

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2012

RÉSUMÉ DU PROJET

[Pédagogie]

« Le décentrement nikolaïen. Définitions, transmissions, évolutions », par Dominique Rebaud

Un outil pédagogique élaboré par Dominique Rebaud constitué d'un film d'entretiens de 65 minutes (sur DVD) et d'un livret de 85 pages contenant l'intégralité des huit entretiens, une biographie d'Alwin Nikolais*, des textes référents sur la notion de « décentrement », une bibliographie, une filmographie, une discographie.

Avec l'aide à la recherche et au patrimoine en danse du Centre national de la danse 2013, le soutien de la Nikolais / Louis Foundation, de la compagnie Camargo et de la Région Île-de-France. Ces documents sont déposés et consultables en libre accès à la médiathèque du Centre national de la danse à Pantin et à Lyon, à la Cinémathèque de la danse du CND à Pantin, à la Nikolais / Louis Foundation for Dance à New York et à la compagnie Camargo.

Origine et élaboration de la recherche

L'élaboration de cet outil pédagogique s'inscrit dans une réflexion ininterrompue sur les enseignements ainsi que sur les modes de transmission des outils pédagogiques et de création d'Alwin Nikolais depuis que je fus son étudiante au Centre national de danse contemporaine d'Angers et au sein du « Prisme Nikolais ».

Alwin Nikolais a nommé la technique qu'il enseignait : « Decentralization ». Elle permet, selon lui : « [...] d'apprendre la séparation de l'action elle-même d'avec la personnalité. La plupart du temps le mouvement indique un personnage qu'interprète le danseur. Chez moi, rien de tel. C'est au mouvement de se définir lui-même, pour lui-même. Il est bien sûr inévitable que ce mouvement sera l'expression particulière de cette personne et c'est dans ce mouvement délivré du personnage que le danseur révélera sa danse... ». Nikolais demande à ses danseurs et à ses étudiants de ne pas reproduire mais de partir à la recherche de leur propre danse. Les outils qu'il met en place pour

élaborer cet enseignement évolutif sont basés sur des concepts qui, bien que ludiques, sont des défis pour la pensée du danseur qui les utilisent.

Cette injonction à « devenir soi-même », à apporter des variations, des divergences, des oppositions et même des ruptures à son enseignement confère à cette lignée de la danse moderne en France une certaine invisibilité. De plus, il est à noter qu'aucun livre sur les théories de Nikolais n'est disponible en français. Son tapuscrit *The Unique Gesture* ainsi que l'ouvrage de Murray Louis *The Nikolais / Louis Dance Technique* n'ont pour l'instant pas été édités en France. Il existe une série de films pédagogiques de Murray Louis : *Dance as an Art Form* sous-titré en français qui n'aborde pas le concept de « décentrement » de manière spécifique. D'autre part, il m'est apparu que la transmission de cet enseignement, en France, se basait sur l'exploration des « big four » (temps, espace, forme et motion) et « oubliait » le décentrement. Il m'a donc semblé important d'imaginer un outil pédagogique qui puisse communiquer au mieux l'importance de ce concept tout en faisant un état des lieux de sa présence.

Le concept de « décentrement » n'est pas un dogme, il contient les paradoxes de la fluidité, l'insaisissabilité de l'intelligence et l'inconfort d'un enseignement évolutif.

Ainsi pour ne pas trahir la pensée de Nikolais en l'enfermant dans une thèse définitive, j'ai décidé de poser la question du décentrement à huit de ses proches héritiers afin de conserver à cet outil pédagogique et analytique toute sa vitalité et son ouverture.

Murray Louis qui fut son plus proche collaborateur me fit la confiance en décembre 2011 d'accepter un premier entretien filmé fondateur de ce projet. Suivirent trois autres entretiens réalisés également à New York lors des événements célébrant le centenaire de la naissance du chorégraphe, avec Joan Woodbury, Alberto del Saz et Peter Kyle. Suivirent quatre autres entretiens à Paris avec Carolyn Carlson, Manuèle Robert, Marc Lawton et Dominique Boivin.

Ces huit entretiens font donc l'objet de ce documentaire filmé, réalisé de manière à rendre vivantes les correspondances et/ou divergences des personnes interrogées. Ils sont également retranscrits dans leur intégralité dans un livret attendant.

