

## Colloque transmission du geste

### Le corps passager clandestin de la transmission

#### Sauf à ce que la parole ne vienne à le démasquer

Le geste est une partie d'un tout, c'est à dire une partie de l'œuvre globale en même temps qu'une partie - la partie visible - de l'instrument corps de l'interprète. La transmission du geste implique le passage d'un sujet à un autre, éventuellement par le biais d'un tiers transmetteur. Elle interroge aussi bien l'œuvre que le corps instrument.

Pensons la première fois : le créateur premier d'une œuvre l'exprime par un ensemble de gestes premiers. Son travail créatif connaît deux dimensions : la gestation de l'œuvre, peu différente de la gestation d'œuvres d'une autre nature et les « chemins internes du corps » spécifiques à ce créateur. Ce sont ces chemins internes du corps qui engendrent les gestes de l'œuvre dansée, donc son expression, tout en lui conférant un style, que la codification par des tiers essaiera de définir.

Nous mettrons en suspens la question de l'œuvre en soi et des influences exercées par les tiers transmetteurs et nous nous focaliserons dans un premier temps, sur le corps, instrument d'interprétation de l'œuvre. De ce point de vue, le passage du créateur premier à un nouvel interprète pose la question d'une perte lors de la transmission de l'un à l'autre : celle des chemins internes du corps qui sont spécifiques au créateur premier.

Cette perte d'information dans la théorie cybernétique à laquelle nous nous référons par commodité est appelée bruit ou entropie. Il y est dans cette théorie remédié par la redondance, qui mesure l'écart entre le nombre minimal de signaux nécessaire à la transmission du message, et le nombre de signaux, généralement de beaucoup supérieurs, effectivement utilisés. Sont donc considérés comme redondants les signaux superflus parce que répétés et censés faciliter la réception du message malgré le bruit.

Ainsi la question se pose de savoir si cette perte première est génératrice de bruit nécessitant alors le recours à la redondance ou bien si elle peut nous conduire à une recherche permettant d'éviter, de réduire ou de suppléer cette perte. C'est en ce sens que nous nous proposons d'interroger le corps instrument qui est aussi un corps émetteur, récepteur et canal de transmission.

L'expression « chemin internes du corps » ouvre cette voie de réflexion : il nous apparaît qu'au delà du geste que nous qualifions de manifeste c'est à dire visible par un observateur extérieur, il existe un invisible, un interne du corps dont le geste manifeste semble être le prolongement.

Cet invisible du corps s'est peu à peu imposé à nous, comme champ d'investigation. Il est le contenu de la boîte noire qu'est l'interne du corps, lequel produit un certain nombre d'effets observables ou non observables. Au nombre desquels certaines attitudes ou postures, des distorsions et des dysharmonie du geste au cours de sa réalisation ; des signaux d'inconfort du corps manifestés par des sensations de malaise, des douleurs, des blessures qui affectent les danseurs ; enfin par la perception obsédante au fil du travail de ce que nous appellerons une influence, subie par le danseur, dans le sens d'une résistance. Notre curiosité d'accéder à l'intérieur de la boîte noire nous a posé d'emblée une question de méthodologie : comment rendre visible l'invisible plutôt comment s'en faire une idée et même l'utiliser au lieu d'en subir la résistance ou de le combattre à l'aveugle. Nous y avons répondu sur un mode empirique, en nous efforçant de mettre en mots les difficultés et interrogations rencontrées. Ces mots sont venus nourrir un dialogue entre nous qui s'avéra fécond. C'est ainsi qu'apparu le mot de « diabolin », qui fit peu à peu concept. C'est le mot qui me vint pour qualifier certaines pensées qui m'envahissaient quand je faisais travailler certains élèves. Ces pensées je les réprimais tout d'abord car je les trouvais « folles ». Il s'agissait de la perception, à l'intérieur de l'enveloppe corporelle d'images du corps incohérentes, désordonnées, agies par des forces démesurées non perçues par l'élève, obéissant à des règles totalement fantaisistes échappant aux logiques imposées par le réel du corps dont elles viennent entraver le fonctionnement. Je fus rassurée lorsque Alain Josserand me conseilla de les traiter comme des informations transmises par les élèves sur leur propre pensée de leur corps, qu'il convenait donc de mettre en mots. S'ouvrait ainsi pour nous une recherche sur les représentations du corps et leur influence sur le fonctionnement du corps. Ainsi le diabolin nous apparaît aujourd'hui comme une représentation fantaisiste du corps animée par des logiques imaginaires, qui sont différentes des logiques imposées par le réel du corps. Cet imaginaire du corps est propre à chaque individu alors que les logiques du réel du corps sont les mêmes pour tous. A ces logiques imaginaires s'ajoutent les traces laissées par l'histoire du sujet et les traumatismes petits ou grands inscrits directement dans la mémoire du corps.

Notre travail dès lors prend en compte le nécessaire détour par les représentations mentales du corps, et la construction d'un discours qui en donne l'accès : il existe pour nous en effet un « insu » du corps, fait de

pensées inconscientes et de pensées conscientes négligées, auxquelles il nous faudra trouver un accès car elles sont susceptibles de faire obstacle à la transmission. En effet ces pensées ont pour caractéristique d'exercer une action dans l'interne du corps, une action invisible le plus souvent en entrave de son fonctionnement selon les logiques du réel.

