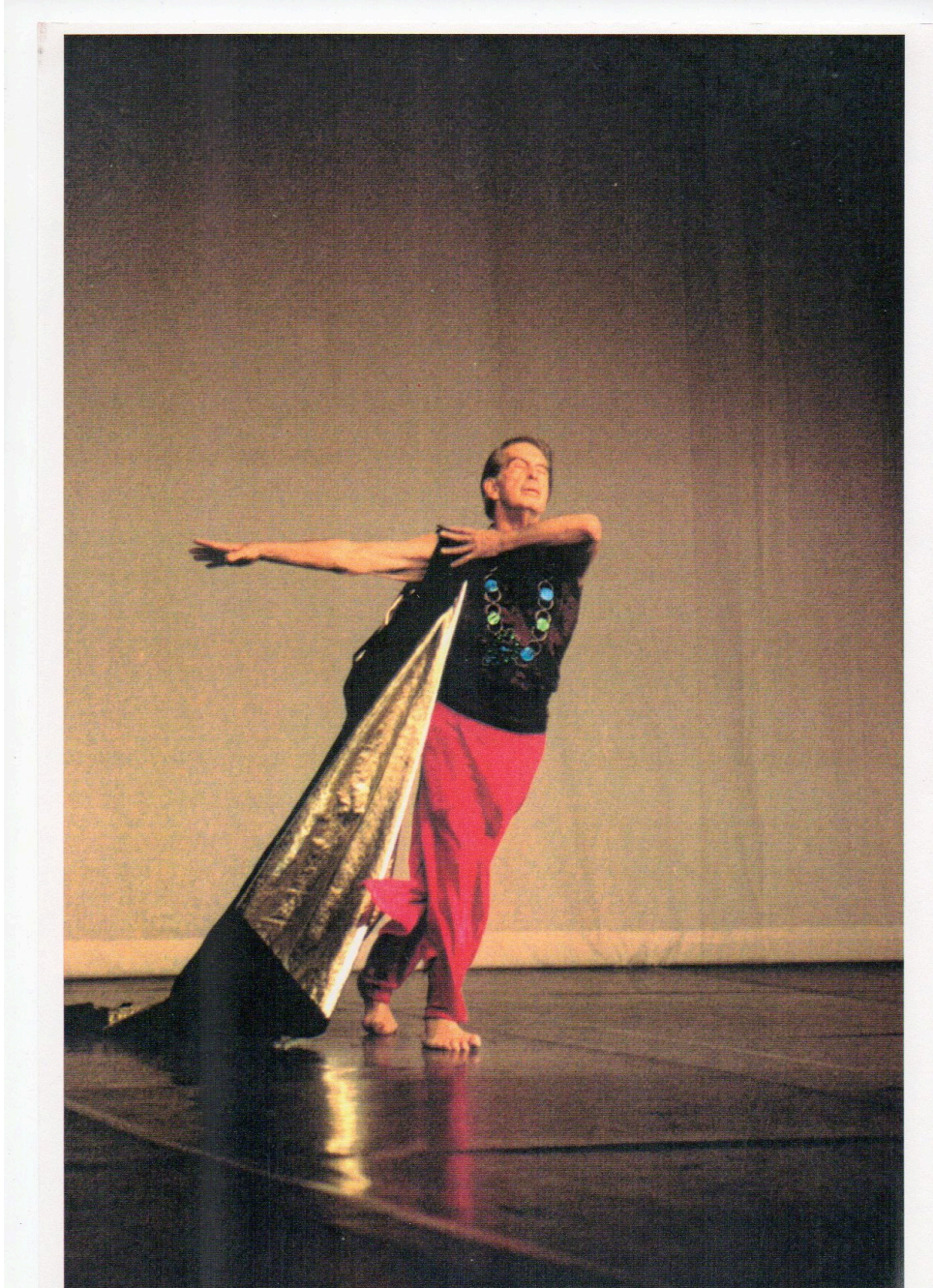


Université Paris VIII Vincennes- Saint-Denis
UFR Arts, mention Musique, spécialité Danse



Quand Jérôme Andrews danse...

Mémoire de Master 2 Recherche de Carole Catelain
sous la direction de madame Isabelle Launay
session juin 2011

**Première de couverture : Photo de Jérôme Andrews dansant à l'institut Goethe en 1986
auteur inconnu.**

...à Jérôme

Mes remerciements vont à tous ceux, amis et professeurs, qui ont contribué à cette enquête sur le parcours du danseur Jérôme Andrews, par leurs écrits, par leurs questions, par l'échange de propos ou de conversations, en particulier à Isabelle Launay qui m'initia aux méthodes et aux savoirs de l'université et qui, par le retour qu'elle effectua sur ce texte en élaboration, contribua à sa réalisation.

Sommaire

Avant-Propos p. 7 à 23

Première partie :

Parcours du danseur Jérôme Andrews

Chemin, paysages, rencontres

Chapitre I : p.27 à 42

Enfance et Adolescence

Apprentissage

Chapitre II : A Denishawn p.43 à 99

La spécificité de Denishawn : principes et théories, contexte.

L'iconographie de Denishawn

Ruth St Denis, une esthétique à l'œuvre

Denishawn, une compagnie

Denishawn, appareil de propagande

Denishawn en 1927

Eléments d'une éthique de Ruth St Denis

Chapitre III p.101 à 167

À New York

Le travail avec Doris Humphrey

Le travail avec Martha Graham

Le travail avec Margarete Wallman, puis Hanya Holm

Le travail avec Théos Bernard, Winifred Wiedner

Le travail avec Alys Bentley

À Chicago

Chapitre IV : l'Europe p.169 à 186

L' Angleterre

La France

L' Allemagne

Chapitre V : retour en Amérique p.187 à 190

Chapitre VI : le tournant p.191 à 214

Chapitre VII : Jérôme Andrews choisit la France p.215 à 240

Seconde partie :

Jérôme Andrews, son « présent » au futur p. 241 à 269

Pièces jointes : p.271 à 282

Entretien avec Françoise Dupuy ; 10 août 2010.

Entretien avec Dominique Dupuy ; 14 août 2010.

Bibliographie p.283 à 292

Avant-Propos

Il est des rencontres susceptibles de bouleverser une vie...

En 1965, au théâtre du Vieux Colombier, j'assistai à la représentation d'un spectacle de la compagnie de Jérôme Andrews et une danse, *Une âme morte rencontre un ange*, me toucha particulièrement: Jérôme Andrews entra en scène côté jardin, Noëlle Janoli¹ était face public, sous un immense chapeau chinois recouvert d'un voile clair, avec un extraordinaire bougé en suspension. Mais c'est le déplacement de Jérôme Andrews, le bougé de son torse, mouvement que je n'avais jamais vu auparavant, et la présence d'un corps animal, d'un corps vivant, qui me fascina. Il portait une nouvelle notion de l'élégance pour moi, impression qui tenait à une certaine qualité de rapport à ses appuis, à son toucher du sol, précis, subtil, et pourtant si enraciné que l'espace de cette petite scène avait les dimensions d'un monde. C'était quelque chose qui venait bouleverser toutes mes notions et conceptions du corps, un corps, ainsi que l'exprime J.D. Nasio, « *qui mobilise celui qui le regarde, le renvoie à lui-même, à sa propre histoire et l'incite à éprouver des affects et à générer spontanément du sens* »². Cette danse était très économe de motifs de bras et de jambes, sans artifice, mais d'une puissance étonnante pour l'adolescente que j'étais. « *Une Ame rencontre un Ange* » fait songer à l'art chorégraphique d'Extrême-Orient où l'impression dramatique tient une large place... » écrit Victoria Achères³.

À ce moment de mon existence, une seule évidence s'imposa: cette façon de poser le pied, de respirer, d'être en soi et au monde, était la révélation d'une attitude existentielle qui avait du sens. Et quand je pus travailler avec Jérôme Andrews en 1971, rejoindre ses cours à Paris, je pénétrais alors dans un monde inconnu ; nous roulions sur le dos, et remontions jusqu'au saut dans un même élan, le sol, l'espace, avant, arrière, à côté, était lié par le flux du mouvement. Et nous étions en vol, en vibrations, en rebonds, ou suspension, flottants dans l'univers ; tout était profondément « danse », et dépassait en intensité, vitesse ou lenteur, tout ce que j'avais pu faire et voir jusqu'alors. Mais surtout Jérôme Andrews ouvrait l'espace à la liberté d'être, sans intervenir, laissant chacun expérimenter son mouvement, son l'espace, (celui qu'il a en lui et l'autre extérieur à lui), et son regard encourageait à la découverte, même si, parfois, il faisait quelque remarque dans un langage parfaitement incompréhensible pour moi.

¹ Noëlle Janoli, danseuse-chorégraphe, 1930-1985, originaire de Toulon, travaille chez Janine Solane, rejoint la compagnie de Jérôme Andrews en 1955, anime *L'Atelier de la Baleine*, lieu de vie, d'enseignement et de création de la danse de 1971 à 1985.

² J.D.Nasio, *Mon corps et ses images*, ed. Payot & Rivages, 2007, 2008, p. 173.

³ Victoria Achères, article de *La danse*, Juin 1965.

Car son langage était très particulier et soulevait, à l'époque, plus de questions qu'il n'en résolvait. Jérôme Andrews n'avait pas de formule toute faite à nous proposer. Il ouvrait la porte et annonçait : « *la danse appartient à ceux qui ont le courage de la trouver en eux* », nous incitant au travail personnel et quotidien, ainsi qu'à la composition de nos propres danses. Ses cours avaient lieu au rythme de trois fois par semaine, sauf pendant ses stages où le rythme de travail quotidien était alors intensif : Jérôme Andrews n'assurait pas de « training », nous étions incités à travailler seuls.

L'importance accordée au toucher, le travail sur la colonne vertébrale, les appuis, les différentes dynamiques et qualités du mouvement, son travail avec les tissus, riche de son expérience d'artiste et de la profondeur de sa culture, donnaient à ses cours des contenus d'extase aptes à soulever la passion. J'avais l'intuition que quelque chose de vital et de vrai se passait dans ses cours et ses ateliers. J'entrais alors dans ce qui fut une révolution profonde, et ne commença à s'éclaircir que lorsque j'initiais la pratique des machines Pilates avec lui. Pourtant les émotions cinétiques étaient bien présentes, et le désir suffisamment profond pour que je consacre mon temps et mon argent en cours, stages, comme tous les « fous de danse » de l'époque (ce fut d'ailleurs le titre de la revue *Autrement* de 1983). Il n'y avait pas de but à atteindre qui permit de se dire « ça y est » mais simplement le bonheur d'une danse, « *le temps et l'espace ouverts au désir du cœur* » ainsi que Yeats définit l'amour, amour auquel, comme nous le savons, rien n'est jamais acquis. Mais le choc initial de Jérôme Andrews sur scène fut suffisant pour m'entraîner dans l'aventure de son travail.

Si je pus suivre, dès l'âge de six ans, les cours de danse rythmique d'Hélène Carlut-Genety⁴ à Lyon, puis ceux de Geneviève Mallarmé⁵ à Paris, avec laquelle j'eus dès 1964 l'occasion de danser au Théâtre de la cité universitaire, puis de partir en tournée en Allemagne, le travail de Jérôme Andrews représenta pourtant un bouleversement dans ma vie. Gaston Bachelard ne disait-il pas que « *seule une sympathie pour une matière peut déterminer une participation réellement active* »⁶? C'était mon cas : la danse exprimait pour moi une vérité.

Quarante-cinq années sont passées. Autant d'années de danses, et trente sept années d'enseignement pour moi. Quant à Jérôme Andrews, il nous quitta en octobre 1992. Étrangement, cette trace de Jérôme Andrews, entrant sur ma gauche de spectatrice assise au

⁴ Hélène Carlut Genety, 1908-1979, danseuse, chorégraphe, enseignante à Lyon, travaille avec Harald Kreutzberg, Mary Wigman, Rosalia Chladeck à Hellerau-Laxenburg, Elle fut le professeur de Françoise Michaud- Dupuy.

⁵ Geneviève Mallarmé, 1914-1995, danseuse, chorégraphe, enseignante française, qui, à la fin de la seconde guerre mondiale développa un sens personnel de la danse à partir de l'enseignement de Mila Cirul et de Drieu, se fit remarquer par ses danses sur des poèmes et fut la première danseuse à être nommée professeur d'Expression Corporelle au Conservatoire national d'Art Dramatique.

⁶ Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, 1943, collection essais, Livre de poche.

théâtre du Vieux Colombier, s'est comme clarifiée avec le temps ; je comprends maintenant ce qu'il faisait, et mon imaginaire, enrichi par le temps et son travail, élabore son propre livre d'images. Ainsi que Dominique Dupuy⁷ le décrit, entrant en danse sur une diagonale du studio, le toucher de son pied, sa façon d'être « en jeu », sa présence s'est comme intensifiée avec le temps. Ma mémoire, comme enrichie de son absence, conçoit la nécessité de rendre vivant son l'héritage de danseur, de ne pas en perdre la présence.

Mais ce sont des questions tout d'abord pédagogiques, qui me poussèrent à entreprendre une étude sur l'œuvre de Jérôme Andrews, l'évolution de l'enseignement de la danse étant un enjeu humain et social auquel mon expérience d'enseignante de la danse contemporaine m'a particulièrement sensibilisée.

Historique d'une recherche.

En m'inscrivant en Master au département de danse de la faculté de St Denis, ma première proposition concernait la notion d'expression dans l'œuvre de Jérôme Andrews. Je déposai alors une première bibliographie à ce sujet. Lors de mon premier contact, en juin 2008 avec l'équipe enseignante du département, Isabelle Launay, le professeur responsable du département, me fit une première remarque : Jérôme Andrews avait certainement été un grand pédagogue, mais il restait à montrer surtout qu'il fut aussi un danseur. Cette première remarque appelait une réponse qui m'apparut comme un préalable nécessaire à tout travail sur l'expression. Je me posais alors en tant que pédagogue les questions relatives aux difficultés de communication de la danse dans l'institution scolaire, difficultés auxquelles j'aurais pu être confrontée. Quelle danse peut, maintenant, exister ? quel champ d'expérience est encore ouvert aux enfants et adolescents qui fréquentent l'institution scolaire ? qu'en est-il du droit à l'espace personnel d'expérimentation de leurs corps ? qu'en est-il du temps vécu ? qu'en est-il des possibilités qui leur sont laissées d'avoir leur propre imaginaire, un subconscient ? qu'en est-il de l'instrumentalisation des corps ? En matière d'enseignement Jérôme Andrews a su nous transmettre l'enrichissement nécessaire en réponse à ces questions. Mais la position professionnelle de Jérôme Andrews ne permettait pas de dissocier son travail de pédagogue de celui du danseur et du chercheur, ces trois domaines étant en constante interaction, et la spécificité même de ce danseur si singulier. Que Jérôme Andrews fut danseur, ce que je savais par expérience personnelle, je ne pouvais le démontrer que par une enquête minutieuse des

⁷ Dominique Dupuy, « Espace de jeu, le parti-pris du jeu chez Jérôme Andrews » in *Marsyas* n°35-36, décembre 1995. Françoise et Dominique Dupuy sont des pionniers de la danse moderne en France, ils ont construit une œuvre en tant qu'artistes danseurs et chorégraphes, mais aussi en tant que pédagogues et ont œuvré pour le statut et la reconnaissance de la danse contemporaine en France.

traces écrites le concernant, ce que j'entrepris alors dans les différentes bibliothèques parisiennes.

