

Je remercie les organisateurs de m'avoir invitée à participer à un projet novateur et enthousiasmant pour cette raison.

Vouloir rendre au corps une place qui lui fait défaut dans l'apprentissage des savoirs consiste pour une grande part à nous interroger sur la culture physique dans des époques et des cultures différentes, ou encore à promouvoir les bénéfices d'une mise en corps du savoir dans l'éducation. L'idée qui sous-tend ce projet consiste à affirmer que l'incarnation constitue un moment dans l'acquisition des connaissances, c'est-à-dire en facilite l'appropriation : faire sien un contenu théorique se trouve aidé par la mise en éveil des processus souvent oubliés de l'apprentissage, que sont la mémoire corporelle, l'intuition, la relation des sens à l'intellect, l'importance des sensations dans le développement d'une réflexion. Comment apprendre sans éprouver le savoir dans son corps, - la forme que donne chaque étudiant à ce savoir devenant en plus l'occasion de développer sa créativité -, et plus loin, comment ne pas aspirer à ce que les étudiants aient un corps, c'est-à-dire soient non seulement savants, mais aussi conscients que ce savoir leur appartient, capables de respirer quand ils le récitent, enfin confiants dans leur propre manière d'étudier ?

L'introduction de la danse dans les divers enseignements pourrait ainsi se limiter à la tâche, en elle-même déjà positive, d'une meilleure transmission des contenus. Cependant, l'idée qui soutiendra ce propos est que la danse peut davantage, dans la mesure où sa pratique devient par elle-même source de nouveaux savoirs, et vient à la rencontre des concepts de la philosophie mais aussi de la science physique. C'est quand elle se pratique comme art, fin de son propre mouvement, donc comme discipline à part entière, et non comme moyen des autres disciplines, qu'elle peut le plus rencontrer d'autres savoirs et devenir la source d'un renouvellement théorique.

Avant de développer cet axe qui fera l'essentiel de mon propos, je voudrais proposer un exemple historique qui correspond à la première idée que la mise en mouvement corporelle facilite l'apprentissage (et nous prenons cet exemple dans l'histoire de la danse elle-même).

Si nous considérons que la danse moderne s'est initiée principalement selon deux grands mouvements, la danse américaine et la danse allemande au début du XX^e siècle, il faut aussi s'intéresser aux précurseurs théoriques de ces mouvements artistiques.

L'histoire de la danse considère généralement que le théoricien qui influença l'Amérique était un professeur de la Sorbonne, Delsarte, qui transmit, à travers ses cours sur les différentes sortes de langage, l'idée que le buste était le foyer de l'expression corporelle, qu'en lui devait s'acquérir une nouvelle mobilité. De l'autre côté, on cite Émile-Jacques Dalcroze (1865-1950), qui était musicien de formation. Dalcroze, qui a influencé davantage l'Allemagne mais aussi la Russie, remarque que l'apprentissage de la musique se trouve considérablement facilité lorsque la musique est incorporée, que le rythme passe dans le corps ; sa méthode consiste donc à représenter physiquement la partition musicale. Passer un élément écrit, en l'occurrence les notes de musique ici, dans le corps, permet de faire intervenir une autre mémoire ; la mémoire n'est plus seulement visuelle et la mise en mouvement du texte a permis de l'intégrer à un rythme, élément jugé essentiel par Dalcroze. Nous trouvons donc au début du XX^e siècle une véritable innovation pédagogique dans les écoles Dalcroze, qui demeureront cependant limitées ensuite à l'apprentissage de la musique et de la danse (pas d'extension de la méthode Dalcroze à d'autres domaines).

Est-ce parce que la musique suscite la danse, comme on l'entend souvent dire, que l'incarnation d'un texte doit se limiter à celle d'une partition musicale ? Par ailleurs, la danse ne peut-elle pas s'émanciper de cette fonction, pour devenir sa propre fin, sans perdre sa valeur théorique potentielle ?

*

Au-delà donc de cette référence historique que je souhaitais proposer, l'idée qui émerge lorsque l'on pratique la danse, c'est qu'elle est en elle-même une source de savoir.

Le premier indice de cette portée vient justement de ce que la danse, pour les pionniers du modernisme allemand, n'est plus seconde par rapport à un quelconque support étranger à elle. La danse ne s'initie plus par la musique, elle ne dépend plus d'un texte autre qu'elle devait incarner fidèlement, mimant l'action du livret de ballet, mais elle commence dans le silence ; c'est ce que les danseurs allemands, sous la direction de Laban, de Mary Wigman, nomment la « danse absolue », et qui devient le corpus théorique majeur de la danse moderne, nommée ensuite contemporaine.

