

POUR MEMOIRE...

au travail de la danse.

Article rédigé pour le stage PNR de Clermont-Ferrand du 5 au 8 avril 2005

« Les expériences et les mémoires du corps dans l'acte de transmission »

Si transmettre signifie dans le langage courant "faire passer", le *tramere* latin se traduit plus exactement par *faire passer au delà, envoyer de l'autre côté*. On relève là l'idée d'un franchissement, d'un seuil à dépasser. Les deux acceptions nous concernent ici : en tant que pédagogues, il y a bien quelque chose à faire passer, des savoir-faire, des techniques, mais au delà il y a également une dimension verticale, une profondeur à atteindre, pour peu que l'on accepte qu'un enseignement artistique est aussi une initiation à une recherche, à la fréquentation d'états émotionnels, d'images, qui s'accomplissent et s'assument en expression singulière et formelle. Cette recherche qui prend alors volontiers des allures de quête, va sonder les histoires : histoire culturelle d'une discipline, histoire individuelle du corps, de son édification, de ses vécus. Les histoires dont on se souvient, qu'on archive, exhume et qui servent de terreau à un travail psychique de *dis-association* constituent la mémoire, ce qui pose d'emblée la question du passé, et de l'accès à un monde, un mode de pensée particuliers. En d'autres temps, nous regardions le monde autrement, avec d'autres yeux, un autre corps, et se ré-mémorer ce temps-là, c'est aussi re-visiter, voire ré-actualiser un autre mode d'être. On comprend dès lors pourquoi la mémoire a aussi une dimension mythique, et que la contacter n'est pas forcément chose aisée. Certaines mémoires, collectives en particulier, mais aussi celles de nos premiers temps, sont enfouies, écrites en un autre langage dont il faut retrouver la clé. Jean-Pierre Vernant montre comment les anciens grecs assimilaient la mémoire au monde de l'au-delà, ce temps révolu mais encore accessible à l'artiste qui peut s'y ressourcer : *la mémoire transporte le poète au cœur des événements anciens*¹. Dans le même ordre d'idée, Mircea Eliade évoque les diverses techniques conçues pour *renverser le temps*, accéder à ce que le temps n'a pu encore pervertir, redevenir un dieu, dont un proverbe grec dit qu'ils tombent sur terre lorsqu'ils perdent la mémoire².

Georges Banu aborde quant à lui la question de la mémoire du/au théâtre comme un travail intérieur, une recherche de vérité, qui ne saurait s'entreprendre que par une technique du corps, et ce dans un trajet personnel, centripète, qui, de plus, implique un apaisement : *la*

¹ Vernant JP (1971); *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris, Maspero.

² Eliade M. (1969); *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.

mémoire des origines retrouvées finit par être synonyme d'essence. Essence d'un homme originaire, non différencié, non individuel, non conceptuel. La mémoire des origines c'est plus que le lac de Mémnosyne, c'est l'Océan de l'unité. Le lieu de cette unité ne saurait être que le corps, "terrain commun à l'humanité tout entière"³.

On peut en ce qui concerne la danse, évoquer quatre types de mémoire : mémoire culturelle, mémoire du geste, mémoire phylogénétique de la construction corporelle, et mémoire de l'inscription corporelle d'une histoire singulière.

La mémoire que je qualifie ici de culturelle, recoupe l'histoire de la danse, les répertoires qui se sont constitués : répertoire classique, mais aussi mémoire de la danse moderne qui s'est constituée il y a peu⁴, sans parler de l'énorme champ des danses traditionnelles et folkloriques, dont Paul Bourcier disait qu'elles sont une *culture refoulée*. Rappelons que les danses traditionnelles ont des racines sacrées, que la dimension mythique évoquée juste avant y est présente : effectuer une danse d'un répertoire traditionnel, c'est contacter une source, établir une communication diachronique avec les ancêtres et les dieux, et synchronique avec la communauté. Transmettre cette mémoire là, c'est inscrire l'élève dans une appropriation qui fonctionne à double sens : il dansera, à sa manière, cet héritage et le fera sien, mais il sera amené en retour à se plier aux codes d'une culture et d'un monde auxquels il est à priori étrangers. On pourrait voir dans ce processus une figure de la dialectique piagétienne de l'assimilation/accommodation.