Cet outil pédagogique s'adresse à tous ceux qui transmettent et par conséquent continuent à faire évoluer la pédagogie en danse. Il propose également aux danseurs et chorégraphes de découvrir ou approfondir ce concept fondamental de la modernité. Plus largement, il pourra intéresser les historiens par la présence de danseurs, chorégraphes et enseignants d'exception qui livrent, au-delà du sujet, des témoignages rares et précieux. La portée philosophique de la question du décentrement ouvre cette recherche à un plus large public qui y trouvera des réflexions se déployant au-delà de la danse.

Contenu

En redéfinissant la danse comme un art du mouvement après la Seconde Guerre mondiale, Alwin Nikolais la projetait dans une modernité radicale. La technique du décentrement qui fut l'un des véhicules de cette modernité délivra sa danse des styles, l'adapta à la société démocratique,

l'arracha à l'interprétation freudienne du monde tout en la reliant à un fond archaïque universel que Nikolais, à la fin de sa vie, qualifiait de mystique.

Cette série d'entretiens dévoile comment chacun de ces héritiers s'est saisi librement du concept de « décentrement » renouvelant sans cesse sa définition et ses pratiques. Elle raconte une quête vers une danse unique et la manière dont cette technique, qui consiste en l'effacement du danseur au profit de sa danse, conduit à avancer toujours plus vers une totalité de son être.

Murray Louis parle de cette bascule vers la modernité des années 1950 rendue possible grâce à la technique du décentrement : ce « nettoyage psychologique » les amenant à abandonner tout ce qui existait, faisant naître l'idée d'un corps libre porté par sa propre intelligence.

Joan Woodbury explique la manière dont le rejet de l'égoïsme du danseur le relie enfin au monde et plonge le spectateur dans une expérience magique : « la danse doit être mystique ! ». Carolyn Carlson étudie le bouddhisme dès sa rencontre avec Nikolais. Sa danse qu'elle qualifie de « magnifique électricité » magnétise la génération de danseurs français qui attendent à Paris un souffle nouveau.

Dominique Boivin saisit le « sois toi-même ! » démocratique.

Marc Lawton parle de ce danseur métaphorique « qui n'est ni homme, ni femme ».

Manuèle Robert enseigne le décentrement pour que ses élèves « inventent et non pas reproduisent ».

Les danseurs américains Alberto del Saz et Peter Kyle évoquent « la conscience profonde de ce qui se passe dans chaque cellule du corps » et « ce danseur comme partie et non centre de l'univers », mais ils témoignent aussi de l'absolue nécessité de transmettre cet héritage.

Tous disent le choc intellectuel profond et salutaire que produisit sur eux cette danse de concepts, jamais vue, qui bouleversa leur vie.

J'ai mené les entretiens qui constituent cette recherche à partir de trois grandes questions : la définition du décentrement, sa transmission, enfin son évolution dans la voie que chacun a tracée.

Ils commencent tous par une présentation par chacun des contributeurs de sa place dans la lignée Nikolais.

Extraits des huit entretiens

Quelle est votre définition du « décentrement » ?