Les archives concernant Jérôme Andrews

En répertoriant alors les éléments le concernant, je pus découvrir que les matériaux disponibles étaient relativement pauvres en informations par rapport à l'importance de son œuvre, oeuvre dont j'ai personnellement connaissance depuis 1965, année où je le vis danser pour la première fois cette danse qui reste à jamais inscrite dans ma mémoire. L'ayant suivi depuis lors, informée de ses différentes activités, de ses cours, de ses danses, et de ses déplacements, il me fallait en quelque sorte suivre sa trace, effectuer une enquête, et, réveillant d'abord ma propre mémoire, puis peut-être aussi celle de ceux qui auraient l'obligeance de m'apporter leur témoignage, reconstituer le parcours atypique de danseur qui fut le sien. Peut-être cette enquête me permettrait-elle de comprendre le cheminement qui le conduisit à élaborer sa « Deep Dance », cette danse profonde dont la sensibilité au corps et à l'esprit du danseur m'apparaît un héritage digne d'être communiqué.

Ma propre position de témoin

Je suivis les cours de Jérôme Andrews à partir de 1971, au studio Morin rue du Bac, puis à l'église américaine, à Paris, ainsi que ses stages, en France, à Florence, à Venise, en Crète. Je travaillai avec lui en cours particuliers sur les Machines Pilates à partir de 1978, participai à ses créations à Dijon, *Mystère corybantique* en 1981, *Totem et Tabou* en 1982, ainsi qu'à sa dernière création chorégraphique à Hania (en Crète), *Passacaglia*⁸, en Août 1992. Il réalisa ces chorégraphies, réunissant chaque fois une trentaine d'amateurs et de professionnels, après un stage intensif de trois semaines. Au cours du dernier spectacle, je dansai aussi ma dernière création, un solo, *Land of a woman's desire*. Je peux donc, à juste titre, affirmer avoir bénéficié d'un très riche apport de Jérôme Andrews. Et parce que j'enseignai la danse, dansai, et étudiai avec lui, il fut pendant plus de vingt ans un être qui nourrit quotidiennement ma vie, m'ouvrant à ma propre liberté d'être, me permettant de découvrir les modalités de mon propre travail de danse. Ainsi il impressionna ma mémoire comme homme, danseur, et professeur.

Après avoir constaté qu'une archive de Jérôme Andrews restait à élaborer par un ou une historienne de la danse, je décidai de voir ce qu'il m'était possible de faire : n'ayant pas de formation dans cette discipline, seulement une licence de psychologie et mon expérience de danse, la tâche s'avérait difficile. Un temps de retour à Paris me permit de réfléchir à ces acquis

⁸ *Passacaglia*, chorégraphie sur la musique de Webern du même nom, signifie « ce qui arrive dans la rue », événement relaté par le *Horos* d'août 1992.

et de confronter mes expériences à celles des autres et en particulier aux réflexions de la section Danse de l'université de St Denis-Paris 8 .

Jérôme Andrews ne m'avait-il pas fait remarquer que nous avons toujours trop de bagages ? Dans ces domaines, je n'en avais aucun. Paradoxalement tout m'était donc possible à condition de me mettre au travail. Ce que je fis. Mais ce danseur m'avait donné un outil, par son injonction, « *y aller* », élan de nous-même qu'il nous exhortait à suivre. Aussi, dans ma totale inexpérience des matériaux intellectuels universitaires, j'entrepris alors pas à pas, comme une nouvelle danse, de m'initier aux outils conceptuels proposés par l'université, avec la connaissance du fait que tout cela était certainement le « *métier de autres* », (selon la formule de Primo Levy), mais que des questions très anciennes et qui me concernaient personnellement étaient en jeu.

Etablir une chronologie

Le premier pas consistait à établir une chronologie. Une recherche me permit de faire des croisements d'informations qui furent riches d'enseignements, car il y avait peu de concordance entre les diverses sources auxquelles je pus avoir accès et les matériaux dont je disposais personnellement. Je pris ainsi conscience de la difficulté d'élaborer quelque chronologie que ce soit si des documents écrits et datés ne venaient pas pallier les déficiences de la mémoire humaine et à la subjectivité des témoignages. Grâce à Dimitri Kraniotis⁹, son héritier, j'eus accès aux carnets personnels de Jérôme Andrews.

Les carnets de Jérôme Andrews

Les carnets étaient en américain et manuscrits. Ils couvraient une période de 1928 à 1980. Dimitri Kraniotis, les avait entièrement retranscrits, tapés à la machine à écrire, et y avait joint les 29 articles de presse conservés par Jérôme Andrews et qui concernaient sa carrière américaine. Ainsi, ai-je pu traduire en français ses carnets et découvrir, d'année en année, certaines expériences susceptibles d'avoir influencé cet être si singulier. Il me sembla opérer une fouille, presque indiscreète dans son intimité, mais aussi une sorte d'archéologie des savoirs qu'il nous avait communiqués,

Les carnets, les articles, ainsi que les informations recueillies dans les différentes bibliothèques, me conduisirent à de me poser des questions fondamentales sur la danse, sur l'artiste, et sur son rapport particulier à la société. Qu'est-ce qu'un artiste ? Chaque génération n'apporte-elle pas un point de vue qui diffère, et ainsi une nouvelle définition de la position de

⁹ Dimitri Kraniotis, grec, poète et danseur, né en 1950.

l'artiste ? Y a-t-il des éléments de questionnement et des réponses qui traversent les générations ? Des constantes ou des ruptures ?

Evolution d'un artiste

L'idée d'une progression continue de Jérôme Andrews, ou de qui que ce soit d'ailleurs, est définitivement à repousser. La psychologie de l'enfant, le développement des sciences et des idées, montrent qu'il ne saurait y avoir de continuum, et la pensée ne suit pas un rythme de progrès constant ; il y a des ruptures, des stades et des stagnations au cours de tout développement. De plus, les théories modernes de la perception confirment les intuitions des poètes : nous ne sommes pas dans une opposition de l'action et de la perception, et notre vision est redevable à notre imaginaire. Bernard Noël dans son *Journal du regard*, par ses aphorismes nous propose d'y réfléchir. Notre vision est toujours une construction, en fonction d'un contexte, et René Char, quant à lui, affirme qu'un être humain se construit par « *naissances successives* ». La plupart du temps, nous sommes aveugles et sourds, notre culture ayant façonné notre regard et notre entendement des événements, nous conduisant à opérer un filtre sur notre réalité quotidienne. Parfois il nous arrive enfin de voir ou d'entendre dans une nouvelle perception notre environnement ; question de porosité, tout à coup. Pourquoi ? Jérôme Andrews aimait à nous le faire remarquer, toujours avec humour, quand enfin nous « touchions » quelque chose. Car c'est du domaine du tactile, cet instant où le mot et l'expérience se rencontrent : tout change alors... Jérôme Andrews appelait ça « *expérience* ».

Quand Jérôme Andrews s'interroge sur un titre à donner à ses carnets, il se rend compte qu'ils ne dessinent aucune progression qui lui permette d'inscrire un « *avant et un après* », une progression dans l'élaboration de sa pensée qui soit linéaire, et il observe que ses écrits, tout au long de sa vie, parfois « *des-écrivent* » ce qu'il avait pu écrire auparavant. Hubert Godard, dans son commentaire à la suite de la lecture d'une première ébauche de mon travail, suggère « *des méandres qui ont concouru à l'éclosion de ce qui le rendait unique* », et qui ont conduit Jérôme Andrews « *à l'éclosion de la singularité de son style* ». Pourtant cette métaphore lui est peu applicable car il suit son intuition première, la trajectoire tracée par son rêve obstiné de danseur, née de l'intensité d'une expérience de danse du temps de son enfance, pieds nus dans la rosée d'une nuit de pleine lune. Cette danse reste inscrite en lui comme l'expérience première d'une « *Deep Dance* », qualité de présence à soi-même et au monde dont sa danse doit manifester. Si sa vie et ses écrits sont peu linéaires, son amour de la danse est la constante et la dynamique de toute sa vie.

Quels événements furent significatifs pour Jérôme Andrews?

Un événement est parfois un miracle selon Annah Arendt, un moment de fulgurance comme ce moment de danse le fut pour Jérôme Andrews. Il peut être aussi un retournement, un changement de cap décisif, et ce danseur en connut plusieurs : « *comme je recommençais pour la énième fois ma vie...* » nous dira-t-il souvent, renaissant tel un phénix de ses cendres à la suite d'accidents de ruptures et de traumatismes de toutes sortes, manifestant toujours une force d'âme qui soulevait l'admiration de tous. « *Je cultive l'oubli* » me dira-t-il un jour. Aussi, dans la multitude d'informations que je pus réunir, je me posais toujours la question de ce que Jérôme Andrews aurait été susceptible d'en penser. Je constatais notamment que l'événement historique daté et répertorié comme significatif pour l'histoire de la danse ne correspondait pas forcément à un événement qui puisse être significatif pour lui et consigné dans ses carnets.

Dichotomie entre les écrits et la vie de Jérôme Andrews

Un fait m'avait surpris en lisant ses carnets : il y a une dichotomie entre ce qu'il vit, (les cours qu'il suit, les spectacles et les danses auxquels il participe et dont attestent les critiques) et son écriture. Quelque chose est à l'œuvre dans son écriture qui transcende ses expériences ; même si parfois il relate une conversation, ou bien s'il peut avoir un élan lyrique et poétique, ou s'il écrit des projets de danses, retranscrit les cours qu'il suit, il cherche à construire une cohérence de sa pensée et de son travail. Jérôme Andrews lui-même par sa phrase : « *Le système D est le seul système qui ne soit pas systématique* », formule qu'il se plaisait à citer avec humour, m'avait habituée à un type de pensée relativiste, où la vérité est toujours à considérer comme provisoire quant à ce qui concerne tout type de connaissance. N'était-il pas sceptique quant à l'acharnement avec lequel Geneviève Mallarmé écrivait « son livre » sur la danse ? Il me suggéra alors que cela pourrait être une perte de temps.

D'autre part, mes présupposés sur l'esprit de système avaient trouvé un écho facile dans la formule de Cioran, « *L'esprit de système est l'esprit du chef* ». Mes positions anti-autoritaires, nourries d'expériences et de réflexions à la faculté de Vincennes dans les années 1970, m'avaient conduite à une option décidément libertaire. Il m'était donc, a priori, difficile de comprendre certains aspects du travail d'écriture de Jérôme Andrews. Mais l'écriture de ses carnets n'est ni linéaire, ni systématique : il écrit, parfois, et peut très bien avoir détruit certains de ses écrits. S'il y a poursuite de la recherche d'un système de travail « fondamental » qui puisse être une base valable pour tous les danseurs, ce n'est qu'un moment de ses écrits de jeunesse. Dans un type d'organisation sociale où le rôle, le métier de danseur ne peut se réclamer de la pure jouissance, ni d'un consensus partagé par tous, la légitimation de son activité passerait alors par la preuve faite, par la démonstration et l'écriture, de l'intérêt social et

universel d'une telle méthode de travail des corps. Mais, comme le souligne Dimitri Kraniotis, Jérôme Andrews n'est pas Laban, ni Foucault . Ce n'est pas en se basant sur ses écrits que l'on peut se faire une idée précise de sa pensée, ce serait tout à fait le trahir. Jérôme Andrews est un danseur et sa pensée n'est pas construite comme celle d'un écrivain, sa pensée n'existe que dans son enseignement. Pourtant il a un rapport avec les mots, et il essaye de formuler, par les mots, l'expérience qu'il a vécue. Il n'est pas un intellectuel et sa pensée ne relève pas d'un esprit de système, mais d'une insatiable curiosité humaine et d'une recherche de cohérence dans son travail et dans le regard qu'il porte sur le monde. Une expérience du mouvement s'intègre en chacun selon des modalités qui lui sont personnelles et parfois, une compréhension vient à la conscience des années après l'expérience même. Jérôme Andrews ne manque pas de le noter : « *Je répète toujours la même chose et puis tout d'un coup, on comprend. Pourquoi ? Je n'en sais rien* », m'a-t-il souvent fait remarquer.

Mais, en avançant dans mes recherches, il m'apparut que Jérôme Andrews fut confronté, tout au long de sa vie, à des conceptions du mouvement dont les différentes théories appelaient une mise au clair de sa part. S'il cherche à formuler ses conceptions du travail dans ses écrits, c'est par un souci constant d'éclaircir ses expériences de danse, une implication à tous les niveaux de sa personnalité. Il va voir ailleurs ce qui se passe, mais il demeure le spectateur critique de tout ce à quoi il s'engage, observant, notant, confrontant, analysant les méthodes, les comportements, avec en arrière plan sa propre vision de ce qu'il reconnaît être la danse. Il est un curieux permanent : il ne va jamais accepter une pensée, une vérité qui soit émise par une autorité, le principe même d'un dogme. Il essaye d'affiner ses expériences pour aller au fond des choses. Il a fait le tour de la plupart des « systèmes » de danse de son temps ; il en a saisi l'esprit et il s'est posé des questions. La connaissance est ce par quoi il se transforme lui-même tout en connaissant son objet d'étude : la danse, ses différentes pratiques et ce qu'elles impliquent pour l'artiste et sa propre créativité. En relisant ses carnets, je me suis rendu compte que, s'il y avait une dichotomie entre les événements de son existence et son écriture, le sens était peut-être aussi à rechercher dans l'esprit méthodique et la précision qu'il manifesta pour assumer sa propre distorsion du réel. Écrire, c'est d'abord pour Jérôme Andrews mettre le « je » hors sujet, inventer les mots et les expressions pour dialectaliser l'intensité de l'expérience poétique. Jérôme Andrews répète souvent « *on fait ça ce qu'on fait* » tautologie qui souligne et oblige à considérer sa propre action et les limites mêmes que toute perspective porte en elle. Je constate dans sa vie un balancement, un « swing » de la pensée, entre l'éblouissement de sa danse, expérience poétique, et une activité de connaissance qui cherche à ne pas être dupe de ses propres éléments psychiques, sans les renier, car ils sont la matière de son imaginaire. Si Jérôme Andrews revendique la singularité de son histoire, il est de « quelque part » (« *c'est*

normal, je suis américain, je suis sentimental », me dira-t-il après la disparition de son épouse) un réel amour de la vie se manifeste dans ce besoin de cohérence de la pensée pour communiquer son expérience.