Pourquoi danser dans le silence ? Laban (né en 1879 à Bratislava, il meurt à Londres en 1958) le principal danseur, chorégraphe, théoricien de la danse moderne allemande, l'explique bien : il s'agit d'éveiller un état de corps qui ne se met pas à la disposition de la musique, mais devient son propre terrain d'expérimentation. Le souci du mouvement, expression de la vitalité du corps pour Laban, se nourrit d'un regret devant les effets de la vie moderne :

« Quand j'étais enfant, les danses paysannes, les processions religieuses, les cérémonies de cour et autres manifestations similaires, étaient restées relativement vivantes dans mon pays. Elles n'étaient pas seulement vivantes, mais faisaient partie intégrante de la vie sociale. [...] Tout le monde était fier de bien se déplacer pendant le travail, de faire les mouvements adéquats sur un rythme défini. Il y avait une très grande variété des mouvements dans le travail. Pour quelqu'un de sensible à ce type de beauté, il était impossible d'oublier l'énorme importance du mouvement dans la vie¹. »

Faut-il regretter cette époque où tous les aspects de la vie sociale se confondaient ? Ce n'est pas la question ici, ni le propos, mais cette idée d'une vitalité perdue, ou d'une modernité seulement capable d'agitation, va donner à Laban le désir de réinsuffler le mouvement par des formations de danseurs, mais aussi des pratiques pour amateurs (développement des improvisations de groupe) : le niveau de perception fine qu'il veut atteindre peut donc se transmettre aussi à des danseurs non-professionnels. La danse conduit à une conscience de soi comme corps, accessible dès que sa pratique commence. Nous rencontrons donc ici la première notion philosophique sur laquelle la pratique de la danse apporte un nouvel éclairage : il n'est plus possible de limiter la notion de conscience à la seule sphère de l'esprit.

Comment cette conscience corporelle est-elle mise en éveil (point commun avec d'autres pratiques corporelles, nous pourrions discuter de la spécificité de la danse par rapport à d'autres pratiques telles que le yoga) ?

L'accès à un nouveau type de rapport à soi, et de définition de soi, dépend tout d'abord de ce que Laban nomme la « pensée motrice », qui exprime en soi suffisamment combien la danse conduit à transcender les frontières entre corps et esprit. Le danseur entend par cette expression un état de corps, que le danseur doit affronter, faire sien, au lieu de l'éviter par la poursuite de la figure apparente de

¹ « What has led you to study Movement ? », *op. cit.*, in Launay, *op. cit.*, p. 56.

son mouvement. La pensée motrice se découvre dans la région du silence, dans l'improvisation en particulier, lorsque la « pensée en mots² » se trouve suspendue.

C'est depuis cet état de corps que le danseur devient attentif non pas à la forme de la figure ou du pas qui lui est imposée de l'extérieur, mais au contraire analyse la « qualité d'effort » qui la sous-tend : c'est l'exécution même du mouvement, qui, par conséquent, se modifie. En prenant conscience de l'effort qu'il met dans tel ou tel geste, le danseur éprouve son geste comme étant lui-même l'effet d'une motricité consciente.

La danse donne donc une conscience de soi comme corps. Plus exactement, la motricité dont la vie nous pousse à faire usage sans même la remarquer, en prenant les transports, en se pressant pour ne pas arriver en retard, devient, dans la danse, éprouvée pour elle-même. Lorsqu'une personne saute afin d'attraper un paquet sur une étagère, elle n'est attentive qu'au paquet à saisir : la fin de son mouvement fait oublier le mouvement lui-même. Au contraire, lorsque la danse fait pratiquer un saut, le faisant, dans l'entraînement quotidien, recommencer plusieurs fois, travailler dans le plié qui lui précède pour s'élever davantage, dans l'amorti qui évite au corps de retomber comme une chose inanimée, c'est-à-dire sans rencontrer le sol avec moelleux mais selon la brutalité inerte d'un corps soumis aux lois de la gravité, elle donne une conscience du corps comme vivant.

Cette vie distingue, intérieurement, son propre corps des corps naturels ou des objets qui l'environnent. C'est le contact avec sa propre force comme force vivante que le corps éprouve dans la danse. Avec cet art, il devient attentif à lui-même et s'appréhende comme attentif à soi. C'est donc une forme de réflexivité qu'instaure l'attention : en exécutant un mouvement dont la fin est le mouvement lui-même, le corps devient capable de sentir son mouvement, il est attentif à son agir, il prend conscience de sa vie comme force de mouvement.