La mémoire du geste a été amplement étudiée par la neurophysiologie et la didactique, qui ont en particulier souligné l'importance des modalités de prise d'information. Ce qui est en fait étudié ici c'est le processus de mémorisation, avec un accent sur les aspects cognitifs. Des chercheurs tels que Jacques Paillard, Guy Azemar ou Hubert Ripoll ont beaucoup œuvré dans ce domaine⁵. Signalons également les contributions de Lebouloch, qui -même s'il n'a pas été reçu dans le monde des STAPS- a fait des propositions de compréhension des apprentissages moteurs accordant une place importante à la sensorialité, et partant à l'affectivité⁶. Dans le champ de la danse, divers essais sont consacrés à l'apprentissage moteur. Plus qu'une transmission formelle de contenus, c'est le *comment former l'élève à s'ouvrir aux différents niveaux de lecture du geste* qui nous préoccupe. On pourrait parler de méta-transmission, en ce sens que l'essentiel est dans la perception de ce que nous

³ Banu G. (1987); Mémoires du théâtre, Arles, Actes Sud. (la citation finale est empruntée à Peter Brook)

⁴ Cf pour ne citer que deux ouvrages : Graham M. (1991) Mémoire de la danse, Arles, Actes Sud, et Robinson J (1990) L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970) Ed Bougé (coll Sources)

⁵ Cf entre autres Paillard J. (1986); Itinéraire pour une psychophysiologie de l'action, Paris, Actio, ou encore : Azemar G. & Ripoll H. (1982); Éléments de neurobiologie des comportements moteurs, Paris, INSEP.

⁶ Ceci explique peut-être cela.

cherchons à faire passer. La pédagogie en eutonie, ou en kinésiologie du mouvement, nous montre, en accord avec les données neurophysiologiques, que l'on peut s'attacher à transmettre des mémoires affinées du geste : mémoires d'espace, de rythme, et surtout proprioceptives, qui se précisent à l'envie : mémoire des appuis, des allongements musculaires, des directions spatiales, des *impuls*, des énergies de mouvement, des niveaux de l'espace...

Cette mémoire motrice concerne la construction et la consolidation de nouveaux *savoirs gestuels*. Elle s'étaye en fait sur une autre mémoire, plus profonde, qui concerne le développement psychomoteur, et renvoie à la construction du corps, ce qui nous immerge immédiatement dans la sphère de l'affectif. Cette mémoire psychomotrice est forcément contactée dans le travail de la danse, quel qu'il soit. En effet, la motricité dite pré-cablée est le sous-bassement de toute effectuation gestuelle. Pour bien le comprendre, il faut se souvenir du morcellement sensori-moteur du nourrisson, ce qui se traduit en particulier par la présence des réflexes dits archaïques. Il s'agit de toute une gamme de mouvements, généralement structurés par paires complémentaires (comme les réflexes d'extension et de flexion), qui sont intégrés aux différents niveaux du système nerveux. Plus on monte vers le tronc cérébral, le diencéphale et les noyaux de la base, plus on rencontre des réponses motrices complexes, telles que les réactions de redressement et réflexes d'équilibration décrits par Bobath. Au cours de la maturation, ces bribes de mouvement s'intègrent dans une motricité intentionnelle et harmonieuse. Ce qui disparaît, c'est le statut de réflexe, c'est à dire l'aspect stéréotypé de la réponse. Les circuits neuromoteurs restent efficaces, et sont la base d'une motricité libre. Parallèlement à cette fédération motrice, s'opère la construction tonique et posturale. La fonction tonique est à comprendre dans la problématique globale d'un corps à structurer. Nous sommes des êtres incarnés, et l'édification corporelle est un corrélat de la construction de la personne. La psychopathologie nous confronte à des corps dé-structurés ou le plus souvent non-structurés. On observe alors des dystonies : hypotonie, hypertonie, ou dysharmonies, qui renvoient à un trouble de l'unité de soi. Le bébé opère durant la première année un véritable travail de rassemblement dont l'intégration des réponses automatiques évoquées un peu plus haut n'est qu'un aspect. Si le tonus basal est essentiellement régi par des composantes génétiques, le tonus de posture se construit et se lie à l'histoire affective. Ce lien entre tonus et émotion demeure toute la vie, ce que les techniques de relaxation exploitent à juste titre. Le nourrisson semble opérer un premier rassemblement tonique vers la fin du deuxième mois. Il faut souligner ici l'incidence fondamentale de la dialectique *poids / appui / réponse au support* sur la mise en place d'une tonicité harmonieuse et modulable. La verticalisation se fait par paliers, liés aux niveaux de maturation, qui conduisent au redressement de la tête, aux appuis sur les avant-bras, puis à la conquête de la position assise, avant d'aborder la verticalisation proprement dite avec la