Penser est souvent ruminer sa culture. Jérôme Andrews donne cohérence aux éléments du réel dont il prend conscience, il en cherche la formulation. C'est une difficulté pour lui. Mais il observe avec beaucoup de logique, et souvent il remarque « *c'est très cartésien* », montrant par là que nous sommes dans une opération qui ne relève d'aucune faculté surnaturelle, mais que les éléments de notre culture française nous permettent d'appréhender. Cette rigueur vient vivifier la pensée. Il me suggérait que ce travail rigoureux de la pensée ne menace pas les images poétiques, ni l'inventivité attachée à la force de ces images.

Si Jérôme Andrews pouvait s'exprimer, comme il s'exprima à partir des années 1970, lorsque je fis sa connaissance, c'est parce qu'il a derrière lui toutes ces années de réflexion, de confrontation à la pensée et aux pratiques des différentes écoles du mouvement auxquelles il a participé. Il peut saisir alors ce qui est à l'œuvre, dans sa perspective d'homme de plus de soixante ans, qui constate que « *tout change* », lui, nous, le monde : ce qui lui importe relève de critères de pensée nouveaux, d'évidences, et de nécessités personnelles différentes.

Ainsi, ai-je procédé à un travail d'investigation pour décrypter les éléments de l'aventure de Jérôme Andrews, entre 1908, date de sa naissance, et 1992, date de sa disparition, susceptibles de nous éclairer sur la généalogie de ses connaissances sur le corps et de son imposante présence telles que j'ai pu les connaître. Je ne peux d'aucune façon séparer l'esprit du corps de Jérôme Andrews, et, ce que j'observe dans son enseignement, c'est la constance dans la construction d'une symbiose du corps et de l'esprit, certainement opérée grâce aux différentes expériences au cours de son existence. De toute évidence cette prise de conscience est relative aux conditions historiques de sa constitution, et pourtant les transcende dans un art singulier où le corps et l'esprit sont inséparables.

Corps ou corporéité ?

Jérôme Andrews interroge le rapport au corps dans notre société. J'ai pu constater, à la suite du travail philosophique de Michel Bernard dans ses ouvrages *Le corps*, puis *De la création chorégraphique*¹⁰, que certains opéraient une remise en question du terme même de *corps* au profit de la notion de *corporéité*. Il semblerait que ce mot « corps » soit considéré comme emblématique de notre culture puisqu'il n'existe pas dans toutes les sociétés où des mots différents sont utilisés pour signifier des corporéités différentes. En août 1992, en Crète, je

¹⁰ Michel Bernard, *Le corps*, Le seuil, 1972.

De la création chorégraphique, centre national de la danse, 2001.

le remerciais de m'avoir libérée d'un point douloureux, par l'imposition tout à fait anodine de son index sur ce point. Quand, ayant constaté l'effet spectaculaire de ce geste, je lui dis ; « *Jérôme, vous êtes magique* », il me répondit : « *No, I love the body* », et cette affirmation de Jérôme Andrews me conduit à réinvestir le mot « corps ».

Même si, à la suite des travaux de Michel Bernard, « *le corps est à penser comme une matière modulable, un réseau sensoriel, pulsionnel et imaginaire, inséparable de l'histoire individuelle et collective*¹¹ », et par conséquent que le mot « corps » est trop chargé idéologiquement pour être encore utilisé, ce mot acquiert pourtant avec Jérôme Andrews une autre réalité : mon corps est ma condition humaine dans l'ici et maintenant, ma vulnérabilité et ma force d'être au monde. Être humain dont l'espace intérieur est défini par l'enveloppe de sa peau, objet et image parmi d'autres objets et images du monde, par ma présence physique dans ce monde, j'ai la possibilité d'avoir une action sur et dans ce monde, et j'en constate la finitude.

Pour Jérôme Andrews, dans une certaine qualité de rapport entre lui et le monde, les gestes et les mouvements du corps sont danse. Ils sont ceux d'un individu qui, à travers son imaginaire et sa subjectivité, les a construits comme mode de relation privilégiée au monde. En ce sens, il y a un style du mouvement de Jérôme Andrews, comme d'ailleurs de tout être humain (les nouveaux-nés ne s'y trompent pas qui reconnaissent leur mère sans hésitation à leur style de mouvement). Je serai comme Laurence Louppe¹² qui « *reste fidèle au mot « corps »*. *D'abord, parce qu'il est simple, avec toute l'élégance que confère la simplicité...(..)..Objectable et subjectif (Merleau-Ponty déjà le qualifiait ainsi). Ensuite, à l'enseigne de Roland Barthes qui entendait le mot corps comme un mana...Le mana chargé de pouvoir et de mystère...* ». Jérôme Andrews aimait ce mot, et il pouvait, à partir de ce corps, développer une danse et un enseignement suffisamment profonds pour que j'en pérennise l'usage et la mémoire. « *Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ?(..) Mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle. Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre. Ou plutôt, si, comme il le faut encore une autre fois, on renonce à la pensée par plan et perspectives, il y a deux cercles, ou deux tourbillons* » écrit Merleau-Ponty. La « chair », ainsi que l'auteur l'entend, est plus fondamentale que l'opposition moderne du « sujet » et de « l'objet », c'est l'horizon commun où se jouent les aventures de mon âme et celles du monde. Jérôme Andrews participe si profondément d'une intuition de la chair de l'autre

¹¹ Cité par Isabelle Launay in, *A la recherche d'une danse moderne. Rudolph Laban - Mary Wigman*, ed. Chiron, 1996, p.8.

¹² Laurence Louppe, *Poétique de la Danse Contemporaine, Suite*, ed. Contredanse, Bruxelles, 2007, p.57, chapitre intitulé *Plusieurs corps*

qu'il en est étonnant : par la parole, mais aussi par son geste, son appui sur une épaule lors d'une promenade, en l'occurrence sur la mienne à travers les « calle » de Venise, ne manquant pas de me dire : « *il faudra vous en souvenir, plus tard* ».

Je me suis donc intéressée à l'évolution du concept du mot « corps », sur ce qu'il avait pu signifier tout au long du 20^{ème} siècle dans les différentes écoles du mouvement et chez les différents chorégraphes avec lesquels Jérôme Andrews avait travaillé. Il y a chez lui une pensée de l'hétérogénéité des corps. Sur quel mode s'élabore-t-elle ? Quel sens lui donne-t-il ? Par les expériences renouvelées tout au long de sa vie des dynamiques internes du mouvement, des rapports à l'espace, des mythologies qui les sous-tendent, Jérôme Andrews a construit un certain regard. C'est tout autant la construction de ce regard que celle de sa « corporéité dansante » sur lesquels je m'interroge. Hubert Godard écrit : « *Ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois*¹³ ». La notion de « corps critique » telle qu'elle est exprimée par Jean-Marc Adolphe¹⁴ in « *Nascita di un corpo critico* », rend compte de la démarche d'artistes danseurs qui se servent de leur corps pour élaborer un regard sur le monde. C'est le cas de Jérôme Andrews.

Ainsi ma problématique s'est-elle élargie à tous les domaines touchant non seulement le danseur, le pédagogue subtils qu'il fut, mais aussi à l'être humain, son éthique, son rapport au monde. On n'invente pas les mots ; chaque être humain est immergé à sa naissance dans un certain bain sémantique : d'où venaient les mots de Jérôme Andrews ? à quelles expériences renvoyaient les termes qu'il employa ? Et mon travail, né d'une nécessité pédagogique de clarifier le concept d'expression chez Jérôme Andrews, a dérivé vers d'autres enjeux. Les traces de cet homme singulier irriguent en profondeur les champs d'un savoir encore enfoui, et peu à peu viennent à la lumière. S'il ne fit pas « école », partageant l'opinion de Mary Wigman à cet égard, il laisse à chacun le soin d'évoluer dans sa propre voie. Ceux qui ont travaillé avec lui ont eu accès non seulement à une expérience cinétique profonde qui ressurgira, mais se sont brûlés à un feu de l'âme qui couve encore, peut-être malgré eux.

Mémoire d'un corps,

Jérôme Andrews avoue ne pas se souvenir de beaucoup de choses, mais parfois, quand il improvise, surgit un geste, un mouvement dont, tout à coup, il se souvient. Ce geste qu'il a pu faire à tel ou tel moment avec l'une ou l'autre des nombreuses personnalités qu'il a pu rencontrer s'inscrit ainsi dans une mémoire inconsciente de son corps et ressurgit tout à fait

¹³ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », in *La danse au XXe siècle*, Marcelle Michel et Isabelle Ginot, Paris, Bordas, 1995, p.226.

¹⁴ Jean-Marc Adolphe in « *Nascita di un corpo critico* » in *Corpo Sottile*, dir. Silvia Fantin :Xing p.13

fortuitement. C'est dans la profondeur de la subjectivité de Jérôme Andrews, de sa chair, de sa carcasse, de ses nerfs que les expériences du corps, tel un palimpseste¹⁵, s'inscrivent ; « *il y a beaucoup de détails dont je ne me souviens pas. Et beaucoup de détails sortent de moi de temps à autre en improvisation. Et je dis : avec qui avais-je appris à faire ça ? Et je ne me souviens pas. De temps à autre je me souviens*¹⁶ ».

Jérôme Andrews est pétri de danse depuis sa plus tendre enfance, ce dont nous pourrions nous rendre compte en suivant le cheminement de sa vie. Qu'a-t-il appris ? Qu'a-t-il mémorisé dans chaque fibre de son être ? Il semble que seules les expériences qu'il a pu intérioriser en les laissant ressurgir dans un acte de danse profond puisse donner lieu à une « mémoire », mais ce n'est en tout cas pas du domaine de sa volonté.

En ce qui me concerne, cette enquête sur les traces de Jérôme Andrews est une constante interrogation sur mes propres valeurs, sur ce que je désire communiquer et garder vivant en moi par son héritage. Cette étude puise dans ma subjectivité, mais dans un certain registre, puisqu'il est un effort conscient d'écrire, de me remémorer, dans un contexte particulier, universitaire, et par conséquent dans un champ symbolique précis. Mon propos est celui de faire un pont, un pont entre un savoir universitaire auquel je m'initie et ce que j'ai pu moi-même apprendre par mon travail, par mes contacts et par mes observations toutes ces années d'enseignement et de créations. C'est d'abord *un exercice de soi*. À l'instar du mouvement qui permet aux artistes de passer au-dessus de leurs questionnements pour réaliser leur nouvel engagement, ma mémoire puise aux mêmes principes qui me permettent d'envisager mon art sous un jour nouveau. Je fis un long chemin avec Jérôme Andrews, et nous avons donc construit une relation tout autant affective qu'artistique. Prendre le temps de revenir sur ce parcours est déjà un travail de mémoire. Cette mémoire n'est-elle pas trompeuse parce que retravaillée, nostalgique ? Jérôme Andrews manque, et son empreinte imprègne ma pensée qui ne peut prétendre être plus véridique que celle d'une autre personne l'ayant connu.

Confrontée aux nouveaux savoirs sur la danse, aux perspectives élaborées par l'université dans la lecture de l'acte dansant, certaines visions peuvent m'apparaître, de nouvelles pertinences de son travail que la familiarité et la proximité pouvaient m'empêcher d'envisager. Ainsi cet essai est-il un « *questionnement sur l'autrefois* »¹⁷ pour nourrir des questions d'aujourd'hui.

¹⁵ « Palimpseste » fut la première œuvre chorégraphique de Dimitri Kraniotis présentée en 1985 aux Hivernales d'Avignon. Jérôme Andrews y dansa en compagnie d' Anne-Marie Chovelon et Dimitri Kraniotis.

¹⁶ Propos de Jérôme Andrews, Film de N+N Corsino 1992 , « *Forwards and backwards* »

¹⁷ Formule employée par Isabelle Launay in opus cité .

Jérôme Andrews, un « transfert culturel » exemplaire.

En automne 2009, le Centre National de la Danse de Pantin prenait pour thème de réflexion, dans un travail mémoriel à la suite de la récente disparition de Merce Cunningham et de Pina Bausch, l'analyse particulière de ce qui fut alors dénommé des « transferts culturels », Il se proposait d'étudier l'impact produit par ceux et celles qui avaient su enrichir la scène artistique de leur expérience nourrie d'« ailleurs » et inscrire leur désir de création dans notre espace, par l'apport de leurs diverses manifestations et enseignements en France. Plus précisément, le laboratoire mémoriel, « Notre part d'Amérique », s'est déroulé le 23 octobre 2009, prenant en compte le fait que « *ces dernières trente années la danse contemporaine en France est aussi l'histoire d'un jeu d'influences, de transmissions, de références, pratiques et/ou discursives, entre les Etats-Unis et la France* ¹⁸ ».

Jérôme Andrews est un danseur américain, qui vient en France en 1937, et travaille pour le Cabaret et le Music Hall. Quand il revient, en 1950, il décrit ainsi la situation de la danse en France: « *Lorsque j'arrivais en France, le mot – danse –, dans la langue française, voulait dire quelque chose de pas tout à fait correct du point de vue des mœurs. Lorsqu'il y avait le Jockey-Club, les membres de ce club prenaient toujours les premiers rangs de l'orchestre à l'Opéra. La danse moderne qui avait fortement existé avant-guerre, grâce aux courants de Jacques Dalcroze¹⁹ et de Rudolf Steiner²⁰, avait après guerre beaucoup reculé²¹ ».*

Pourtant Jérôme Andrews reste en France et y demeure jusqu'à sa disparition le 26 octobre 1992. Je lui posai un jour la question du pourquoi de cette résidence : il me montra les nuages. Ce jour-là, ils couraient dans le ciel. Leur « *constant move* » (selon sa propre expression) suffisait à me répondre, J'ai pensé à Descartes qui trouva aux Pays-Bas un lieu pour écrire ses *Méditations*, à Krista Wolf en 1965 écrivant *Après midi en Juin* (elle trouva, dans le jardin, le lieu où elle pouvait faire le lien). Dominique Château y aurait peut-être décelé « *la plasticité d'une posture humaine qui ruse avec la normalisation, et sa variété, à la quête d'une singularité qui ne souffre de se fixer qu'en s'inventant à chaque instant* ²² » qui caractérise l'artiste, selon lui. Peut-être Jérôme Andrews trouva-t-il en France la réalisation d'un projet intime. Il y demeura, et nous fûmes nombreux à l'apprécier, à lui être reconnaissant de ce que sa présence a su nous communiquer.

