

Eutonie et Danse Moderne

Selon que je cherche une explication au fonctionnement de l'eutonie, des moyens pour la transmettre, la présenter, etc., j'entre dans des processus différents, dans des champs de connaissances ou des modes de création qui peuvent paraître étrangers les uns aux autres. De même pour mes réponses d'eutonophile aux besoins et aux désirs exprimés des milieux où je vais oeuvrer. Selon la nature de notre souci, nos façons de parler l'eutonie, de parler de l'eutonie sont différentes. Ce n'est pas une raison pour les opposer. Chacune fournit son propre éclairage, fait ressortir un ou des principes, met en avant tel ou tel "fondamental" avec, autour de lui, une réorganisation de l'ensemble.

Ce qui crée, chaque fois, une situation possiblement ambiguë: on peut se perdre et s'enfermer dans tel secteur particulier, spécialisé. Ou bien, au contraire, profitant de la multiplicité des "points de vue", mieux dégager la "souche", l'essentiel vivant de l'eutonie.

OBELIX, tombé tout jeune dans le chaudron de potion magique, en est resté imprégné. On pourrait dire également que Gerda ALEXANDER, dont toute la jeunesse a baigné dans la Danse Moderne, a construit son œuvre à partir de ce socle puissant.

De quoi s'agit-il ?

On trouve des sources de ce courant au 19^e siècle, avec des théoriciens dont le plus souvent cité est François DELSARTE (1811 – 1871). Ce n'est pas un danseur. Il est chanteur. Sa voix l'abandonne. Il se met alors à étudier les rapports du geste et de la voix, de l'émotion et du geste. Signalons le parallélisme avec le destin de G.A. abandonnant une carrière artistique active par suite de défaillance physique....

L'influence de F.D. est considérable, par ses élèves qui essaient aux U.S.A. et en Europe.

Essais, maturation, mises en forme.

C'est vers 1900 que l'on commence à désigner par « **Danse moderne** » un ensemble de pratiques se définissant plutôt par leur opposition au ballet classique que par des manifestations identiques.

Mais des principes communs les inspirent :

- Contrairement à la danse classique, qui repose sur un système de pas codifiés, la danse moderne exige de chaque créateur qu'il établisse ses propres conventions, son propre langage. D'où la nécessité pratique d'être à la fois chorégraphe et danseur.

- Du langage codé du ballet, on passe à des considérations d'un autre ordre, se rapprochant de la dynamique du mouvement, des rapports avec l'espace, avec la pesanteur.

- Des gestes habituels sont utilisés, exploités, servent de départ à des créations.

Plus généralement, on recherche le « naturel », par une découverte et une mise en œuvre des potentialités du corps humain. De ce « naturel » se dégagera dans les années 30 la notion de pureté, dont nous connaissons bien les enfants dissemblables : l'écologie et le racisme.

De 1900 à nos jours, les avatars de la « Danse Moderne » ont été nombreux et variés.

Les territoires de diffusion, ce sont essentiellement les U.S.A., l'Allemagne, la Suisse – à la fois lieu d'accueil et de création -, plus marginalement la France et quelques autres pays.

Pendant ce XX^e siècle, des générations se sont succédées, avec de fortes personnalités apportant chacune leur originalité : Isadora DUNCAN, Mary WIGMAN, Emile JACQUES-DALCROSE, Rudolf von LABAN, Merce CUNNINGHAM, Pina BAUSCH, ainsi que Roland PETIT et Maurice BEJART....et combien d'autres !

L'œuvre de G.A. s'inspire des principes que nous avons évoqués ci-dessus. En quelque sorte, son enseignement se situe « en amont » des réalisations des personnages précités. On pourrait le comparer à une *éducation physique*, au sens littéral du terme, préparant au mouvement les gens de scène.

