorégraphie unique.



Photos : Stéphanie Millot

C'est une réalité très simple que cette avancée dans la justesse ; ce n'est ni une quête, ni un effort, mais un état d'intelligence du corps que l'on appelle la maturité ou encore le métier.

Dans l'intimité de l'atelier, ces gestes, ces trajets qui s'écrivent parmi les outils et les bois, ce corps à corps avec la matière, tout cela a la beauté d'un rituel. Rituel du travail du bois, auquel se transforment et se relie au monde, des hommes depuis les millénaires.

Lorsqu'une chorégraphe a pour projet d'écouter et de visiter ce rituel du métier, avec la conscience de la mémoire contenu dans ces gestes, je suis alors très ému et me suis trouvé prêt à explorer avec elle cette partition chorégraphique particulière qu'est le rituel de l'artisan du bois.



Photos : Stéphanie Millot

Vincent Bernard, tailleur de pierre artisan plasticien à Aniane

Après vingt années consacrées à tailler et sculpter la pierre, essentiellement pour le bâtiment et les monuments historiques, j'ai voulu revenir à mes premières et réelles aspirations : une recherche artistique à travers la sculpture. Il me fallait alors rompre avec mon passé professionnel et me défaire de mon bagage.

J'ai commencé par des installations, une pratique élargie de la sculpture plus en résonance avec son environnement..

C'est à cette période que m'est arrivée la proposition de Dominique : utiliser la gestuelle et la corporalité d'artisans pour trouver matière nouvelle à une écriture chorégraphique.

De la danse je n'avais que le souvenir des fêtes de l'adolescence aux sonorités rock, punk, ska ou reggae...

Alors danser maintenant ?

La quarantaine tout juste entamée, le corps façonné par plus de vingt années de pratique de la pierre : barder des blocs, porter du lourd, manier les outils, évoluer sur le chantier ou l'échafaudage....

Jean-Philippe Hardy, ferronnier artisan créateur à Viols-le-Fort

Voici bientôt quatre décennies que je suis au service de la matière et de son apprentissage - ou plutôt devrais-je dire des matières! Ce qui a eu de nombreuses répercussions autant sur la transformation de mon corps que sur le regard que je porte sur la vie.

Toutes ces années de travail, d'échanges, de rencontres m'ont nourri et apporté un éclairage nouveau dans ma recherche personnelle.

Les voies furent nombreuses et diverses. Alors quand il y a un an, Dominique Noel m'a proposé de prendre une nouvelle voie : « et si je dansais ? », cela semblait arriver au bon moment.

Pouvoir expérimenter, être matière à la place de la matière pour encore mieux comprendre le sens de mon travail, cela me parut logique... comme une récompense.

Pas facile pourtant de mettre son corps en avant, de danser, de se livrer, suscitant étonnement et interrogation autour de moi. Mais comme tout apprentissage, cela devient naturel et incontournable.

La danse me paraît aujourd'hui l'outil qui me manquait pour me rapprocher de la fusion nécessaire entre matière corps et esprit.

Finalement c'est tout simple... (en référence au premier titre provisoire de la pièce).

L'essentiel étant de pouvoir transmettre.

Reportage vidéo

Simple corps

Jeffe Castan, vidéaste, a suivi toutes les étapes du travail depuis les premières rencontres avec les artisans jusqu'à la réalisation sur scène.

Dans les ateliers et les studios du Centre Chorégraphique de Montpellier, ces images témoignent des découvertes des uns et des autres ainsi que de différentes situations d'apprentissage.

Il fait apparaître le passage de la matière brute à l'objet réalisé.

Il parle de matières, de corps, de danse.

Simple corps sera également un outil de communication et de partage avec le public lors des interventions pédagogiques ou de la présentation de la pièce.

***Dominique Noel,⁷¹ chorégraphe**

Au sein de la compagnie O.BAL, elle développe depuis 1999 un travail de création intégrant des non-danseurs : comédien, sportif, chanteuse, artisans...

La beauté du geste, l'écriture et la transmission sont les pôles qui guident sa recherche.

⁷¹ Danseuse et chorégraphe, fut interprète de Dominique Bagouet, Nadège Mc Leay, Ris et Danceries, Michèle Etori et de ses propres pièces. Membre des Carnets Bagouet depuis 1993. Contact P 06 89 93 12 00 F 04 99 23 02 26 o.bal@wanadoo.fr

La réflexion sur la transmission et sur la « danse que chacun porte en soi » est réactivée lorsqu' elle suit la formation pédagogique du Diplôme d'Etat. L'enseignement de la danse pour des débutants adultes est rarement abordé dans la formation des professeurs... Le débat est lancé

Rencontres, ateliers, pédagogie

Des rencontres avec le public peuvent s'organiser autour de la représentation. Elles peuvent s'adresser à tous publics : scolaires, amateurs, artisans, étudiants...

Ces rencontres peuvent prendre diverses formes :

- Conférence dansée sur le processus de création de la pièce en présence des artisans et des danseurs.
- Ateliers pédagogiques.
- Stages de week-end orientés sur le travail du geste et l'écriture chorégraphique.
- Expérience d'un processus de création pour débutants en plusieurs week-ends aboutissant à une présentation publique.



Elèves de Tles du Lycée Jean Monnet

. Photo: Christian Cordat 2007