Murray Louis : « Le décentrement consiste, avant tout, à ne pas concevoir le corps comme un instrument global. Le corps est fragmenté. Il y a la tête, le torse, les bras, les jambes, les hanches et les pieds. Ces éléments sont tous différents. Ils ont tous une voix différente. Ils sont individuels. Ils pensent différemment et se comportent différemment. Malheureusement, les techniques enseignées se concentrent trop souvent sur une seule partie du corps autour de laquelle tout gravite. Le torse est bombé, la tête bien droite et les bras arrondis. C'est comme ça qu'on enseigne la danse classique. Elle est centrée. C'est ceci, c'est cela. Avoir un corps libre, c'est, comprendre que le torse réagit à ce bras et vice versa. L'ensemble est motivé par une seule et même pensée. Je dis bien l'ensemble. Tous ces différents éléments contribuent à un seul et même effet. C'est clair ? Pour y arriver, il faut se glisser dans la tête des danseurs. Les étudiants doivent comprendre ce que vous leur dites. Donc, ils doivent apprendre, ou sentir plutôt, que si je lève le bras, le torse n'est pas immobile. Le mouvement du bras soulève le torse et lui insuffle de l'énergie. Mais si je baisse le bras, le torse se vide de cette énergie. Le bras peut retomber d'un coup ou prendre son temps. Il y a mille et une façons de libérer l'énergie. Pour aboutir au décentrement, il faut se poser deux questions : d'où vient l'énergie et comment se répand-elle dans le corps ? C'est une notion très difficile à enseigner. Il faut y réfléchir, il faut la mettre en pratique. Il faut comprendre les anciennes méthodes, le centrément... On lève un bras. Tout part du bras, mais l'énergie est concentrée ou « grains »... C'est un mot nouveau. Toute l'énergie du corps est concentrée, « grains », de sorte que... Que regardez-vous ? Mon bras. Moi aussi, je le regarde. Je peux le centrer pour que les gestes paraissent mécaniques. Ou je peux le décentrer et dire que ce qui est important, ce n'est pas mon bras, mais la façon dont l'énergie de la poitrine soulève le bras. C'est ça, le décentrement : éloigner la motivation de l'origine qu'on lui prête. Prendre, par exemple, le mouvement du bras et lui donner une valeur spatiale, une valeur temporelle, qualitative -tous ces éléments que l'on décentre. Et c'est tout. Ce n'est pas une grande théorie, c'est juste quelque chose qu'il faut travailler en cours, pour bien comprendre que ce n'est pas juste le bras qui est en jeu, mais le corps, le centre, l'espace, le temps. Ces éléments étant relatifs, ils doivent être intégrés aux autres principes fondamentaux du mouvement, comme l'espace, le temps... Que voyez-vous là ? Ce qui a bougé, c'est le bras, mais vous voyez aussi la tension, là. Elle doit faire aussi partie intégrante de votre... expression dramatique. En tant que professeur, vous voulez libérer cette tension, la retirer de là pour la mettre là où vous voulez qu'elle aille. Le bras peut se lever et se tendre simultanément. Il y a tant de possibilités, ce qui veut dire qu'il faut travailler l'improvisation et le faire librement. Tout ce que les étudiants ont besoin de savoir, c'est qu'il faut être conscient de tout ce qui se passe, quand on lève ce bras. C'est une prise de conscience... Le décentrement est la prise

de conscience de la nécessité de ne pas verrouiller la « motion ». Vous comprenez ? »