La danse est donc un sentir du sentir lui-même, et nombre de chorégraphes, de Nijinsky à Pina Bausch, revendiquent la primauté du sentir dans leur travail : « sentir ce que je sens », selon Pina Bausch, ou Nijinsky : « Je suis un homme en un million. Je ne suis pas seul. Je suis un million, car je sens plus qu'un million »³.

Le corps conscient du danseur devient alors le puits d'une nouvelle forme d'intelligence. Le corps se sent sentir, goûte au plaisir d'exister par un sentir attentif à lui-même, mais qui l'ouvre aussi sur l'extériorité. La sensation de la vie qui l'entoure, de la présence des autres, même lointaine, son attention à entendre les murmures, à sentir l'air qui passe et l'effleure, toutes ces sensations, des plus fortes aux plus ténues, la danse les lui ouvre. Le propos ne consiste pas à dire que les non-danseurs ne sont pas capables de perceptions attentives. Mais c'est dans la qualité de perception, de sensation, d'écoute, dans leur raffinement sensible, que la danse fait aller plus loin que le commun. Comment la danse fait-elle grandir sa relation à l'extériorité ? Comment ouvre-t-elle une expérience autre, plus profonde, plus aboutie, de sa propre existence ?

En nous plaçant cette fois-ci du côté américain de cette naissance moderne de la danse, la figure de la danseuse Ruth Saint Denis, autre pionnière de la *modern dance* américaine, permet d'aller plus loin dans l'idée que la danse conduit à une expérience intense de l'existence. Cependant, là encore la danse étonne. Tandis que divers sports, opinions, portent à associer l'intensité à ce qui est

² Laban théorise cette opposition entre « pensée motrice » et « pensée en mots » dans son ultime ouvrage, *Mastery of Movement on the Stage*, paru à Londres en 1950, tr. fr. *La Maîtrise du mouvement*, Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, 1994, p. 42.

³ Les citations qui suivent sont extraites de l'ouvrage de Guillaume de Sardes, *Nijinsky Sa vie, son geste, sa pensée*, Paris, Hermann, 2006, p. 227-228.

fort, fait monter l'adrénaline, pousse les sensations à l'extrême, la danse au contraire renouvelle la définition de la notion. Si l'intensité n'est pas la "sensation forte", qu'est-elle alors ?

Dans un extrait d'un article publié dans le *Denishawn Magazine* de 1924-1925, Ruth Saint Denis parle de la danse comme d'une célébration. Unissant le danseur à la terre et au ciel, la danse réunit les mortels aux divins, les hommes aux autres vivants, le réinsérant dans l'espace fondamental auquel il appartient.

Prolongeant cette idée d'une célébration de la vie par la réinscription du corps dans l'espace de son existence, la danse fait accéder à une qualité d'existence hors du commun. Ruth Saint Denis s'exprime en ces termes : « Danser, c'est vivre la vie dans ses vibrations les plus fines et les plus hautes, vivre la vie harmonisée, purifiée, contrôlée ». Vivre la vie dans ses vibrations les plus fines se réfère à l'acuité des sensations à laquelle parvient la danse. Cet art permet de sentir des mouvements infimes en soi, des impressions ténues, comme si le corps devenait visible de l'intérieur, comme si la danse permettait d'ouvrir ce grand fonctionnement subtil du corps, qui passe, la plupart du temps, tout à fait inaperçu.

Or, les vibrations les plus fines sont aussi les plus hautes. À l'écoute de ce qui ne s'entend pas d'ordinaire dans le corps, c'est une exigence de vie, une élévation, qui se découvre et s'exprime dans la danse. C'est pourquoi le corps du danseur ne peut se limiter au corps physique : il n'est pas un corps seulement soumis à la gravitation. Au contraire, vivre son corps et pousser cette épreuve de la vie par la danse, c'est découvrir une autre loi : tout en prenant appui sur le sol et en acceptant son poids, le corps s'éprend des airs. Tout en descendant, il aspire à s'élever.

Les danses du sol rejoignent par une autre voie ce besoin paradoxal que le corps a de se déprendre de sa propre matérialité : en allant au bout de l'énergie, en vidant le corps de ses forces, le danseur découvre autrement la légèreté ; on retrouve donc l'idée que tout en commençant par prendre conscience des effets de la gravité sur son corps, le danseur ravit son propre poids aux effets des lois physiques. Et plus loin encore, que vivre intensément son corps, c'est découvrir en soi ce besoin de ravissement.