bipédie. Le nourrisson est en hypotonie axiale et hypertonie périphérique, notamment dans les rotateurs internes et adducteurs, ce qui lui confère une attitude repliée caractéristique. Dans le développement psychomoteur normal, le redressement qui préside à la marche s'achève en l'espace de dix-huit mois environ. Au terme de ce processus, les plans toniques se sont croisés : un tonus axial est né, et les ceintures se sont ouvertes. La verticalisation, c'est à dire le cheminement qui mène un nourrisson totalement dépendant à se supporter lui-même, à se saisir, pour plonger son regard dans celui de ses congénères, est aussi une édification tonico-posturale et une émergence d'un sujet autonome et en relation. J'insiste sur cette histoire de soi, très affective, et ses liens avec la réponse anti-gravitaire, car elle nous montre qu'un travail postural, ou sur le poids, les appuis, les repoussés du sol, nous replonge inévitablement dans ces processus que nous avons tous traversés à notre façon. Or, en danse, ces thématiques de travail sont fondamentales. Amener des élèves à investiguer leur rapport au sol, au poids, à moduler leur tonicité, c'est aussi les inviter à reprendre le cours d'une histoire originaire, à contacter la mémoire de leur édification personnelle. On peut bien entendu approfondir les résonances affectives de ce type de travail ou les contenir. Il n'en reste pas moins qu'un travail de cette nature résonne au niveau des racines de chacun⁷.

Sur le plan moteur, l'unification progressive des réponses pré-cablées aboutit à la filiation des schèmes de mouvement, qui ont été explorés et systématisés dans le champ de la danse par Irmgard Bartenieff. Très versée en neurophysiologie, formée à la méthode de rééducation proprioceptive de Kabbat, et surtout très proche collaboratrice de Rudolf Laban, Bartenieff a travaillé sur cette mémoire phylogénétique que représentent les schèmes de mouvement⁸. Ses *fundamentals* sont une série de propositions qui construisent le corps selon des organisations spécifiques du mouvement. En premier vient la core-distal connection, structure radiaire qui relie le centre (derrière le nombril, vers la 3^e lombaire) aux six extrémités (mains, pieds, tête, coccyx). Cette première organisation se spécifie ensuite en axialité, puis organisation homologue qui relie le haut et le bas du corps, homolatérale qui relie les deux moitiés droite et gauche, et enfin controlatérale ou croisée. Le travail mis en place par Bartenieff colle étroitement au développement psychomoteur du jeune enfant. On observe ainsi dans les premières semaines cette organisation radiaire, qui laisse bientôt place à l'oralité qui conduit aux schèmes axiaux, après quoi se développent les schèmes locomoteurs proprement dits. On assiste, pour ne prendre qu'un exemple, aux différentes formes de quatre-pattes : homologue (comme le lapin), homolatéral (comme la salamandre),