Joan Woodbury : « Ce n'est pas difficile à comprendre. Il employait des mots merveilleux. Il lui arrivait de parler de centrement, d'un vortex du centre. Il nous encourageait à déplacer notre centre, à passer d'un vortex d'activités à un autre, de façon à modifier le cœur de... Tout tourne autour de la notion de centre, du point vers lequel diriger son énergie psychique. Ce que je crois, c'est que le mot « centrement », appliqué aux êtres humains, signifie que l'on est au cœur de notre monde. On vit en fonction de ce que l'on veut, de ce que l'on fait, de qui l'on voit et de la façon dont on se voit. C'est un point de vue égocentrique, on pense toujours à soi. Et, en danse, l'égoïsme, c'est : « Regarde-moi, maman, regarde comme je danse bien. Regarde-moi ». L'objectif de Nik était bien plus... C'était avant tout un artiste abstrait. Sa philosophie avait une portée bien plus importante, bien plus profonde. La question clé de sa philosophie est : comment est-ce que j'affecte le public ? Le plus souvent, ce n'est pas moi qui l'affecte, mais ce que je fais. Alors, comment est-ce qu'un geste peut – très souvent, je me sers de la main, parce qu'on peut s'en servir vite et facilement –, comment puis-je me concentrer suffisamment sur ma main pour qu'elle devienne le centre de toute mon énergie psychique ? Il ne s'agit pas de moi, mais du mouvement de ma main. Comment puis-je donner un sens à cette main ? Ou bien, quand l'énergie se déplace, peut-elle se déplacer vers l'épaule ? Que s'est-il passé pour que mon énergie psychique se soit ainsi déplacée ? Nik détourne l'attention du spectateur. Il l'encourage à s'intéresser non à la personne ou à l'ego, mais à ce que le danseur fait. En d'autres termes, il attire l'attention du spectateur sur le mouvement du corps. Quel est le rapport entre ce mouvement et celui-ci ? Ce qui se passe, c'est que... Ça me rappelle McLuhan : « Le médium, c'est le message ». Ce que je fais, c'est ce que je veux que le public voie. Mon art permet au mouvement de mon corps de s'exprimer pour créer un instant de magie. Je crois n'avoir jamais entendu... Si, peut-être... Cette idée du magicien, de la magie. Il disait qu'il y avait de la magie en chacun de nous. Les gens parlent souvent de démystifier la danse. Mais pourquoi la démystifier ? Elle est mystique. La danse doit être ressentie comme une expérience mystique, comme une expérience magique. Il y a quelque chose d'immatériel qui transcende l'être humain. Nous aspirons tous à la transcendance, au dépassement de soi. Même dans la vie quotidienne, on veut toujours se dépasser. Pour moi, c'est lié à la notion de centre. Un autre mot qu'il utilisait beaucoup, qu'il a inventé d'ailleurs, c'est *graining* - c'est-à-dire que le centre du corps doit se déplacer, « grain » vers quelque chose, vers un point d'intérêt, et pas l'inverse, parce que comme ça, ça devient dramatique, mais il va vers lui pour lui donner du temps, de l'espace. Et c'est une des choses qu'il a aidé tous ses danseurs à comprendre. Le danseur est un vecteur, un simple vecteur de la nature du mouvement, quelle qu'elle soit. Il peut s'agir d'un mouvement, d'un mouvement inscrit dans le temps, du concept qui anime le danseur. Mais les danseurs doivent comprendre qu'ils ne sont que des vecteurs de mouvements. Comment le public perçoit-il ce mouvement ? Qu'est-ce que la vision de ce mouvement provoque chez lui ? Quelle réaction cette qualité de mouvement doit-elle

provoquer pour créer un lien entre le public et le danseur ? Je suis sûre que d'autres expliquent cette notion différemment, mais c'est l'explication qui me convient. »

Carolyn Carlson : « Cette idée de décentrement... Paradoxalement, l'aspect abstrait de mon travail ne me vient pas de Nikolais. C'était incroyable, cette idée de *graining*, d'aller à la source... L'épaule, ou la main, le doigt, le thorax... La source, toujours aller à la source. Pour moi, c'était comme un courant électrique spirituel qui irradiait tout le corps et nous aidait à nous concentrer sur n'importe quelle partie du corps. J'ai écrit sur ce sujet dans un texte consacré à la question de la perception qui était aussi chère à Nikolais. Visualiser mentalement le cheminement de l'énergie est une conception très bouddhiste. Puis j'ai rencontré John Davies. Il était incroyable. Il avait beaucoup étudié Nietzsche et Heidegger. Quand on a quitté la compagnie de Nikolais, on a « transposé », si vous voulez, tous ces éléments. Je pense notamment à *La Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard. John et moi, nous sommes davantage concentrés sur l'aspect philosophique, mais tout en suivant les pistes de Nikolais. Pour les stages... Les concepts fondamentaux : le temps, l'espace, « motion », la poésie. C'est capital. Je demande toujours à mes étudiants, pendant les stages, d'avoir un carnet et un crayon pour prendre des notes. Ils ne les reliront jamais, mais la prise de notes renforce l'apprentissage. L'atelier dure une semaine. On voit la différence au bout d'une semaine. Comme vous, Dominique, je travaille rigoureusement tous les concepts et c'est seulement ensuite que vient la poésie. C'est ce que je trouvais incroyable chez Nikolais. On retrouve, dans les divers aspects poétiques de mon travail, les principes que Nikolais nous a appris. Une fois acquis, ses principes ne vous quittent plus. Prenez ce gros oiseau blanc qui vole. À quelle vitesse vole-t-il ? Comment est l'air ? Quel est son centre de gravité ? L'oiseau vole-t-il vite ? Quel est son poids ? Je ne suis jamais à court d'idées. Je vois bien dans mes cours que certains chorégraphes bloquent à force de penser aux pas. Je leur dis invariablement : « Ne pensez pas aux pas, cherchez une idée et, quand vous l'aurez trouvée, creusez-la le plus possible ». C'est éternel. Je ne suis jamais à court d'idées, parce qu'il y a tant de choses à partager quand on enseigne. Prenez le temps, par exemple. Le concept du temps englobe tout un tas de catégories. C'est la même chose pour l'espace, la forme, le mouvement. Mais chaque danseur invente ses propres catégories. Le génie de Nikolais... Tous ceux qui ont suivi l'enseignement de Nikolais travaillent différemment. Tout en respectant les mêmes principes.