¹⁸ annonce de la conférence au CND.

¹⁹ Émile Jaques-Dalcroze, compositeur, pédagogue et chansonnier suisse né le 6 juillet 1886 à Vienne et mort en 1950 à Genève. Créateur de la méthode de Rythmique qui porte son nom.

²⁰ Rudolf Steiner (1861-1925), créateur de l'Eurythmie, appuyée sur l'anthroposophie.

²¹ cité par Delphine Rybinski dans son article sur Jérôme Andrews in *L'aventure de la Danse Moderne en France, 1920-1970*, Paris, Bougè, 1990, coll. Sources.

²² Dominique Château, *Qu'est-ce qu'un artiste*, P.U. de Rennes, 2008.

« En 1952, alors que j'étais à Montreux, témoigne Jacqueline Robinson²³, j'assistais au stage d'été de Mary Wigman (auquel je ne participais pas relevant de maladie). Parmi les très nombreux élèves, je remarquais un homme qui me fascinait. Déjà mûr, avec une fabuleuse maîtrise technique, une manière toute personnelle de bouger, que je jugeais un peu excessivement passionnée, et engagée (romantique ? expressionniste ?) bref, un homme qui ne passait pas inaperçu. Qui est-ce ? demandai-je. «Un américain... »

À quelques mois de là, à Paris, je vais à un spectacle de « Danse et Culture », et se détache complètement de l'ensemble du programme un danseur bouleversant, flamboyant, percutant ; dans de courtes pièces merveilleusement construites- l'Acteur, le Pierrot, Œdipe. Je consulte le programme : Jérôme Andrews. Je me précipite dans les coulisses. Les larmes aux yeux, je bafouille des remerciements et lui demande s'il enseigne à Paris. « Venez prendre un café chez moi demain... » fut sa réponse.

En sortant de sa loge je me dis tout à coup : « Mais c'est l'Américain de chez Marie ! »

C'est ainsi que tout a commencé - l'installation de Jérôme à Paris, le rayonnement de plus en plus large de ce personnage haut en couleurs (qui appartient à la race des «monstres sacrés») son influence croissante sur la danse et les danseurs français. Ces années où j'ai tant reçu de lui ». Jacqueline Robinson classe Jérôme Andrews parmi les « greffes » dont aurait bénéficié la danse contemporaine française : cette métaphore, botaniste ou chirurgicale, donne la mesure de l'apport vital que fut sa présence sur notre sol dès les années cinquante.

À ce témoignage de Jacqueline Robinson s'ajoute celui de Dominique Dupuy qui écrit²⁴: « A l'aube des années 50, Jerome Andrews a volontairement quitté l'Amérique, celle de l'« establishment » des grandes écoles classiques de la modern dance, pour s'installer dans le paysage semi-désertique de la danse française d'alors, étouffée par l'académisme. C'était un choix profond (et généreux). Il a parcouru la deuxième moitié de sa vie, dans une marginalité assumée, prodiguant un enseignement humaniste qui cherchait à concilier- réconcilier le corps et l'esprit. Nous lui devons gratitude de nous avoir choisis.

...De même que dans ses prestations dansantes de ses dernières décennies – qu'il a prolongées jusqu'à son plus grand âge (il a paru en scène à plus de quatre-vingt ans) - il privilégiait l'improvisation qui le mettait en contact avec le rayonnement de l'instant, dans les conférences mémorables qu'il a prononcées au cours des années, il s'investissait totalement, « entrant en conférence » comme il entrait en scène, sans la moindre note écrite, dans un état de vide absolu ».

J'observe ici la convergence des témoignages de personnalités de la danse

²³ Jacqueline Robinson, opus cité *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, p.212,

²⁴ Dominique Dupuy, article de *Marsyas* (n°26) paru en juin 1993.

contemporaine française, personnalités qui ont elles-mêmes œuvré à la reconnaissance et la diffusion d'un art qui en était alors à ses balbutiements.

Un entretien de la revue *Autrement* intitulé « Les bacchantes au souffle court »²⁵ relate une conversation d'Elizabeth Lambert avec Jacqueline Robinson sur le climat de la danse française. À la question : « Comment la danse moderne était-elle perçue par le public ? » sa réponse fut : « José Limon est venu d'abord en 1950, puis en 1957, et il a fait un « bide » incroyable ; tout comme Martha Graham en 1958. Vous n'avez aucune idée de ce que les critiques avaient alors écrit...technique rudimentaire, primitive, pauvreté esthétique, mauvais goût, et j'en passe. Pour nous danseurs, c'était une révélation, mais le public ne savait pas encore apprécier. La danse moderne n'était connue que d'une certaine élite...Et puis imaginez que nous, danseurs parisiens, dansions encore à l'époque parfois dans les salons, des cercles littéraires, bien contents de pouvoir montrer notre travail ; un peu la survivance des salons où dansait Isadora, non ?... Dans le même article, elle avoue : « Jérôme Andrews a été un peu notre maître à tous ».

Ainsi, il apparaît que Jérôme Andrews dû figurer dans le projet mémoriel proposé par le C.N.D. Cet essai se propose donc de retracer le cheminement d'un être d'exception dont l'héritage vient enrichir la danse d'une expérience que nous nous devons de communiquer.

À partir de différentes sources, je me propose de retracer le chemin parcouru par Jérôme Andrews. Par quelles expériences s'est construite sa présence si singulière ? « *Pour connaître les choses dans leur singularité, il faut les inscrire dans l'ensemble auquel elles appartiennent* » écrit Spinoza. Jérôme Andrews appartient à une histoire, faite de paysages et de rencontres dont le parcours nous permettra, peut-être, d'en comprendre la singularité.

J'ai choisi de suivre la chronologie de sa vie, mais en résonance avec l'expérience que j'ai moi-même pu avoir de son enseignement, ce dont je me souviens de lui et ce sur quoi il a pu s'exprimer dans ses conférences. Il y aura donc des digressions, des sauts à travers le temps, des hypothèses, des mémoires croisées car le regard sur la complexité d'un phénomène comme Jérôme Andrews requiert une approche plurielle. Pour la recherche des influences qui, éventuellement, auraient pu concourir à l'émergence de sa pensée, la construction de sa danse et de sa présence, je me suis appuyée :

- Sur les propos de Jérôme Andrews dans le film de Nicole et Norbert Corsino réalisé en 1992, *Forwards and backwards*.

- Sur l'article qui lui est consacré dans le livre de Jacqueline Robinson, *L'aventure de la danse Moderne, 1920-1970*, signé par Delphine Rybinski.

- Sur l'article de Murielle Mathieu figurant dans *International Dictionary of Modern Dance*,

²⁵ revue *Autrement*, article intitulé « Les bacchantes au souffle court » (numéro 51 de 1983)

- Sur les articles de presse auxquels j'ai pu avoir accès, surtout grâce à l'obligeance de Dimitri Kraniotis en ce qui concerne la période américaine de Jérôme Andrews, articles que j'ai pu traduire, et ceux que j'ai découverts au CND de Pantin et à la Bibliothèque Nationale.

- Sur ses carnets personnels qui sont en cours de traduction et qui seront, je l'espère, bientôt édités, car ils représentent un document d'une richesse incomparable puisque Jérôme Andrews participa à toute l'aventure de la danse moderne du siècle dernier, aussi bien américaine qu'européenne. Sans utiliser ses écrits, puisqu'ils appartiennent à son héritier, Dimitri Kraniotis, jusqu'à leur publication, ils me serviront de support chronologique pour cette étude. Nous avons dans ses carnets le témoignage de l'oeuvre d'un danseur qui fut un grand artiste du XXe siècle. Je remercie Dimitri Kraniotis qui me permit de prendre connaissance de ces documents, enrichissant ma recherche. « *Du corps, à l'écriture, se sont élaborés, au fil des pages, dans la mise en scène textuelle d'un processus de création, des pensées et des imaginaires chorégraphiques propres à nourrir la matière même de la danse contemporaine*²⁶ » remarque Isabelle Launay au sujet des écrits de Laban et de Wigman, ce que je constate aussi dans les écrits de Jérôme Andrews.

- Sur les conférences de Jérôme Andrews. Ainsi que Dominique Dupuy l'a mentionné précédemment, Jérôme Andrews donna douze conférences chez Arno Stern, conférences qui furent retranscrites par Françoise Orrière et Solange Mignoton, sauf la onzième qui fut traduite par Denise Humbert. J'en possédais l'intégralité, et grâce à Dimitri Kraniotis, je pus les dater et les répertorier. Deux conférences furent publiées ; la première dans *Marsyas* n°26 de juin 1993, conférence d'avril 1975, et présentée par Dominique Dupuy, sous le titre « Le rayonnement de l'instant », la seconde en décembre 1995, dans *Marsyas* n°35/36, sous le titre « Le mouvement de la danse par le jeu des étoffes ». Les conférences de Jérôme Andrews contiennent des éléments autobiographiques qui me permettront d'étayer mes hypothèses sur les éléments ayant concouru à sa formation.

- Les nombreux articles de Dominique Dupuy dont l'expérience de danseur, de chorégraphe et de pédagogue, s'est enrichie au contact de Jérôme Andrews dès les années cinquante sont un témoignage inestimable de la spécificité de leurs cheminements au sein de la danse française. Ces articles ont nourri ma propre réflexion sur l'expérience que je pus vivre avec Jérôme Andrews.

- Internet, me permit de naviguer à la recherche de traces des différentes personnalités que Jérôme Andrews a pu côtoyer. J'ai ainsi découvert une iconographie importante et particulièrement riche d'enseignements, et pu opérer des recoupements d'informations tout

²⁶ Isabelle Launay, in *Marsyas*, septembre 1994, p.58.

aussi intéressants. Ils seront cités comme sources chaque fois qu'ils apparaissent comme signifiants dans cette étude.

- Les autobiographies des différents danseurs dont Jérôme Andrews partagea l'expérience me permirent aussi de voir que des conceptions de la vie, des témoignages, et parfois seulement un mot, un concept, ou une image résonnait de son savoir.

- Consciente du fait que ma relation à Jérôme Andrews fut très personnelle, j'ai recherché et eu la possibilité de recueillir certains témoignages, dont ceux de Françoise et Dominique Dupuy, de Dimitri Kraniotis, qui ont accompagné Jérôme Andrews dans son travail, et contribuèrent ainsi à l'enrichissement des informations concernant cet artiste. Ainsi cet essai est-il un tissage de mémoires d'hier et d'aujourd'hui.

Première Partie

Parcours
du danseur
Jérôme Andrews

Chemin,
Paysages
Rencontres.

Chapitre I

Enfance et adolescence

De l'enfance de Jérôme Andrews nous savons encore peu de choses.

1908: Jérôme Andrews naquit le 1er septembre dans un milieu modeste à Plaistow, état du New Hampshire, aux Etats-Unis. Son père était menuisier, sa mère deviendra couturière à la mort de celui-ci, et elle eut « *le souci de l'éveiller à tous les arts, le laissant ensuite choisir sa voie* »²⁷. Il raconte : « *ma mère ? C'était une femme qui m'a gâté extraordinairement. Je ne le savais pas alors, je le sais maintenant. Quand j'avais un an et demi, j'ai perdu mon père et mon frère. C'était prévu entre ma mère et mon père que les enfants auraient toutes leurs chances dans les arts. Elle ne comprenait pas ce que je faisais en danse, mais elle avait confiance parce que c'était mon choix* ».

Il me confia que sa mère avait un talent de couturière - styliste particulier ; elle savait découvrir et révéler les qualités d'un corps, dévoiler, au grand plaisir de ses clientes, « l'esprit » de leur propre corps, et le talent de construire des robes qui les mettaient en valeur. Ce n'était pas seulement un parti pris esthétique, mais bien plus une qualité de rapport à la peau, au toucher, à la couleur et à la forme, une dimension artistique profonde, une sensibilité à la « matière » qui dépasse les clivages de la mode. Jérôme Andrews aura à cœur de nous les faire découvrir et ressentir dans ses ateliers. Plus tard, quand l'étoffe deviendra une matière privilégiée de sa pédagogie, avec l'emploi de ses « chiffons », il se souviendra aussi de ses jeux d'enfant au pied de la machine à coudre, des chutes de tissus, de la diversité de leurs matières, de leur toucher, de leurs couleurs. Il raconte : « *Quand j'ai commencé à jouer avec des étoffes, j'étais très jeune et comme tous ceux qui ont un corps d'enfant, je jouais avec des étoffes dont je faisais des tentes et des costumes et que je faisais voler autour de moi, et volant plus loin que je ne pouvais les toucher ou les atteindre, elles prolongeaient ma personne au-delà de ses limites. J'éprouvais le sentiment d'avoir fait quelque chose d'extraordinaire, mais c'est ce jeu créateur à partir du toucher et de la sensation que Linus réalise avec sa couverture* »²⁸

Cette mère a laissé à Jérôme Andrews la possibilité de choisir plus tard sa voie. Je me souviens d'un moment de pause à Dijon, en 1982, entre deux répétitions de *Totem et Tabou* qu'il chorégraphiait alors pour le Festival d'été organisé par Marie -Françoise Gros. Il

²⁷ Delphine Rybinski, article consacré à Jérôme Andrews in *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Jacqueline Robinson, ed. Bougé, 1990, p.212.

²⁸ Jérôme Andrews, conférence n°11, « *Le mouvement de la danse par le jeu des étoffes* », traduction de Denise Humbert.

s'était assis au piano et improvisait alors avec une sensibilité « jazzy » et des harmoniques « à la Debussy » : il avait une maîtrise, une connaissance de l'instrument et de la musique que je découvrais. Ce fut un instant particulièrement heureux car le travail était difficile et me mettait dans un état de vulnérabilité très particulier, de ces états où l'on reçoit avec bonheur toute manifestation artistique profonde, Comme le note Marcelle Michel dans l'article nécrologique qu'elle lui consacra²⁹, « *il était extrêmement discret* », et c'est tout à fait incidemment que nous nous apercevions de l'étendue de sa culture artistique et de sa pratique, car il peignait aussi, ou était capable de se tricoter d'incroyables guêtres de laine qui firent sensation quand il les inaugura au Mans lors d'un stage en novembre 1981. Si les parents de Jérôme Andrews ont pu faire un tel choix de vie pour leurs enfants malgré le puritanisme ambiant, c'est certainement grâce au nouveau regard sur l'homme qui s'élabore alors, par les découvertes anthropologiques et les révolutions artistiques de l'époque. Il faut souligner l'importance de la pensée de Nietzsche³⁰ penseur du renouveau de la danse. Les danseurs du début du siècle le lisent avec passion. Il apportait des arguments philosophiques aptes à légitimer Isadora Duncan qui précise dans son autobiographie : « *les seuls maîtres de danse que je pouvais avoir étaient J.-J. Rousseau de « l'Emile », Walt Whitman et Nietzsche*³¹ ». J. Lavand³² dans son étude des grands courants artistiques et esthétiques au travail dans la société au tournant du 19^{ème} et du 20^{ème} siècle souligne qu'à l'opposé de l'investigation scientifique en cours en cette fin du 19^{ème} siècle, un processus d'intériorisation est commun aux initiatives de cette époque en vue de renouveler l'art.