⁷ Cf Lesage B. (1993), LESAGE B. (1992) Le corps en présence, une approche plurielle du corps dansant. Thèse doctorat (nouveau régime), Université de Reims, UER Lettres et Sciences Humaines, spécialité esthétique

⁸ HACKNEY P. (2002) Making connections, Total body integration through Bartenieff Fundamentals New York, Gordon And Breach Science Publishers

controlatéral (comme la plupart des mammifères). Là encore, la pathologie nous confronte à des constructions corporelles déficitaires ou aberrantes et la lecture en terme de schèmes locomoteurs est féconde, permettant un diagnostic dynamique, une gamme de propositions de travail et un suivi de l'évolution. Il n'est pas rare par exemple de voir un adolescent, ou un adulte, "marcher en homolatéral" (ce qui est d'ailleurs cultivé par bon nombre d'entre eux). Il faut alors reprendre cette évolution, revenir souvent au schème précédent qui a toutes chances de n'avoir pas été bien intégré. Le travail des formes motrices en danse se soutient de ces organisations premières, ce pourquoi Bartenieff les a appelés "fundamentals". Nous sommes là en contact avec une mémoire individuelle, ontogénétique, mais aussi mémoire d'espèce, phylogénétique. Nous partageons ces schèmes avec toute l'humanité, et à divers degrés avec bon nombre d'espèces animales. On peut d'ailleurs regretter que le travail de Bartenieff, peut-être encore plus que celui de Laban, soit si peu connu et enseigné en France. Un avatar toutefois commence à se diffuser dans le monde de la danse avec le Body-Mind-Centering fondé par Bonnie Bainbridge Cohen, qui a très largement puisé à la source Bartenieff⁹.

Comment transmettre l'accès à cette mémoire particulière ? C'est ici que la dimension mythologique de la mémoire, et l'étymologie du mot *transmission* évoquée plus haut, prennent toute leur importance. Car il s'agit bien de donner la clé d'un *autre côté du corps*. Reconnecter des schèmes archaïques, tels que les réflexes de redressement, d'équilibration, l'orientation à partir de la bouche, les coordinations oeil-main-cou (comme dans le réflexe asymétrique tonique du cou), nécessite une concentration et une qualité d'écoute qui présuppose une disponibilité tonique et sensorielle. On en trouve des exemples dans des techniques telles que l'eutonnie, le BMC, ou en Matthias Alexander. Le point fondamental dans ces approches est de s'extraire de l'aspect instrumental du geste : on se préoccupe du *comment* s'effectue le geste et non de son effet, encore moins de son but. Cela nécessite de passer d'une esthétique visuelle à une kin-esthétique. Ce qui est à transmettre ici, c'est donc une qualité d'écoute et d'être-là, comme clé de cette autre face du corps; non plus seulement le corps que j'ai et que j'agis, mais le corps qui m'a porté, qui a soutenu ma subjectivation, qui s'est constitué comme vecteur d'une mise à jour du sujet. Les rituels pourront avoir ici leur importance.

Le dernier niveau de mémoire que je voudrais pointer ici concerne l'inscription individuelle singulière, la mémoire d'une histoire personnelle qui sculpte le corps, lui imprime des traces, voire le distord. On pense bien entendu immédiatement à la bioénergie dont Reich fut le pionnier. Quelles que soient les réserves que l'on peut poser à propos du personnage, ou

⁹ Il est d'ailleurs dommage que les pratiquants en BMC ignorent bien souvent l'importance de cette filiation.