Ce qui était incroyable avec Nikolais... J'ai dansé dans un sac pendant sept ans ce qui est fantastique. Avec Nikolais, l'égo n'existait pas, ce qui est fabuleux, parce que l'on sert le mouvement, on transcende... On sert la forme : quand vous faites ça, par exemple, vous êtes ce mouvement et rien d'autre. Dans le bouddhisme, c'est pareil. Vous prenez ça, juste ça, c'est une forme, vous vous appropriez cette forme, vous devenez cette forme. Pour moi, ça aussi, ça a été une révélation. C'était incroyable, parce qu'on n'était jamais soi-même avec Nikolais. Je n'étais pas Carolyn, je devenais la forme, le mouvement et, dans ce sens, j'étais encore plus forte, parce

que je rejoignais la force universelle. C'est exactement comme dans le bouddhisme. On s'oublie, l'ego n'existe pas, on devient ce mouvement incroyable. Bien sûr, on le crée, ce mouvement. On crée la forme, le mouvement. »

Dominique Boivin : « La première fois où j'ai eu l'impression d'être traversé par cette question, c'est lors d'une audition. C'était au Théâtre de la Ville, Nikolais fait passer une audition pour la dernière année du CNDC d'Angers. Je venais des États-Unis, je venais de le rencontrer. D'ailleurs, à New York, il m'avait dit : « Va à Angers au lieu de glander ici à New York. Casse-toi et travaille. Ne perds pas ton temps ici à New York ». Donc, l'audition. Là, c'est la première fois que j'étais confronté à cette question où, d'un seul coup, il y avait un certain nombre de danseurs, je ne sais pas, une centaine, disons. Bizarrement, Nikolais choisit des danseurs que moi, petit danseur débutant quasiment, je me dis : « Mais je n'aurais pas pris ceux-là. Ceux-là dansent bien mieux que ceux-là ». Je pose la question de façon très innocente à Nikolais : « Je ne comprends pas pourquoi ». Mais comme un élève, absolument pas comme un rival, pas du tout. Nikolais me répond : « il est plus facile pour moi de faire des danseurs d'une personnalité que l'inverse ». Là, j'ai compris quelque chose. Qu'est-ce que ça veut dire, cette question-là ? Ça veut dire qu'on est en plein là-dedans, c'est-à-dire dans les années 1970, où d'un seul coup, on cherchait à casser l'image pyramidale, où, d'un seul coup, le *best*, c'est celui qui danse très bien, le virtuose. Là, Nikolais pose, en tout cas à mes yeux, la question de dire, il y a les personnalités, quelqu'un qui sait peut-être ne faire bouger que ses bras, ou que ceci, ou que cela, ou d'un seul coup, a un travail spécifique, a le droit de s'exprimer, et d'une certaine manière, d'offrir une direction, un style. Donc, je me suis dit qu'on était donc pas obligés de savoir lever les jambes, faire des grands écarts et des pirouettes pour s'exprimer. Ça appuie encore plus cette idée de décentrement. Ça veut dire qu'on se décentre du centre, de la pyramide, de la cheminée, c'est-à-dire qu'on pose sur la cheminée un objet culte, dont le classique, pour l'avoir traversé, impose ça, en tout cas, pour moi, dans mon existence. Là enfin, quelqu'un disait : « Mais sois toi-même ». Ce n'est quand même pas rien. Les années 1970, moi, je les ai traversées un peu comme cela... Je dirais presque que c'est toute une époque qui voulait être « soi-même ». On sortait quand même des années 1968. On brise tout ça. D'un seul coup, De Gaulle dehors, les États-Unis arrivent, le Nouveau monde arrive, et pour nous, la danse américaine. Moi, je mettais mon nez tout le temps au Centre américain à Paris. Nikolais, au fond, quand il m'a dit ça, j'ai compris ce qu'allait devenir la danse contemporaine française, c'est-à-dire qu'elle allait s'imposer en disant : « Basta ! ». On coupe, même la danse américaine, on coupe tout ça. Nikolais nous a donné beaucoup : les outils pour développer notre propre imaginaire, notre propre monde, ce qui est quand même énorme. On se décentrait même de l'idée du maître, on allait même jusque-là, c'est-à-dire qu'on allait déplacer totalement pour être presque orphelin d'un système ancestral. Donc, ça a été très fort. Je suis sûr que la plupart des danseurs aujourd'hui ou chorégraphes sont traversés par ces questions-là de décentrement sans savoir