En guise de conclusion, j'ouvrirai seulement sur un dernier point. Nous avons vu que la danse éveille non seulement une conscience corporelle, mais aussi qu'elle renouvelle le concept même de corps, dont la vie s'éclaire à l'aune de nouveaux besoins : celui du mouvement qui aspire à la légèreté, à la libération paradoxale du corps de sa propre pesanteur (mais sans jamais en passer par un rapport destructeur au corps : c'est quand on respecte ses besoins biologiques que l'on découvre en soi ces aspirations).

Solidaire du silence, la vacuité de l'espace se révèle également. Là où la philosophie occidentale a peiné à concevoir le vide⁴, depuis l'horreur que le vide est censé susciter chez Aristote, jusqu'aux philosophies du XXe siècle qui s'inspirent de l'Extrême-Orient pour le penser (Heidegger et

⁴ L'horreur du vide est la thèse invoquée par Aristote pour refuser l'existence du vide dans l'univers. Cette thèse est remise en cause par Pascal au moment des expériences sur le vide, qui en prouvent au contraire l'existence. Cependant ce vide est découvert par une expérimentation scientifique, et à aucun moment Pascal ne prend au sérieux les discussions métaphysiques portant sur sa nature. Poser une thèse philosophique sur le vide, l'intégrer à une pensée non-expérimentale, arrive bien plus tard. Quelque peu présent chez Hegel qui le renvoie déjà au vide du bouddhisme zen, c'est avec Heidegger, dans ses réflexions esthétiques, que la notion apparaît vraiment. Sans reconnaître sa dette à l'égard des philosophies chinoise et japonaise, Heidegger fait un usage de la notion que Maldiney développera plus loin, en citant ouvertement, et en faisant dialoguer, philosophie de l'Occident et philosophie de l'Extrême-Orient.

Maldiney), la danse en procure une expérience, mais en un sens autre que l'expérience du vide telle que s'y confronte la science physique depuis Pascal. Le scénographe de la chorégraphe allemande Pina Bausch explique ainsi que tout part du vide : partir de l'espace vide permet à la danse de trouver son propre rapport à l'espace, comme de trouver son propre sujet, de grandir de manière autonome dans le corps.

La danse partage donc ce concept avec la physique, mais dans une divergence quant à la définition qu'elle donne du vide. Remarquons au passage que l'intérêt de Pascal pour le vide a été bref, le temps de nourrir une querelle avec les jésuites et les cartésiens qui le contestaient, dans la mesure où après avoir reproduit à Rouen les expériences de Torricelli avec l'aide de Pierre Petit et de son père Etienne Pascal, il arrive à Paris au milieu de l'année 1647. Là, il lit les *Extraits* de Torricelli et, à sa grande stupeur, comprend qu'il se dispute depuis plusieurs mois sur l'existence du vide et sa nature véritable, alors que le problème est secondaire pour Torricelli qui s'interroge davantage sur le poids et la pression de l'air. Grâce « à son intuition très aiguë »⁵, Pascal comprend que l'explication de Torricelli est vraie, et se tourne dès lors désormais vers la question de la pesanteur et masse de l'air, affirmant que « tous les problèmes que l'on a attribué à l'horreur de la nature pour le vide » sont en réalité dus à la pesanteur et masse de l'air qui en est « la véritable et unique cause⁶ ». C'est pourquoi après cette querelle, Pascal ne se consacre plus à des traités sur le vide, mais à la rédaction des textes *De l'équilibre des liqueurs* et *De la pesanteur de l'air*.

Durant cette querelle, Pascal voulait faire admettre l'existence d'un vide véritable, contre l'idée que le vide apparent se trouvait rempli d'air (ce qui était la thèse des cartésiens), la chorégraphie contemporaine se confronte, elle, à un vide apparent, mais dont justement la qualité d'apparaître dépend de la qualité de sensibilité du corps apte à le percevoir. Au lieu de mettre entre parenthèses la subjectivité de l'observateur, le vide de la danse dépend de la culture corporelle de la vie subjective. C'est donc de la nature même des concepts que la danse permet de discuter avec les autres disciplines philosophique et scientifiques. Nous espérons avoir suggéré la fécondité de possibles dialogues à venir.

⁵ Selon l'expression de Madame Koyanagi, université d'Aichi, in *Les Pascal à Rouen, 1640-1648*, Colloque de l'université de Rouen, novembre 1999, Rouen, 2001, p. 137.

⁶ Pascal, *Traité de la pesanteur de la masse de l'air*, chap. 2 « Que la pesanteur de la masse de l'air produit tous les effets qu'on a jusqu'ici attribués à l'horreur du vide. ». Nous nous référons à l'édition des œuvres complètes, Paris, Hachette, 1860, p. 273.