À la parution de *Der Blaue Reiter Almanach*,³³ édité par Kandinsky et Marc à Munich en 1912, s'énonce une croyance commune en la vie intérieure, croyance qu'il y a dans la forme une extériorisation de l'intuition créatrice, qu'il existe des liens entre arts nouveaux et anciens, entre arts européens et africains, asiatiques, savants ou populaires, et que l'art est ce qu'il y a de plus archétypal au fond de l'être humain. Mais s'y énonce aussi la notion de vibration, de résonance intérieure, seule capable d'instaurer un authentique vocabulaire de correspondances entre couleurs, sons, et mots. La pensée musicale est alors une source de réflexion privilégiée pour des artistes à la recherche d'organisations de l'espace plastique susceptibles d'échapper

²⁹ Marcelle Michel, article de *Libération* du 27.10.1992.

³⁰ **le** « Collectif », b, de 1992, p.146

³¹ Isadora Duncan, *Ma vie*, Gallimard, collection Folio, 1998, trad. Jean Allary, « My life » 1927, (1^{ère} édition française 1932).

³² J. Lavand, *Grands courants artistiques et esthétiques depuis la Renaissance*, coll. Culture et Histoire, Ellipses, Paris, 1996..

³³ *Der Blaue Reiter Almanach* contient une sélection d'oeuvres en provenance du Pacifique Sud, de l'Afrique, du Japon, de l'art médiéval Germanique, de l'Egypte, du folklore russe, et de l'art religieux bavarois, cinq tableaux de Van Gogh, Cézanne, Gauguin, sept tableaux de Rousseau, et treize tableaux d'enfants.

aux lois de la représentation. Tournant important de l'histoire de l'art, à la lecture de l'Almanach, on constate l'absence de toute division traditionnelle entre les différentes techniques artistiques, et les arts appliqués. Cette conception légitime une éducation artistique pluridisciplinaire. « *L'Art a plus de valeur que la vérité (...) L'art est la tâche véritable de la vie, l'art est l'activité métaphysique* » écrit Nietzsche³⁴.

D'importantes transformations culturelles sont alors à l'œuvre aux Etats-Unis, transformations qui ont débuté dès la seconde moitié du 19^{ième} siècle : une identité culturelle s'élabore. C'est le moment où les Etats-Unis sont reconnus comme quatrième puissance mondiale. Ralph Waldo Emerson³⁵, dans son discours célèbre du 31 août 1837, a déclaré l'indépendance littéraire et recommande aux Américains de créer leur propre style d'écriture. Les différents arts cherchent à s'émanciper de la tutelle européenne et une danse « américaine » sera revendiquée par les danseurs modernes qui travaillent aux Etats-Unis en ce début de siècle et que Jérôme Andrews va rencontrer.

Sol Hurok, l'impresario de nombreux danseurs, raconte qu'Isadora Duncan, lors de sa dernière tournée de 1922-1923, après de mémorables spectacles à Boston, critiquait les Américains, (et les bostoniens en particulier), pour leur puritanisme hypocrite, délétère et mortifère. Mais il constate qu' « *elle était une grande révolutionnaire. Grâce à elle les femmes furent libérées de leurs corsets et des conventions. Les corps des jeunes enfants furent libérés. Elle apporta le soleil et l'air frais dans les vies et la pensée de tous ; elle délia les esprits autant que les chairs* »³⁶. Jérôme Andrews rappelle: « *La liberté des corps, des vêtements a vraiment été établie par Isadora Duncan ; nous lui devons ce relâchement du costume de ville et ces robes grecques. Beaucoup, parmi vous, se souviennent peut-être de son frère Raymond, de ses beaux tissus et de ses draperies. C'était une révolution dans les possibilités de vivre, et un nouveau point de vue qui a été instauré un siècle avant, avec le début des recherches archéologiques en Grèce, lorsqu'on a commencé à découvrir de très belles choses et que les gens ont voulu les imiter* »³⁷.

En 1903, en écrivant *La danse du futur*³⁸ Isadora Duncan cherchait à libérer la femme : « *La danseuse réalisera la mission du corps de la femme dans la totalité de tous ses éléments* ». Dans le contexte du milieu puritain de la société américaine de l'époque c'est un esprit de liberté où il n'est pas question d'assujettir une femme au biologique, mais de donner

³⁴ Cité par J. Lavand, *Grands courants artistiques et esthétiques depuis la Renaissance*, coll. Culture et Histoire, Ellipses, Paris, 1996, p.117.

³⁵ Ralph Emerson (1803-1882), essayiste, philosophe, poète américain et chef de file du mouvement transcendantaliste.

³⁶ Sol Hurok, *Impresario*, p.122, MacDonald & CO.(Publishers) LTD, 1947.

³⁷ Jérôme Andrews, conférence chez Arno Stern, octobre 1968.

³⁸ Isadora Duncan, *Der Tanz der zukunft : Eine Vorlesung*, Leipzig, Eugen Diederichs, 1903, p.25.

une valeur à la sexualité, à l'humain dans sa réalité physique et animale vécue dans une plénitude d'être au monde. Libérer les corps, c'est libérer la jouissance, arme radicale contre la morale de l'époque.

Et les corps bougent, on ose les regarder comme peut le faire une Bess Mensendiek³⁹, médecin américain d'origine néerlandaise et professeur d'éducation physique ayant grandi à New York et étudié la médecine à Zurich. Pour compléter ses connaissances pratiques sur le mouvement, la posture et la respiration, elle prend des cours de chant à Paris et poursuit ses études avec Geneviève Stebbins⁴⁰, à New York. Sa préoccupation particulière fut l'amélioration de la posture des femmes de son temps. Sur la base de ses antécédents médicaux, elle construit sa gymnastique strictement basée sur des connaissances anatomiques et physiologiques de l'époque. L'auto-conscience de la posture et du mouvement est au centre de ce système Mensendieck, qui dénude le corps et le confronte à ses miroirs, miroirs auxquels Jérôme Andrews va aussi me confronter à la fin des années 1970. Il raconte⁴¹: « *Le docteur Mensendieck, au début du siècle, avait un système qui consistait à faire travailler les gens, séparément en général, nus et entre deux glaces, ce qui leur permettait de voir leur dos et de se corriger par l'optique et de développer en eux un certain sens physiologique de discipline et un contrôle cérébral, c'est une chose très difficile à acquérir et un travail très, très long. Mais il faut dire que cela représente une concentration si intense d'avoir un corps éveillé dans ses nerfs, dans ses muscles, et dans le fonctionnement du cerveau ...* »

Les psychologues et les médecins américains mettent l'accent, d'une part sur le rôle fondateur joué par les rythmes physiologiques dans les états psychologiques, d'autre part sur la capacité du mouvement rythmique à transformer ces états. Une pensée profondément uniciste voit le jour avec William James:⁴² Pour lui, l'ego n'est pas un être transcendantal, la conscience est le flux de la pensée, et la personne est son « flux de pensée ». En 1898, lorsque Geneviève Stebbins écrit que « *les signes de l'expression tendent, par action réflexe, à produire les états mentaux, il semble qu'elle connaisse la théorie de James et que celle-ci lui serve à transposer les intuitions de Delsarte sur l'existence d'un feed-back psycho corporel* »⁴³. Marcelle Michel et Isabelle Ginot notent que « *l'évolution religieuse spécifiquement américaine imprime aussi sa*

³⁹ Bess M. Mensendiek, (1854-1957). de son vrai nom Elizabeth Marguerite de Varel Mensendiek

⁴⁰ Geneviève Stebbins, (1857-1933). Formée à l'école de Delsarte par Mackaye, qui lance son élève dans la carrière théâtrale. Stebbins s'y illustre de 1875 à 1889, avant de se consacrer à l'enseignement, aux conférences et à l'écriture, tout en donnant des représentations de poses plastiques jusqu'en 1907. Sa propre méthode « culture psycho-physique » est la méthode Delsarte-Mackaye enrichie de mouvements inspirés de la gymnastique suédoise et par le yoga auquel elle emprunte des exercices respiratoires.

⁴¹ Jérôme Andrews, 2^e conférence chez Arno Stern, 1969.

⁴² William James, 1842-1910, psychologue et philosophe, frère aîné de l'écrivain Henry James.

⁴³ Nancy Lee Ruyter, préface au livre de Ted Shawn, *Every Little Movement*, ed. Complexe et Centre National de la Danse, 2005, p. 29.

marque, à la fois sur les personnes (St Denis et Duncan évoluent vers un certain mysticisme) et sur les pratiques gestuelles : du gospel aux sectes telles que les shakers, la religion renoue aux Etats-Unis avec le corps, et réactualise des formes de transe où la danse a un rôle à jouer »⁴⁴.

Dans ce monde d'avant-guerre, il y a un formidable élan spirituel et un climat de renouveau artistique particulièrement riche dont Jérôme Andrews va bénéficier dans sa formation.

L'apprentissage

1913 : Jérôme Andrews débute l'apprentissage de la danse à l'âge de cinq ans avec la danse classique. Dominique Dupuy relate : *« Il a raconté avec beaucoup d'humour, au cours d'une conférence à Delphes, comment, petit garçon, il s'est retrouvé un jour « avec les orteils de ses pieds regardant dans deux directions opposées »⁴⁵.*

Puis il apprend les danses de salon. Il se souvient que l'époque était aux danses de fantaisie sur pointes ou pieds nus (« Fancy dancing ») puis au *Kitch* des années 1914-1922. *« Tout ça c'est très amusant, mais toujours des formes ! »* aime-t-il à répéter, jusqu'au jour où, chez sa grand-mère en Californie, il danse sous la pleine lune, expérience fondamentale de sa vie de danseur et d'être humain : car *« ça c'était expérience »*, nous dira-t-il, et cette qualité d'expérience reste inscrite en lui comme celle de la danse profonde, cette *« Deep Dance »* à laquelle il n'aura de cesse d'accéder et qu'il désire nous communiquer.

Il relate cet épisode décisif de sa vie⁴⁶ : *« Une nuit, j'avais douze ans, c'était probablement pleine lune, je me suis levé et je suis allé dans le jardin, et j'ai commencé à danser, et j'ai réalisé mon corps dans l'extase de ... de l'animal. C'était le début. Alors donc, quand je retournai à Boston, et finalement sur la côte Ouest, c'était toujours cette fabuleuse image que mon être avait de danser dans le jardin des orangers, les odeurs de la nuit, qui me fait danser. À partir de ça, les formes étaient toujours en recherche ».*

Adolescent il travaille sous la direction de Margaret Manning⁴⁷ à Alburquerque, Washington State, sur la côte pacifique. Jérôme Andrews enseigne dès sa quinzième année, en remplaçant son professeur de danse classique *« qui désirait prendre ses week-ends avec son petit ami »* nous confia-t-il, et il compose ses premières danses, pour son propre groupe et pour lui-même.

⁴⁴ Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, opus cité p. 88.

⁴⁵ Dominique Dupuy : « Le corps émerveillé » in *Marsyas* n°11, décembre 1990 .

⁴⁶ Propos de Jérôme Andrews in « Forwards and Backwards », film de N+N Corsino en 1992.

⁴⁷ Aucune trace, à ce jour, de cette femme dans aucune des encyclopédies de la danse consultée.

Puis il rejoint la Cornish School ⁴⁸ de Seattle où l'enseignement est très diversifié. Il me raconta l'importance du cirque chinois à Los Angeles dans les années 20, son premier cachet gagné grâce au travail des éventails. Dans le film de N+N Corsino, *Forwards and Backwards* (1992), il joue un instant de ces deux magnifiques éventails or que je lui ai toujours connus. Il parle d'un professeur japonais de la Cornish School, une femme « *qui ne parlait pas un mot d'anglais* », mais qui avait un sens de l'intégration en elle qui le marqua profondément, Il raconte aussi une gifle qu'il retourna à son professeur de danse classique (une disciple d'Adolph Bolm⁴⁹). L'image qu'il me communiqua de son adolescence est celle d'un jeune homme au caractère bien trempé, auquel son beau-père va donner les moyens financiers de poursuivre ses études de danse à la Cornish School « *à condition qu'il ne manque aucun cours* ».

A la Cornish School (1925-1926)

Dimitri Kraniotis, dans sa biographie⁵⁰, raconte qu'à la Cornish School Jérôme Andrews étudie avec Sylvia Tell, Gertrude Weinzerl, Wallace Dow (professeur de Dalcroze), (personnages dont le nom, pour l'instant, ne figure dans aucune des encyclopédies et dictionnaires de danse consultés) et Ellen von Volkenburg-Brown, (sur laquelle nous avons plus d'informations) et qu'il prend un premier contact avec la danse japonaise.

Dans ses mémoires, Nellie Cornish, explique qu'elle a créé en 1914 une école où les élèves puissent faire l'expérience de l'interdépendance des différents arts et de leur interaction. Elle a étudié avec Calvin Brainerd Cady (1851-1928) qui a développé le concept de « Music Education » où il met la leçon de musique au fondement du développement de la logique et du jugement critique : cet homme vient enseigner à la Cornish school. Nellie Cornish⁵¹ recrute aussi ses professeurs parmi les émigrés russes. C'est ainsi qu'elle s'assure les services d'Alexander Koriensky élève de Stanislavski⁵². Mark Tobey, (1890-1976), peintre abstrait américain, étudiant la calligraphie chinoise et la peinture zen, vient aussi enseigner à la Cornish School. Les méthodes Montessori pratiquées dans cette école me permettent d'imaginer que l'accent fut mis sur l'implication personnelle des élèves. Nellie Cornish affirme d'ailleurs que la créativité devrait

⁴⁸ Cornish College of the arts a été fondée en 1914, comme l'école de Cornouailles, par le pianiste et professeur de chant ONellie Cornish (1876-1956) influencée par les idées pédagogiques de Maria Montessori. Aujourd'hui Cornish College of the Arts.