absolument d'où ça vient. C'est une façon aussi de décentrer le centre de la pédagogie Nikolais, c'est-à-dire qu'on arrive presque à le couper, ça aussi. Même ça, on va le couper, le casser. D'ailleurs, jamais Nikolais ne nous a demandé de le vénérer. Fantastique, absolument fantastique. »

Alberto del Saz : Le décentrement est une notion assez complexe à définir. Et je suis à peu près sûr que tout le monde a une approche différente de la notion de décentrement.

En ce qui me concerne, quand je travaille avec des danseurs ou seul, sur la question du mouvement, j'essaie de trouver la pureté et l'essence de ce mouvement, de comprendre comment mon corps devient l'instrument, le vecteur qui me permet d'aboutir à cette partie complexe du mouvement. Donc j'insiste toujours sur l'idée d'effacement du moi, de l'ego, pour mieux se défaire de l'attachement personnel, du rapport personnel au mouvement, sur le plan émotionnel. Mais, le plus important, c'est la façon dont on intellectualise le mouvement, la façon dont on transforme le corps en un instrument et comment cela nous amène à ne faire plus qu'un avec le mouvement. Dans cette philosophie, il est beaucoup question de totalité et de spontanéité. Donc je travaille toujours à partir de ces trois idées, de ce concept ; le décentrement, la totalité, la spontanéité forment un tout. On ne peut arriver à l'une sans l'autre. Donc, là encore, pour moi, il s'agit de réussir à gommer toute dimension narcissique, de gommer l'ego du danseur. Il s'agit aussi de la façon dont on laisse le mouvement pénétrer chaque cellule de notre corps, de manière à pouvoir utiliser notre instrument pour exprimer cette essence, cette pureté, pour parvenir à une approche du mouvement libérée au maximum du poids de l'ego, sans y ajouter quoi que ce soit de superflu.

L'idée de la totalité et de la spontanéité, ces deux approches capitales... La totalité est basée sur l'idée que le corps assimile tout ce qui arrive, quoi que ce soit, à ce moment spécifique. On est intérieurement conscient de notre squelette, de chaque cellule de notre corps. Et chaque particule de notre corps doit comprendre : quel est le but, à quoi sert ce mouvement ? La totalité, c'est cet instant où vous avez à la fois une conscience profonde de ce qui se passe en vous et la sensation cinétique de ce qui se passe à l'extérieur de votre corps. Vous avez donc une vision intérieure de ce qui est censé se passer à un moment précis, à un endroit donné et l'immédiateté est ce qui arrive à cet instant-là. Elle n'a lieu ni avant ni après ; elle a lieu à ce moment précis et ensuite, elle disparaît à jamais. Ce ne sera plus jamais pareil. Le danseur doit se consacrer totalement à cet instant. Si vous êtes impliqué dans ce moment, totalement impliqué dans ce moment précis, alors vous accéderez au décentrement, parce que vous êtes, à un certain moment à un certain endroit. Vous servez un certain propos dans la chorégraphie. Ces trois définitions du mouvement, des approches, de cette qualité particulière du mouvement, tout cela est lié. Un danseur, chez Nikolais, doit comprendre qu'il doit comprendre... Il doit être à un certain endroit à un certain moment où il incarnera ces trois qualités. »