Cette préparation a pour mérite de remonter jusqu'à *l'essence des dynamiques corporelles*, à libérer plus qu'à configurer. Rien d'étonnant que cette découverte et cette mise en jeu des forces vives de l'individu débouche aussi sur d'autres domaines que celui de la danse.

Chaque eutoniste peut développer ce thème, si intéressant et fécond.

A propos des déterminants de l'œuvre de G.A., on cite régulièrement la « rythmique » de DALCROZE. Ce qui est parfaitement exact. Mais en rester là, ce serait établir abusivement une filiation exclusive. L'influence de la Danse Moderne a été plus vaste.

Je voudrais en donner un exemple en citant une grande dame de la Danse Moderne, la danseuse et chorégraphe Mary WIGMAN (1886 – 1973).

Entrée à l'école Dalcroze d'Hellerau, elle en sort diplômée de « rythmique », va travailler avec LABAN à Ascona tout en fondant sa propre école, qui deviendra autonome et va essaimer.

On pourrait dire qu'en certains lieux et de bien des façons, elle a « précédé » G.A.

Je lui laisse la parole :

« Les changements qui s'opèrent chez une personne douée pour la danse nous permettent de reconnaître clairement différentes étapes de son développement qui, bien que dépendantes des dons individuels, sont essentiellement les mêmes.

PREMIERE ETAPE

Un désir d'expression tâtonnant, sans souci du contenu ni de la forme. L'expression pour elle-même. Lourdeur, chaos, absence de contrôle, agitation, ravissement causé par l'expérience de la conscience du corps, aimée et exagérée.

(Une expérience inconsciente totale)

DEUXIEME ETAPE

L'éveil d'une orientation raisonnée. Il peut s'en suivre des argumentations pour essayer de donner une explication aux forces instinctives. Expression, contenu, forme et fonction semblent séparés. Tout ce qui est typique s'oppose à ce qui est individuel, et vice-versa. Le talent du danseur commence à se cristalliser. L'élément significatif de cette phase de développement, c'est la manifestation d'une discorde intérieure, d'une oscillation entre l'expression pour l'expression et la forme pour la forme. Le corps qui n'est plus un simple corps, et qui n'est pas encore un instrument, devient la scène de combats intérieurs et extérieurs.

(Expérience de la divergence et de la dépendance.)

TROISIEME ETAPE

Un état de clarification s'installe. L'expression et la fonction comme expérience de la danse deviennent une forme gratifiante et complète. Le mouvement dansé trouve son articulation : la maîtrise des moyens et des matériaux devient reconnaissable. Le corps, cessant d'être une matière entêtée, se révèle comme vecteur d'un propos, un instrument. Graduellement, la reconnaissance de la capacité du danseur à acquérir une efficacité professionnelle devient possible.

(Une expérience consciente totale)

La tâche du professeur est de trouver son chemin vers l'élève afin de reconnaître le caractère de son talent, qu'il doit respecter comme un univers indépendant. Il est essentiel que le professeur n'impose pas son ego à l'élève, pas plus qu'il ne doit se donner lui-même comme critère. Le professeur doit réaliser que seule une coopération active de l'élève pourra mener à des résultats effectifs. Le langage vital de la danse, latent chez chaque jeune danseur, a besoin de trouver des conseils et un écho, afin d'être éveillé et de mûrir pour atteindre une capacité de formulation consciente..... » (1)

Réfléchissons sur ce processus. Et si nous considérons l'eutonie comme une sorte de « propédeutique » de la danse – mais pas seulement de la danse -, ce serait un bon point de départ.

René Bertrand

23 Janvier 2008

(1) MICHEL (Marcelle) ; GINOT (Isabelle) – La Danse au XX^e siècle – Bordas – p.98

René Bertrand : e-mail: rene.bertrand-vieilley@wanadoo.fr

- **Reproduction partielle ou intégrale possible, avec mention d'origine**
- **Texte publié sous la seule responsabilité de l'auteur et n'engageant pas l'Institut d'Eutonie**