⁴⁹ Adolph Bolm (1884-1951), danseur et chorégraphe des Ballets Russes, succède à Nijinski, quitte Diaghilev en 1917 et crée à New York *Le ballet intime*, compagnie composée de 12 danseurs dont Michio Ito. Il fit une très importante carrière américaine par la suite.

⁵⁰ Dimitri Kraniotis, biographie à l'occasion de la manifestation au Théâtre de l'Etoile du Nord à l'initiative de Christophe Martin, janvier 2000.

⁵¹ Nellie C. Cornish, *My aunt Nellie, the autobiography of Nellie C. Cornish*, ed. Ellen Von Volkenburg Browne and E. Nordöf Beck, Seattle university of Washington Press, 1964.

⁵² Constantin Sergueïevitch Stanislavski, 1863-1938, comédien, metteur en scène et professeur d'art dramatique.

être développée dans chaque individu qu'il possédât ou non du talent. Elle paraît inspirée par la pensée de Paul Klee qui écrit en 1912⁵³ : « *L'art n'est pas une science que fait avancer pas à pas l'effort impersonnel des chercheurs. Au contraire, l'art relève du monde de la différence : chaque personnalité, une fois ses moyens d'expression en mains, a voix au chapitre* » .

C'est dans cette même Cornish School enfin que, quelque douze années plus tard, Merce Cunningham étudiera de 1937 à 1939. Dans le livre *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*,⁵⁴ nous avons une relation détaillée de l'enseignement qui y est prodigué et de la personnalité de Nellie Cornish: « *elle débordait d'énergie et de passion de l'enseignement* » nous dit-il, puis, dans un autre entretien : « *Miss Cornish tenait, si vous choisissiez une discipline, à ce que vous connaissiez aussi les autres* ». Merce Cunningham a commencé avec le théâtre comme intérêt principal; la danse prit ensuite la prédominance sur les autres matières artistiques, mais il nous dit qu'il y eut constamment un enrichissement des différents arts par leurs influences réciproques. La réflexion sur l'un, par contagion, se répercutant sur un autre. Une réelle curiosité, une réflexion s'élabore dès ces années d'apprentissage, d'autant plus que les élèves de la Cornish School sont confrontés à leurs nécessités de création lors de l'élaboration de spectacles. « *Nous avons une classe technique vers 8 heures du matin, qui durait une heure et demie. Puis, en première année, plusieurs fois par semaine, un cours d'eurythmie de Doris Dennison. Ensuite nous avons théâtre de 11 heures à 12 h 30 ; le professeur, un certain Alexander Koriansky, était passionnant, extraordinaire ; il suivait la méthode Stanislavski. Il était très ouvert. Un jour son cours a consisté en une visite de l'Art Museum pour nous parler des vases chinois. Pour moi, c'était stupéfiant... Puis nous avons des cours de théâtre et d'histoire de l'art une fois par semaine, des cours de musique (j'ai fait du piano pendant un certain temps) ; en début d'après-midi venaient les cours de composition chorégraphique, puis une répétition, puis une classe technique différente, et d'autres répétitions le soir, de théâtre ou de danse, selon sa section ; la première année, c'était surtout du théâtre* ».

Cette description de son emploi du temps nous donne une petite idée du contenu artistique de l'école, ainsi que de ses principes du travail. Si l'eurythmie⁵⁵ est au programme de Merce Cunningham à la Cornish School, Jérôme Andrews, quant à lui, étudie la méthode

⁵³ Paul Klee, *Approches de l'art moderne*, traduit de « Die Alpen », N°12, 1912, in *Paul Klee, théorie de L'art moderne*, éditions Gonthier, bibliothèque Méditations

⁵⁴ David Vaughan, *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, (édition originale New York 1997), traduction française, Librairie de la danse, Editions Plume, version française Paris 1997, p.15.

⁵⁵ Eurythmie, du grec ancien « bon rythme », est une forme d'art créée par Rudolf Steiner et sa femme Marie von Sivers, une expression artistique dans laquelle la musique et les paroles sont exprimées par des mouvements spécifiques du corps qui correspondent à des notes, à des accords. L'eurythmie fait partie intégrante du programme de toutes les écoles Steiner-Waldorf qui cherchent à articuler les enseignements intellectuels et l'exercice d'activités artistiques et manuelles.

Dalcroze⁵⁶. Il fait alors l'expérience d'une danse qui fait correspondre chaque mouvement ou geste à la musique, sans l'aspect spiritualiste de la pensée de Steiner, la théosophie, mais avec d'autres mythologies : « *les qualités auditives, rythmiques et émotives nécessaires à tout musicien sont la finesse de l'oreille, la sensibilité nerveuse, le sentiment rythmique, (c'est-à-dire le sentiment juste des rapports existants entre les mouvements dans le temps et les mouvements dans l'espace), et enfin la faculté d'extérioriser spontanément des sensations motrices et de les transformer en sentiments et en émotions* ». ⁵⁷L'image du corps proposée est ainsi décrite : « *Le corps est une harpe et les muscles une infinité de cordes que la moindre variation de tension (de tonus) fait chanter : il y a en nous un chant intérieur qui est celui du clavier musculaire. La méthode de Jacques-Dalcroze repose sur l'apprentissage du rythme « animateur des corps » qu'il ne faut pas confondre selon lui avec la « mesure » qui n'en est que le régulateur* »⁵⁸.

Le tonus musculaire est d'abord mise en évidence de « ton us » remarque Patrick Vaineau Bemilli⁵⁹, mettant l'accent sur « *un maillon du fonctionnement musculaire situé entre le conscient et l'inconscient, et recevant des informations des deux* ». Laurence Louppe constate cette nouvelle orientation du travail des corps : « *Le travail sur la matière tensionnelle, inhérente à la constitution du mouvement et à « l'acquis émotionnel » du sujet* »⁶⁰. Quant à Jacqueline Robinson, elle relève que « *la pensée dalcrozienne a apporté à la danse des éléments d'analyse qui ne lui avaient presque jamais été appliqués auparavant. À savoir tout ce qui est du domaine de la durée, de l'énergie, propres à la musique certes mais qui existent aussi bien comme facteurs, phénomènes et qualités dans le langage de la danse : pulsations, élans, accents, relation de tension/détente, dissociations, périodicité, structuration... bref, le rythme* ». ⁶¹

L'étude du piano fut au programme de Merce Cunningham et de Jérôme Andrews. Au piano, chaque doigt est actif et le prolongement d'une impulsion nerveuse. Les dissociations, les pulsations rythmiques, le toucher d'un piano, la compréhension de la modulation, de l'intensité du son qui modifie le message, sont autant d'éléments d'une danse des mains qui façonne profondément Jérôme Andrews comme tout musicien, même amateur. Un élément de sa présence était sa sensibilité tactile, constamment à l'œuvre, dans son enseignement et sa

⁵⁶ Jacques-Emile Dalcroze, 1865-1950, musicien suisse installé à Hellerau, à la périphérie de Dresde, qui croit en une éducation complète par le développement parallèle des sens et de l'esprit. Il pense notamment que l'oreille saisit plus parfaitement les rapports entre les durées musicales lorsque le corps les a expérimentées à travers le mouvement.

⁵⁷ Jacques Emile Dalcroze, *La musique et nous*, ed. Slatkine, Genève, 1981, p.227.

⁵⁸ *Paroles de Corps, la chorégraphie au XXIème siècle*, éditions du chêne,

⁵⁹ Patrick Vaineau Bemilli, introduction au livre de Boris J. Dolto, *Le corps entre les mains*, p.26, (1988), Hermann, Paris, réed.1996.

⁶⁰ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, ed. Contredanse 1997, p..218.

⁶¹ Jacqueline Robinson, *L'aventure de la danse moderne en France*,opus cité p.40.

danse, et une déclinaison de son tact, à moins que son tact, qualité éminemment morale ne soit un reflet de la finesse de son toucher.

L'acuité tactile est très sollicitée dans la formation à la Cornish School puisque les activités intellectuelles sont articulées sur les activités artistiques et manuelles. Ainsi la main et l'esprit n'ont pas un rapport de subordination, mais sont en interaction réciproque, l'esprit s'enrichissant du monde perçu et traduisant cette perception dans son œuvre sur le monde, spirale d'enrichissements mutuels, De plus le champ d'expériences d'un pianiste est extrêmement riche en compréhension digitale, mentale, intellectuelle d'une composition. Un autre élément de l'étude du piano m'apparaît important : les doigts obéissent à la musique. Il faut s'effacer pour interpréter une musique, et pourtant lui donner son âme. On n' « exécute » pas plus une musique qu'une danse, on l'interprète, et dans l'interprétation se pose la question de l'expressivité : un jeu « mécanique », même virtuose, ne produit pas le message de la musique. Une musique n'existe qu'interprétée, donc vivante. La musique étant à la fois un langage clair, précis, et intraduisible par les mots, on ne peut capter l'expression que par les formes dans lesquelles elle s'exprime. Le même problème se pose-t-il au danseur ? Et alors de quelle nature serait cette vie ? Il semble qu'à cette question chaque artiste ait sa réponse, même si chaque époque apporte un fonds commun à sa définition. Si on improvise, ce que fit Jérôme Andrews à Dijon, il faut laisser venir ce qu'on sent, la danse de ses doigts, la musique qui jaillit du bout des doigts, poème de l'instant, « *le plaisir vagabond* » selon Barthes. Certains musiciens sont incapables d'improviser. Leur formation académique n'a pas développé ce jeu. Ils ont besoin de l'appui d'une partition. Il semble que Jérôme Andrews n'ait pas eu à souffrir de cet handicap et qu'à la Cornish School il reçut une éducation musicale dont la technique n'était pas seulement « disciplinaire » mais suffisamment ludique et créative pour en faire un moyen d'expression. La formation Dalcroze permet aux élèves d'éprouver les rythmes dans leurs corps. L'apprentissage de ces mêmes rythmes au piano est une application des mêmes schèmes moteurs, mais la musique n'est pas seulement rythmes, elle est tonalités et couleurs de timbres. La conception d'une harmonie, liée aux principes mêmes de la physique et aux phénomènes de résonance connus et conceptualisés depuis Pythagore, est une composante obligée de tout apprentissage de la musique. Le travail sur l'harmonie, les différents modes musicaux rendent Jérôme Andrews, comme tout étudiant qui écoute la musique et l'entend, conscient du fait non seulement que « *la musique change l'espace* »⁶² mais aussi que son propre être a une temporalité mélodique, que certaines émotions entrent en résonance avec certaines formes et modes musicaux. L'apprentissage musical intervient à un niveau très élaboré de nos constructions perceptives, et motrices, ne serait-ce que par l'indépendance des mains. De

⁶² Jérôme Andrews utilise cette perception et nous la rend sensible dans ses cours.

l'enseignement musical, Jérôme Andrews retient cette injonction, « *Ecoutez* », à laquelle il nous invite constamment. Et cette écoute ne va pas se limiter à l'audition mais à toute la vie perceptive dont il va développer l'acuité, incitant chacun à ne faire « *que ce qu'il sent* ».

L'étude de la danse classique avec Sylvia Tell, élève d'Adolphe Bolm, permet à Jérôme Andrews de travailler dans la tradition russe ; il nous parlera plus tard des différentes formes de l'arabesque, du fait que les italiens sont réputés pour leur brio, les Français pour leur « lié », observant que chaque professeur a sa façon personnelle d'enseigner la danse classique. J'imagine aussi qu'il eut accès à un travail sur les sauts qui feront plus tard sa réputation, que l'impact de Nijinski⁶³ sur l'image du danseur dès son apparition sur scène doit être pris en compte : « *Nijinski, selon Claudel, apportait autre chose, les pieds enfin ont quitté la terre ! Il apportait le bond, c'est-à-dire la victoire de la respiration sur le poids (...) cet élan de notre désir vers la vie est assez fort pour le détacher du sol, ce n'est plus qu'un tremplin qu'il foule triomphalement sous ses pieds ! C'est la possession du corps par l'esprit et l'emploi de l'animal par l'âme (...) L'âme pour une seconde porte le corps, le vêtement est devenu flamme et la matière est passée transport et cri ! Il parcourt la scène comme l'éclair et à peine s'est-il détourné qu'il revient comme la foudre. C'est la grande créature humaine à l'état lyrique, il intervient comme un dieu au milieu de notre bamboula !* » écrit Paul Claudel dans *L'Homme et son désir*, en 1917, à Rio de Janeiro après avoir vu les spectacles des Ballets Russes de Diaghilev en représentation au Brésil⁶⁴. Fokine, chorégraphe au Maryinski, et pour Diaghilev, opère une véritable révolution avec *Le Spectre de la Rose* en 1911, chorégraphie où il donne à Nijinski un rôle androgyne essentiel. Tamara Karsavina⁶⁵ reconnaît que Nijinski a rendu la danse au danseur qui n'était plus à ce moment que « faire valoir » de la danseuse. Elle écrit : « *S'il avait essayé de se modeler sur un certain type de perfection masculine, il n'aurait jamais pu donner toute la mesure de son génie* »⁶⁶. Lors de la tournée des Ballets Russes en Amérique du Nord durant l'année 1916, Nijinski eut l'opportunité de créer une chorégraphie sur la partition de Richard Strauss, *Guillaume Tell*.

⁶³ Nijinski dansa pour les premières des Ballets Russes suivants : *Cléopâtre* (chorégraphie de Fokine, 1909), *Schéhérazade* (chorégraphie de Fokine, 1910), *Carnaval* (chorégraphie de Fokine, 1910), *Petrouchka* (chorégraphie de Fokine, 1911), *Le spectre de la rose* (chorégraphie de Fokine, 1911), *Le Dieu Bleu* (chorégraphie de Fokine, 1912), *Daphnis et Chloé* (chorégraphie de Fokine, 1912), *L'après-midi d'un faune* (1912), *Jeux* (1913) et *Till Eulenspiegel* (1917). Ses propres créations chorégraphiques sont *L'après-midi d'un faune*, *Jeux* (1913), *Le sacre du Printemps* (1913) et *Till Eulenspiegel* (1917).

⁶⁴ Cité par Dominique Dupuy in *Marsyas* n°32, décembre 1994, « Paul Claudel, le souffle et la danse », p.73.

⁶⁵ Tamara Karsavina, 1885-1978, danseuse étoile du Maryinski, et de Diaghilev, partenaire de Nijinski (entre autres).

⁶⁶ Tamara Karsavina, *Ma vie*, ed Complexe, 2004, p.135.