Marc Lawton : « Ce qui est déjà à l'œuvre et qu'on pourrait donner comme définition, en parallèle, c'est la notion de multipolarité, de ne pas garder un seul centre, mais d'aller vers plusieurs centres, vers de nombreux centres. C'est au niveau de ce qui anime le danseur en mouvement, c'est-à-dire qu'il peut changer de centre. Il y a le centre de gravité, bien sûr, mais on va parler du centre figuré, le point d'intérêt, le *focus*, qui peut changer très rapidement dans la danse dont on parle. Il y a aussi, quand on dit décentrement, si je prends le terme inverse, on ne va pas dire centrement, puisqu'en français on ne dit pas ça. On dit centralisation. Qu'est-ce qui est centralisé et que Nikolais a voulu décentrer ? C'était principalement la place du danseur sur scène, c'est-à-dire qu'est-ce qu'incarnait le danseur moderne. On ne parle ni de danse classique, ni de comédie musicale, qui étaient les deux grands concurrents de la danse moderne à l'époque. On parle déjà de cette danse qui s'était forgée dans les années 1920 et 1930. Quand Nikolais a découvert ses grands maîtres qui étaient Martha Graham, Doris Humphrey, et Hanya Holm, dont il est devenu l'assistant, on parle là d'enseignement qui était déjà structuré, avec un impact très fort sur le monde artistique américain, principalement féminin puis masculin. Alors, le contexte... On va faire un saut dans le temps, puisque j'ai parlé des années 1950. Le contexte, il est celui d'une scène dansante où de grands auteurs – on dirait aujourd'hui des grands créateurs – comme Graham, Humphrey qui a plutôt laissé la place, dans les années 1950, à José Limón, proposent un corps dansant qui est particulier et qui, quand on prend la grille de lecture qu'avait Nikolais, c'est-à-dire celle de Laban (et il avait fait la même critique à Laban) était centralisé. Il y a un mot qui revient très souvent quand il explique de quoi on parle, c'est l'ego du danseur... d'abord, avant même de parler de musique, au niveau de quelque chose qui est beaucoup trop affirmé à son avis et qui gêne l'accès au mouvement, à l'époque, pour le regard du spectateur, c'est la polarité sexuelle. Pour lui, et là, il est très agressif au niveau terminologique, on ne lisait la danse moderne à l'époque qu'en termes de rites de fertilité. Mais le danseur qu'il propose, qu'il va appeler « le danseur métaphorique », il est décentré dans le sens où il est au service du mouvement, du mouvement qui porte sa propre intelligence. »

Manuèle Robert : « Je garde le terme comme à l'origine, comme on l'avait traduit, c'est-à-dire « décentralisation », parce que « décentrement » donne un rapport à un centre qui se décentre, tandis que « décentralisation », c'est donner des centres à différents endroits dans leur autonomie, je dirais, à différentes parties du corps dans leur autonomie. Pour moi, la décentralisation, c'est vraiment donner une même importance à chaque partie du corps, que ce soit le petit doigt ou tout un bras, une importance égale, et d'arriver à en faire le centre du mouvement, non pas forcément par rapport à un centre physique, mais par rapport à un centre du mouvement qui évolue toujours et qui change continuellement. Pour moi, ce principe de décentralisation, c'est vraiment le principe fondamental de la danse contemporaine, pas forcément que de la technique Nikolais, même si c'est là qu'on l'aborde sous ce terme, mais c'est le principe de la danse contemporaine. On ne peut pas

imaginer autrement la danse contemporaine. C'est quelque chose que j'aborde tout de suite avec mes élèves, avant même les quatre concepts, parce que je pense que c'est primordial que, déjà, les étudiants soient capables de changer les centres du mouvement, de passer d'une partie du corps à une autre. Ça implique une grande dissociation des différentes parties. Ça implique de ne pas considérer le mouvement toujours sous un corps global, mais plus dissocié, et de mettre de l'importance dans chaque endroit du corps, et d'être très clair et très précis, d'ailleurs, dans le mouvement. Ça donne une grande précision. Ça donne une projection dans l'espace. Ça demande des équilibres, d'aller dans l'espace à l'extérieur de soi. Ça implique aussi, par rapport à la personne, à l'ego, un travail particulier qui fait que, on ne voit plus la personne qui fait le mouvement, mais on voit le mouvement pour lui-même. Ça, c'est très important. Ce sont tous ces principes de la décentralisation qui me semblent vraiment prioritaires dans l'enseignement, en un premier temps, pour être vraiment clair avec le discours qu'on a envie de faire passer à un élève, par exemple. Donc, pour moi, c'est vraiment un concept fondateur, on va dire, de la danse contemporaine. »