Ce travail de levée des entraves m'a conduit à « l'invention du squelette », au sens archéologique de l'invention d'un site, qu'il est nécessaire de localiser, d'exhumer et de reconstruire, donc de mettre en ordre et d'interpréter. Ce travail de mise en mots décrit le squelette comme ensemble de repères générateur d'ordre dans l'invisible de l'interne du corps, et comme siège de fonctions de régulation de cet interne du corps. Nous en avons fait une représentation mentale qui en tant que telle est externe au corps réel puisque située dans l'appareil psychique et en position tierce puisque non réductible à un agir dans le corps. Cette représentation du squelette participe à la représentation du réel du corps, que nous appellerons la réalité du corps. Le diabolin impose le recours à la réalité.

C'est par ce biais de la représentation que nous pensons avoir réussi à rendre visible l'invisible de l'intérieur du corps et à prendre en compte ses modalités spécifiques de fonctionnement. Pour en revenir à la théorie de la communication disons que le diabolin qui agit par entraves aux logiques du corps réel, est pourvoyeur de bruit qui interfèrent avec l'information véhiculée par les logiques du corps réel. Dès lors la redondance donc la répétition du geste ne nous paraît pas suffisante parce que en même temps que répétant le geste elle amplifie le bruit. Il convient pour nous de supprimer ce bruit en désamorçant sa source grâce à l'inactivation progressive du diabolin.

Ce travail de représentation à partir des mots a l'avantage de nous dégager des vécus corporels et en particulier des sensations. Les sensations véhiculent de fausses informations promues par les agis du diabolin dans le corps. Elles sont responsables d'altérations de la perception juste du réel de l'interne du corps. Elles sont source d'entraves et de distorsions dans la réalisation du geste. Ce sont ces fausses informations, qui créent l'envie de « corriger » ou d' « être corrigé » et qui tendent à faire échouer ces tentatives de correction. C'est cet échec des tentatives de corrections qui va pousser à toujours plus de corrections, c'est-à-dire pour nous à nourrir le diabolin. Le travail de transmission passe pour nous par cette étape préliminaire qui consiste à différencier la représentation du squelette réel de la représentation du diabolin. IL devient dès lors possible de favoriser l'investissement du réel du corps et de ses logiques propres, au

détriment de l'investissement du diabolin qui se trouvera ainsi peu à peu désactivé Cette désactivation du diabolin éteint la source de bruit mieux que ne pourrait le faire les corrections Nous avons à ce point de notre réflexion envisagé deux sources de bruit dans la transmission du geste :

- La perte originaire des chemins internes du corps spécifiques au créateur de l'œuvre
- Les entraves à la réalisation du geste causées par le diabolin de tout un chacun donc des futurs interprètes.

Nous avons trouvé un moyen de lutter contre la seconde source de bruit par la désactivation du diabolin, qu'en est-il de la première source ?

Les chemins internes spécifiques du corps du créateur sont une part indissociable de sa créativité. Perdus, ils ne sont pas transmissibles et leur manque crée une difficulté dans la transmission. Se pose alors la question d'une créativité personnelle spécifique à chaque individu donc à chaque danseur. Ne conviendrait-il pas alors dans un souci de transmission de libérer la créativité de chacun en lieu et place de lui inculquer un savoir faire du geste, c'est à dire un savoir partiel, privé d'une partie de l'information à son origine.

Si l'on accepte notre travail, on constatera qu'il revitalise le corps du danseur, qu'il le libère de la pensée du bien faire, le sécurise psychologiquement et corporellement, et lui restitue son autonomie grâce à la pensée du corps.

Par cette pensée du corps le danseur conquiert ses propres chemins de créativité.

Dorénavant la créativité de l'interprète considéré comme sujet créateur à part entière et non plus comme simple exécutant du geste, est susceptible de se substituer à la créativité du créateur premier en se qui concerne les chemins premiers de la création. Dans cette perspective le transmetteur devient un passeur : celui par qui est rendu possible le passage de l'œuvre d'un Sujet interprétant à un Autre sujet interprétant. Les passages par les processus et les chemins internes de création propres à chacun rend possible la réduction de l'autre source de bruit dans l'interprétation.

Au fond le véritable passeur ne serait-il pas la parole par laquelle le corps dont nous avons craint qu'il ne soit le passager clandestin de la transmission est libéré de ses entraves diabolines, reprend vigueur et se nourrit de l'œuvre, par la voie de ses propres chemins internes de création ? L'œuvre réinventée, redynamisée, dans ce corps retrouvé, c'est le geste qui passe, à sa place, dans ce tout qui le porte et qui l'apporte.

Quelque chose de l'ordre d'une identité de pensée entre le créateur et son nouvel interprète, via le verbe, semble possible et suppléer aux pertes inhérentes à une transmission de geste à geste court-circuitant l'activité de la pensée.

C'est la parole qui nourrit le geste et sort le corps de sa clandestinité.