L'image du danseur Nijinski dépasse les clivages de danse classique et danse moderne et offre une perspective pour un jeune danseur. « *Il y a, dit Jérôme Andrews, le ballet occidental que nous appelons classique. En réalité le classique est une forme déjà figée que l'on copie, et qui a des règles synthétiques que vous suivez dans tel ou tel sens ; c'est une discipline particulière. On oublie généralement dans les pas et les attitudes, qu'elle fut leur origine, la volonté d'expression et le sens des actes de déplacements* ». ⁶⁷ Et cette nécessité de « trouver le sens » le conduira à creuser la question, à suivre les cours de professeurs de danse classique réputés, car il a le désir « *de se trouver dans les formes* » ainsi qu'il l'exprime dans le film *Forwards and Backwards* en 1992. Il nous incite ainsi à prendre les cours « débutants », où les professeurs donnent à voir les fondements de leur danse, et où leurs propres perspectives sont énoncées. Il saura nous donner le sens de déplacement du sternum dans une pirouette, ou nous permettra de sentir les dynamiques des formes de la danse classique, pour peu que soient présents à son cours quelques danseurs de formation classique avec lesquels une relation de danse s'instaure. Il me dit un jour, « *ce n'est pas important de faire une chose nouvelle, ce qui est important c'est comment on la fait* ». Dimitri Kraniotis souligne que Jérôme Andrews se refuse à enseigner la danse classique, et que l'enseignement des formes dites classiques, telles qu'il nous les communique, est, dans sa pédagogie, une réinterprétation.

Les arts plastiques, quant à eux, ont une place prépondérante à la Cornish School. Pour un danseur, la peinture, la calligraphie, la ligne, un geste inscrit dans l'espace d'une feuille ou d'un tableau sont des expériences de la trace de ce geste. « *Je peins avec mon propre corps, à la fois peintre, pinceau et objet dessiné* » confie José Limon à A. Livio ⁶⁸. « *La forme proprement dite, même si elle est parfaitement abstraite ou ressemble à une forme géométrique, a sa propre résonance intérieure. La forme est un être spirituel doué de propriétés qui s'y identifient* » écrit Kandinsky qui invite la « nouvelle danse » à se construire *sur « ce nouveau principe qui est le seul moyen d'exploiter totalement toute la signification, tout le sens intérieur du mouvement dans le temps et dans l'espace »* ⁶⁹. Jérôme Andrews accorde une grande importance au tracé produit par le geste et par le mouvement : tracé au sol qui peut être interprété par un travail de groupe, tracer avec le corps dans l'espace à trois dimensions la série des chiffres de 1 à 9, tracer son propre nom avec son corps, les thèmes de travail pour nous rendre sensibles à l'esprit des formes sont nombreux, et à partir des lignes droites et courbes, il nous fait entrer dans les formes géométriques du triangle, du carré, pentagone et hexagone, non seulement

⁶⁷ Jérôme Andrews, conférence n°1, 1968.

⁶⁸ A.Livio, entretien avec José Limon, Juilliard School, entretien non daté, figurant sur le volant de présentation du spectacle de José Limon au théâtre de la ville en 1978.

⁶⁹ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, coll. Folio Essais, Denoël, Paris, 1999.

dans la construction d'un espace orienté par rapport à notre propre axe, mais aussi dans le rythme, exercice qui nous fait passer d'un binaire à un ternaire sans rupture. Je constate qu'aux derniers instants de sa vie, sur son dernier carnet, Jérôme Andrews trace des traits verticaux, parallèles, que j'interprète comme dernières traces de maîtrise de soi... d'être debout, érigé, à la verticale.

« *L'espace est composé de lignes droites et de courbes ; alors qu'une seule ligne droite passe entre deux points, il y passe une infinité de courbes* » énonce-t-il, se référant à Paul Klee, formules, qui peuvent paraître tautologiques, dont nous expérimentons les conséquences en déplacement dans l'espace : par exemple entre les deux cols du fémur nous pouvons effectuer un déplacement en ligne droite, mais aussi en courbe par-dessous, une autre en avant, une troisième en arrière, et une quatrième au-dessus, et une phrase chorégraphique s'inscrit très simplement à partir d'une expérimentation sur la ligne droite (dont l'inscription requiert une constante adaptation du corps au déplacement) et la courbe, trajectoire obligée et naturelle d'un objet du corps projeté dans l'espace. Cette « *Going line* », la trajectoire d'un geste, la trajectoire du mouvement qu'il faut savoir envoyer puis lâcher pour qu'il s'inscrive alors dans l'espace comme tout objet physique, est un aspect fondamental de l'enseignement de Jérôme Andrews.

Les « futuristes » russes et le Bauhaus se posent les questions de figures et de formes. Si Paul Klee démontre que la ligne, la touche, les tons, la composition sont les véritables signes du peintre, le danseur dans un espace à trois dimensions se trouve confronté aux mêmes exigences. Kandinsky lui-même inscrit le saut de Gret Palucca par un point et une série de photographies du travail de la danseuse figure accompagnée de ses résumés graphiques linéaires. « *La forme joue un rôle fondamental à tous les niveaux de la réalité, concrète et spirituelle, mais elle est indissolublement liée à un partenaire, aussi universel qu'elle : la Force* » constate René Huyghe.⁷⁰ En 1950, Laban écrira : « *toute forme dit le mouvement qui s'épanouit en elle* »⁷¹. La matière est aussi structurée géométriquement, et la géométrie est inhérente à nos modes de pensée⁷². Que serait une forme sans le substrat imagé qu'elle ordonne ? Il n'y a pas de forme sans image, alors qu'une image peut se passer de forme. Pour les peintres dits abstraits comment sortir des formes « a priori » si la sensation met en branle un appareil interprétatif en attente auquel préside toute notre existence mentale, affective et intellectuelle ? Devons-nous croire avec Cézanne que la forme est la structure profonde des choses, plus authentique que leur apparence ou bien penser comme les cubistes et les abstraits qu'elle

⁷⁰ René Huyghe, *Formes et Forces*, Flammarion, 1971, p.9 .

⁷¹ Laban, *Mastery of Movement*, Londres 1950, cité par Laurence Louppe, *Etats de corps perdus ; le voyage historique, IO, revue internationale de psychanalyse* n°5, 1994, p.59.

⁷² La psychologie moderne, surtout la gestalttheorie, a souligné ce qui est dû à la projection psychique, par exemple avec les expériences de double lecture.

s'oppose au réel, pure création de l'esprit, propriété mentale de l'homme ? Il semble que les formes soient à la fois structures de l'esprit et du réel. Du cristal, type même du solide, « *une progression se dessine qui, partant de la stabilité, à quoi contribue la symétrie (dont Pasteur et Pierre Curie ont observé qu'elle cesse lorsque l'inertie fait place à l'exercice de l'énergie et de la vie) passe à l'ordre en mouvement qu'est le rythme pour aboutir à la liberté imprévisible du vivant.* ⁷³(...) *Les formes offertes par la matière sont multiples et varient au gré des « états » par lesquels elle passe, quand l'accroissement de la chaleur abolit progressivement sa cohésion moléculaire et la fait passer du solide, réalisé par le froid, au visqueux puis au fluide, liquide avant d'être gazeux. Au-delà l'énergie cesse de se matérialiser et devient lumière. En même temps l'emprise de l'espace, où s'installe le solide, cède, étape par étape, à celle du temps, champs des activités de l'énergie : les formes deviennent alors moins apparentes que les forces ».* ⁷⁴

La fréquentation des peintres et de leurs œuvres prédispose ainsi Jérôme Andrews à saisir les diversités dans les façons de faire, les « manières » ou styles par lesquels chacun se reconnaît et se définit. En outre, la pensée chinoise et le zen apportent un renouveau des arts. Le zen introduit une notion de spontanéité, de compréhension intuitive et non réfléchie de l'acte, qui fut importante pour de nombreux artistes car il leur donna des outils pour sortir du formalisme et du conventionnel, et il se peut que Jérôme Andrews ait été une première fois en contact avec cette pensée grâce au peintre Mark Tobey, et à la calligraphie. Parmi les nombreuses traces picturales que nous a laissées Jérôme Andrews, je constate qu'il utilisait les taches d'encre colorées, entamant un dialogue avec les hasards de la couleur, ainsi que le fit Hartung⁷⁵ dans certaines aquarelles de 1922, images sans forme initiale, taches pures, instables, soumises aux seules variations d'intensité lumineuse et colorée. Le corps humain inspira aussi à Jérôme Andrews certaines images picturales colorées, et il dessinait, avec précision, des schémas et des positions de corps. Ces formalisations ont place dans ses carnets, ou pouvaient être directement produites en cours : elles manifestent un « coup de patte » évident.

Ainsi une culture artistique propre à mettre les élèves de la Cornish School en contact avec les questions animant la peinture, la musique, la sculpture, et l'architecture de leur époque fait d'eux des êtres pourvus d'un grand éventail de talents pour affronter leur difficile métier artistique. Ils sont, en outre, animés d'un esprit démocratique : le respect de l'individualité des élèves, de leur créativité selon les principes énoncés de la Cornish School, en font des êtres

⁷³ René Huyghe, *Formes et Forces*, opus cité p.12 .

⁷⁴ René Huyghe, idem, opus cité p.14.

⁷⁵ Hans Hartung, 1904-1989, peintre français d'origine allemande, l'un des grands représentants de l'art abstrait.

habitué à penser par eux-mêmes et à avoir des valeurs. On ne les y prépare pas à accepter une doxa que ce soit d'une personne (et encore moins d'un tyran chorégraphe) ou d'une institution, mais plutôt à faire confiance à leurs propres ressources créatives. « *Dieu merci, nous n'étions pas épinglés par la tradition* » ajoute Cunningham⁷⁶. Il souligne l'importance de l'affirmation de « l'américain way of life », chanté par Walt Whitman : « *A tous les égards notre idéal est démesuré, notre horizon, notre énergie sont illimités* ».

À la Cornish School, dans le domaine théâtral, Jérôme Andrews travaille avec Ellen Van Volkenburg Brown (1882-1978) fondatrice avec son mari du « Little Theater Movement » en Amérique, qui cherche à rendre le théâtre accessible à tous. Elle a fait une carrière londonienne où elle fut reconnue pour ses mises en scène de Shakespeare. Marcelle Michel note : « *c'est le moment où l'Amérique vit à l'heure de la psychanalyse. Tout le courant artistique, influencé par Stanislavski et son théâtre de comportement s'est développé. O'Neil lance le théâtre de l'inarticulé s'inspirant des théories de Freud et Albee, se réfère à la responsabilité collective selon Jung. Quant à Tennessee Williams, il vulgarise dans ses pièces les thèmes de la frustration, du tabou, et du refoulement sexuel* ». Jérôme Andrews nourrit ses danses de son expérience théâtrale à la Cornish School. Il l'utilise dans ses premières danses relatées par les critiques des années 1927-28 et 29. Le « faire théâtre » de Jérôme Andrews a particulièrement marqué Dominique Dupuy.⁷⁷

Merce Cunningham relate la façon dont se déroulaient leurs spectacles, leurs expériences de construction de danses et de production à la Cornish School, dix ans plus tard. Il note aussi le sens de l'adaptation qu'ils durent développer pour faire face à toutes sortes de situations cocasses qui étaient alors les conditions de leur vie artistique en déplacement hors de l'école. L'expérience du public, de la composition d'un spectacle, est une formation essentielle du danseur. À la Cornish School, il faut montrer, produire, entretenir sans cesse une émulation vitale et créative qui est déjà mettre le pied à l'étrier de ce que sera le métier de danseur. Il semble aussi que les ateliers manuels permettaient aux étudiants non seulement d'apprendre le tricot, mais de réaliser eux-mêmes tout élément dont leur spectacle nécessitait la réalisation. Utiliser ce que l'on a, savoir s'en servir, pragmatisme et goût de faire, de donner forme, à son projet, je ne suis pas certaine, à la lecture de *Danser, enquête sur les coulisses d'une vocation* de Pierre-Emmanuel Sorignet⁷⁸, que les jeunes danseurs en France bénéficient actuellement de telles possibilités d'expérience d'eux-mêmes, et de cette circulation

⁷⁶ Marcelle Michel in *Eternels adolescents ?* p.155 de la revue *Autrement*, n°51, 1983.

⁷⁷ Dominique Dupuy, article de décembre 1995, paru dans *Marsyas* n°35/36, intitulé « *Espace de jeu- le parti-pris du jeu chez Jérôme Andrews* »

⁷⁸ Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*, éditions La Découverte, Paris, 2010.

interdisciplinaire entre les différents arts. Les élèves de la Cornish School ont en effet accès à une expérience différenciée des formes sémantiques du geste, mime, symbolique, théâtral, et dansé, et de leurs spécificités. « *Jamais je n'ai eu la moindre intention de changer le monde, mais au contraire de le voir tel qu'il est et de faire ce qui est possible avec ce monde* »⁷⁹ dit Merce Cunningham en 1967 et David Vaughan montre que les débuts de Merce Cunningham sont de ceux qui fortifient la confiance en soi⁸⁰.

C'est une formation intensive et pluridisciplinaire que Jérôme Andrews et Merce Cunningham reçurent à la Cornish School, même s'il y eut un renouvellement des enseignants et donc qu'ils n'y rencontrèrent pas les mêmes personnes. C'est à la Cornish School que Merce Cunningham rencontra John Cage et que Martha Graham vint donner des stages dès 1930 et, par la suite, intégra Merce Cunningham à sa compagnie. Jérôme Andrews dit « *tous les arts sont « un »* » et il va écrire, peindre, jouer du piano (occasionnellement), et rester attentif à l'actualité des arts du monde toute sa vie.

« *C'étaient des personnalités fortes, généreuses, haut en couleur. Des gens passionnés et passionnants. Du coup, nous nous accordions nous aussi le droit d'être passionnés. Au lieu de nous lancer dans la course aux bonnes notes, ils nous invitaient à nous émerveiller devant la complexité du monde et l'éclosion de nos propres forces* » écrit Nancy Huston⁸¹. Elle ajoute : « *L'expérience ineffaçable de la High Mowing School m'a aidée à vouloir des choses pour moi-même, et à réfléchir aux valeurs* ». Je cite Nancy Huston car l'école qu'elle fréquenta présente certaines caractéristiques de la Cornish School. Jérôme Andrews était-il dans cet état d'esprit à sa sortie de la Cornish School ? La reconnaissance de la singularité de chacun, le respect de soi et des autres sont certainement des éléments marquants pour Jérôme Andrews, même si, dans l'inconscience de l'adolescence, ils lui apparaissent comme allant de soi.