Peter Kyle : « C'est probablement le concept clé de sa philosophie. Pour moi, c'est, avant tout, réussir à se concentrer sur le matériau disponible et non plus sur une technique de travail égocentrique.

Ce que je veux dire par là, c'est que le matériau disponible dont je parle peut être le mouvement de la main ou le mouvement d'une épaule ou encore la projection d'un mouvement dans l'espace, loin, très loin. Il y a cette notion de « centre fluide » du moi, d'un moi capable de partir dans n'importe quelle direction ; cela signifie aussi pouvoir passer, totalement, à une autre qualité de mouvement, à une autre sensibilité temporelle, spatiale ou formelle. Je pense, enfin, que c'est lié à la notion selon laquelle l'être humain fait partie de l'univers qui l'entoure, sans en être nécessairement le centre – il y joue un rôle actif, un rôle où le mouvement de l'individu, du danseur est le vecteur du changement qui a lieu. Il y a donc une véritable synchronicité, si vous voulez. Ce n'est probablement pas le mot juste. Il y a une symbiose entre les éléments extérieurs et les danseurs. Le danseur joue un rôle très important, bien évidemment, mais il n'est plus l'élément central de l'œuvre. »

Conclusion

Cet outil pédagogique raconte, en filigrane, l'élaboration d'un corps contemporain, un corps subtil porteur d'une partie de notre modernité, loin du mouvement introspectif, que je qualifierai de démocratique et spirituel. Un corps décentré, héritier des pratiques ancestrales orientales et occidentales de la danse qui prônent le détachement, l'effacement de l'égo ou la disparition du moi.

Un corps qui désire participer au monde visible et invisible qui l'entoure et qui possède avec les pratiques ininterrompues et sans cesse renouvelées du décentrement un chemin pour y parvenir.

***Alwin Nikolais (1910 –1993)**

Deux concepts sont essentiels dans sa philosophie : la décentralisation et l'intelligence du mouvement. Il élargit les limites du corps dans l'espace grâce à divers tissus ou accessoires, puis, influencé par Albert Einstein (relativité) et le sociologue Marshall McLuhan (médias), il va imaginer un centre fluide, pouvant voyager dans le corps avec des changements très rapides. Après quelques essais, il se démarque totalement de Martha Graham ou de Doris Humphrey aussi bien que de Merce Cunningham, et invente un vocabulaire non codifié, où le mouvement a sa propre intelligence : « Motion, not emotion », recommande-t-il. Inspirée de Holm, sa pédagogie, évolutive, se base non sur des enchaînements tout faits, mais sur des sensations, des qualités de mouvement et une conscience constante de quatre fondamentaux : espace, temps, motion et shape [forme]. En atelier, on travaille la Gestalt (totalité reconnaissable) : le but est non d'imiter, mais d'arriver à découvrir une danse personnelle, un « geste unique », d'où de grandes différences parmi ses continuateurs, tant aux États-Unis (C. Gitelman, T. BeaI, etc.) qu'en France, où Susan Buirge et Carolyn Carlson s'installent en 1971. Il y enseignera d'ailleurs lui-même au CNDC d'Angers, qu'il dirigera de 1978 à 1981 et où se formeront de nombreux chorégraphes français.

Figure essentielle de la danse moderne et créateur fécond (plus de cent vingt œuvres), salué par la critique internationale, il reçoit en 1987 les Kennedy Honors. À la fois homme de théâtre visionnaire, artiste multimédia, philosophe, pionnier des éclairages, plasticien et compositeur, surnommé le « magicien », il joue sur l'illusion, mais derrière le divertissement s'interroge souvent sur la place de l'homme dans l'univers. » (Marc Lawton, Dictionnaire de la danse, Larousse, 1999.)

Décembre 2013.