encore des pratiques thérapeutiques parfois outrancières qui en ont résulté¹⁰, il n'en reste pas moins que Reich a observé et théorisé des phénomènes d'inscription corporelle, notamment tonique, en lien direct avec des affects : *toute rigidité contient l'histoire et la signification de son origine*¹¹... Il ne s'agit plus là d'un cheminement au travers d'un patrimoine tonico-postural et moteur, mais d'un vécu original, propre à chacun, qui infléchit son édification corporelle. Chaque corps d'adulte est un condensé et une sédimentation de mémoire d'enfant en devenir. On rencontre sans cesse en travail psychocorporel de telles mémoires. Pour quitter le champ de la psychosomatique, je prendrai pour exemple un grand classique en pédagogie d'éveil, qui concerne le travail de l'espace. Lorsqu'on explore les directions, pour peu que l'on soit attentif, on s'aperçoit vite que beaucoup d'élèves manifestent des affinités avec certaines directions et de véritables résistances envers d'autres. En danse-thérapie, c'est à dire dans un travail où l'on utilise la danse pour mobiliser des processus psychiques et médiatiser une relation d'aide, on explore volontiers cette résonance affective des directions, ce qui ne fait d'ailleurs que prolonger le travail de Laban sur les valeurs expressives de l'espace. Lorsque le contexte permet d'approfondir cette dimension affective personnelle des directions de l'espace –ce qui n'est pas le cas d'un cours de danse- on rencontre vite des résonances émotionnelles personnelles très significatives. Laura Sheleen cite le cas d'une danseuse qui réalisa lors d'une séance d'analyse pourquoi une direction particulière la mettait si mal à l'aise : elle se souvint tout à coup qu'on la menaçait du père Fouettard si elle n'était pas sage, et que celui-ci était censé sortir de l'armoire de sa chambre, qui se situait par rapport à son lit précisément dans la direction *refoulée*. J'ai conduit des ateliers sur les plans ou les niveaux de l'espace en cherchant à mettre à jour ces connotations affectives personnelles, et inmanquablement nous arrivions à des résurgences de souvenirs enfouis. Il n'est pas rare de susciter des émotions très fortes en faisant explorer un plan ou un niveau précis de l'espace, à condition d'inviter les participants à laisser surgir les associations ou les images¹². Je mentionne cela ici pour bien montrer que ce travail si basique en danse mobilise en fait toute une mémoire. Encore une fois, le cadre d'un cours de danse ou d'une construction chorégraphique ne se prête pas à de telles explorations.

Cette rapide évocation de thématiques qui mériteraient chacune de longs développements, nous montre comment la danse peut être un travail de mémoire, et ce à différents niveaux. Ce qui à première vue pourrait apparaître comme un apprentissage moteur, ne se conçoit en fait que sous couvert d'un retour à la source. On dit qu'il faut dix ans pour faire un danseur.

¹⁰ Réserves que je partage au demeurant

¹¹ REICH W.(1952) La fonction de l'orgasme, Paris, L'arche

¹² cf Lesage B.; la danse dans le processus thérapeutique, Toulouse, Ed Eres, (à paraître).

Le danseur ne fait pas que construire et préparer son corps, il doit aussi descendre aux fondements de son édification corporelle, revisiter son chemin psychomoteur, se re-glisser dans les moules de formes toniques, posturales et motrices venues du fond des temps, pour accéder à son originalité et à une certaine liberté. Et cette remémoration se croise avec l'intégration d'une histoire personnelle, et l'appropriation de formes et de codes culturels. S'il y a un devoir de mémoire, pour reprendre cette curieuse expression à la mode, il est dans cette nécessité de reparcourir le chemin qui a fait de chacun d'entre nous un être, corporel, vertical, expressif. On peut dès lors considérer comme une des tâches essentielles du pédagogue, la transmission des clés d'accès à ces mémoires. Mais guider un élève dans ses mémoires, l'amener à sonder sa corporéité, ne relève plus seulement de l'apprentissage. Nous entrons alors dans la logique de l'initiation, au plein sens du terme : *initier* renvoie en effet à un corpus de pratiques réservées qui consistent à *admettre quelqu'un à la connaissance et à la pratique d'un mystère*. Sans verser dans un ésotérisme à bon compte, il est évident que se pencher sur les mémoires du corps ne relève plus d'un apprentissage ou d'une didactique; c'est une aventure personnelle... Sommes-nous enthousiastes à transmettre ce goût de l'aventure ?

Benoit LESAGE, docteur en Sciences Humaines, médecin, danse-thérapeute, Maître de Conférences à la faculté des sports de Reims.