Marcia B. Siegel, dans son ouvrage consacré à Doris Humphrey *Days on Earth*, constate que bien avant que Kreutzberg, puis Mary Wigman ne viennent danser en Amérique, les journaux parlent d'eux, de nombreux professeurs de danse ont traversé l'Atlantique pour des séminaires d'été chez Dalcroze, Laban, ou dans les centres de Gymnastique Suédoise, et les idées artistiques de l'Europe sont largement diffusées en Amérique. Jérôme Andrews dit avoir entendu parler de Mila Cyril⁸² et de Mary Wigman dès le début des années 20, et avoir eu alors

⁷⁹ Merce Cunningham, *Le Monde des livres*, Dominique Frétard, vendredi 19 décembre 1997.

⁸⁰ David Vaughan, opus cité

⁸¹ Nancy Houston, écrivain, lettre de témoignage écrite à l'occasion du colloque organisé à Arles par les écoles Steiner-Waldorf en France, le 10 mai 2008 en partenariat avec les éditions Actes Sud.

⁸² Mila Cyril, 1901-1977, lettone, formée à Moscou en danse classique avec Mordkin, auprès d'Ellen Tels-Rabaneck dont l'enseignement est imprégné de l'esprit isadorien, mais aussi des recherches de Delsarte et de Meyerhold. Poursuit une carrière de danseuse et chorégraphe en Russie, en Autriche et en Allemagne. Elle rencontre Mary Wigman en 1916, et commence alors une période de recherches

le désir d'aller les rejoindre. Il dit encore:« *Quand j'étais dans l'état de Washington, cette passion de vivre dans mon corps, c'était peut-être l'adolescence, mais je dansais, c'était une fureur. Mais j'étais convaincu, depuis le début. C'était une recherche pour trouver moi-même, mon orgueil, dans ces formes. Comme plusieurs fois dans ma vie, quand certaines choses sont accomplies, je fais autre chose* »⁸³. Il a vu danser Ruth St Denis avant la fameuse tournée en Orient et décide d'intégrer l'école Denishawn à son retour (début 1927 d'après les différentes sources qui nous permettent de dater ce voyage). Gilberte Gournand⁸⁴ nous informe qu'il bénéficia d'une bourse du célèbre impresario Sol Hurok, mais ne mentionne pas de date concernant l'attribution de cette bourse : il n'a alors que dix-huit ans.

personnelles. Première danseuse à l'Opéra de Berlin, puis à Vienne et à Hanovre, elle s'installe à Paris en 1932. En 1934, elle donna un spectacle au théâtre des Champs-Élysées, qui eut un énorme succès et où elle donna sa version de « Salomé » de Richard Strauss Elle revendique le concept de « danse libre ». Olga Stens, Geneviève Mallarmé, Jacqueline Robinson furent de ses élèves.

⁸³ Propos de Jérôme Andrews, in *Forwards and Backwards*, film de N+N Corsino 1992.

⁸⁴ Gilberte Gournand, article de présentation de Jérôme Andrews, journal de la Biennale de la Danse, Lyon, 1986.

Chapitre II : A l'école Denishawn



Ruth St Denis et Ted Shawn in « The Abduction of Sita », 1920.

La spécificité de Denishawn : principes et théories, contexte.

Ruth St Denis et Ted Shawn créent l'école Denishawn à Los Angeles en 1915. Il est intéressant de constater que, dès sa création, le credo de la Denishawn est universalisant: « *La danse est trop vaste pour être enfermée dans un système unique. Elle inclut bien au contraire tous les systèmes et toutes les écoles. Les multiples façons dont les hommes, quelque soit leur race ou leur nationalité, quelque soit l'époque, ont bougé en rythme pour s'exprimer, appartiennent à son univers. Nous nous efforçons d'en découvrir et d'y intégrer tous les apports du passé et, à l'avenir, nous continuerons d'y inclure toutes les contributions nouvelles* ». ⁸⁵

Ted Shawn en 1954 dresse un tableau du nouvel esprit qui anime la danse au début du 20^{ème} siècle : « *Avec Isadora Duncan et Ruth St Denis, une conception complètement novatrice avait fait irruption dans le monde de la danse : selon cette nouvelle approche, la danse, en tout temps, se devait d'exprimer (...) tout mouvement, aussi infime fût-il, devait avoir un sens. L'exécution des « pas », le spectacle acrobatique ne suffisaient plus* » ⁸⁶.

« *Isolée au sommet d'une colline entourée de grands eucalyptus odorants* » écrit Martha Graham ⁸⁷ qui témoigne de la vie à Denishawn et nous donne le programme de ce qui fut la seconde session de l'école : « *Ce qu'il y a d'exceptionnel dans l'enseignement de l'école Denishawn, disait la brochure, c'est que la danse y est travaillée comme un produit fini comprenant musique orchestrale, costumes, éclairages, accessoires et mise en scène* ». Martha Graham nous renseigne encore sur les cours qu'elle suit : « *Parmi les cours figurant au programme de l'école Denishawn, on comptait : la gestuelle dramatique, fondée sur le système de François Delsarte ; la plastique du mouvement : étude des lignes du corps et apprentissage de son emploi décoratif, ainsi que les leçons de piano avec Louis Horst, le directeur musical. Nous avons aussi des cours de danse classique avec miss Edson, une sainte terreur. À l'époque où j'ai commencé le ballet, on dansait à Paris, sur pointes, L'Esprit du champagne. Je n'avais pas envie de danser l'esprit du champagne, j'avais envie d'en boire. Il y avait aussi à Denishawn un cours de secourisme de la Croix-Rouge, où les élèves apprenaient à « se rendre utiles ». Enfin, on nous enseignait aussi différents artisanats : la conception et la réalisation des costumes, des bijoux, des accessoires et des décors* ». Nous sommes en 1916, c'est-à-dire dix années avant que Jérôme Andrews n'intègre l'école. Cinq années auparavant, Martha Graham avait vu danser Ruth Saint Denis.

⁸⁵ Walter Terry, *Ted Shawn, Father of American Dance*, New York, Dial Press, 1976, p.67.

⁸⁶ Ted Shawn, *Chaque petit mouvement*, éditions. Complexe, et Centre national de la danse, 2005 (Titre original : *Every Little Movement, a Book about François Delsarte*, 1954) p.39.

⁸⁷ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, p.79, traduit de l'Américain par Christine Le Boeuf, Actes Sud, 1992 (titre original *Blood Memory*, 1991)

« Car, bien sûr, c'était bien plus qu'une école. C'était un idéal de vie. Nous vivions dans la nature, en rythme, en beauté, dans une nouvelle réalisation de la vie. Nous étions heureux, très actifs, animés par le désir de créer un nouveau ciel, une nouvelle terre, et nous l'avons presque fait » écrit Ruth St Denis dans son autobiographie⁸⁸. « Entraînés dans un processus d'hyper civilisation, les individus se perçoivent comme coupés de leurs ressources physiques et spirituelles, d'où le sentiment d'une dégénérescence tant personnelle que sociale » note Annie Suquet⁸⁹, constatant le messianisme de cette nouvelle danse.

Martha Graham nous donne une autre information sur laquelle je m'interroge : « Ted avait sa manière à lui d'auditioner les hommes ; Ils devaient lui envoyer des photographies d'eux-mêmes nus, et Dieu sait quoi encore ; il en venait de tout les coins du pays. Je n'avais jamais rien vu de pareil à Santa Barbara »⁹⁰. Marcia B. Siegel écrit en 1987 dans son livre consacré à Doris Humphrey (qui participa à Denishawn de 1917 à 1926)⁹¹ : « Shawn était un adepte de la pensée d'Havelock Ellis, philosophe anglais qui préconisait l'expérimentation sexuelle comme voie d'approfondissement des ressources émotionnelles de l'artiste, et l'amour à Denishawn était loin d'être un idéal romantique ». En 1931 Ted Shawn partira en tournée sous le label « Shawn and his Dancers », puis s'installera dans son propre lieu à Jacob's Pillow (Massachusetts) et développera un travail exclusivement masculin affirmant que les hommes ont besoin d'apprendre la danse avec des hommes car au travers de l'enseignement de professeurs féminins « inconsciemment ils pourraient acquérir une qualité féminine »⁹²

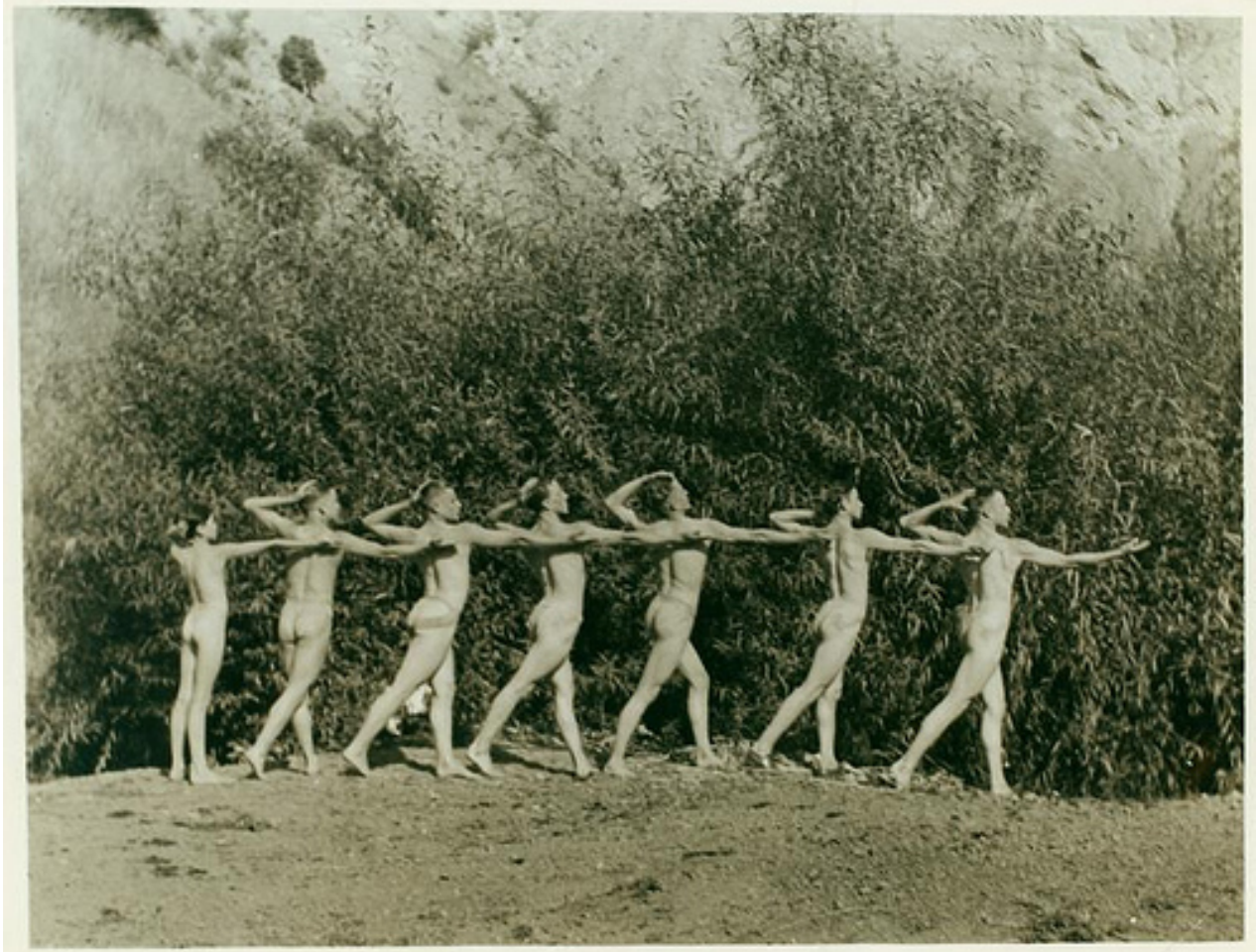
⁸⁸ Ruth St Denis, *An Unfinished Life*, A Dance Horizons publication, Brooklyn New York, 1939, p.176.

⁸⁹ Annie Suquet, introduction au livre de Ted Shawn, *Chaque petit mouvement*, ed. Complexe, et Centre national de la danse, 2005, p.28.

⁹⁰ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité p.86.

⁹¹ Marcia B. Siegel, *Days on earth, the dance of Humphrey*, Yale University Press, New Haven and London, 1987, p.50.

⁹² Ted Shawn, cité par Julia L.Foulkes, «Dance is for American men », p.113, in *Dancing Desires*, ed. Jane C. Desmond, The university of Wisconsin Press, 2001.



groupe d'étudiants de Ted Shawn en 1919 à Los Angeles chez Mme Frank Haven durant la session d'été.

J'observe que la nudité était de mise, que le rapport à la nature est esthétisant, la photo construite et les garçons à peine des adolescents, de jeunes éphèbes. C'est uniquement l'élément juvénile des corps, et nullement leur expressivité qui est en démonstration. Il y a un ensemble. On voudrait, si on interprétait cette image, que l'enseignement des mouvements dans un ensemble juvénile soit la base même de l'éducation à promouvoir, afin de former de jeunes esprits à la prise de conscience du devoir envers un ensemble (national?). Le « mouvement d'ensemble » est alors la matrice de la nouvelle discipline qui ferait aboutir, in fine, à l'obéissance.

Jérôme Andrews aura une position tout à fait radicale sur ce sujet : il fera en sorte que toute personne quelque soit son âge, son sexe, sa provenance sociale puisse avoir accès à son cours. C'est une question de désir, et de la personne concernée et de Jérôme Andrews. Et il refusera, dans les années 80, une proposition de stage à Marseille, stage organisé et destiné

aux seuls homosexuels de l'université. Jérôme Andrews fait en sorte que « *la porte soit toujours ouverte* » à son cours, et « *dans les deux sens* » insiste-t-il.



<http://amycrehore.com/>

Nous voyons ici Ruth St Denis en 1915 sur la plage ; elle est au centre, et Louise Brooks est la seconde à partir de la droite. Nous pouvons encore observer que ces poses sont très construites, des mises en espace très plastiques. C'est une architectonie disciplinaire dont l'ensemble visualisé prend sa colonne constructive exactement au centre de ce corps « dansant » et la symétrie annihile totalement l'idée de créativité chorégraphique et évidemment individuelle.

Par un film de cinq minutes, tourné en 1915, Denishawn présente une image très « bon genre » de l'école, avec un décorum, onze scénettes, dont « Guests at Denishawn »(invités à Denishawn), «Leaving the dressing room »(en quittant le vestiaire), et qui se termine sur la vision d'un couple élégant prenant le thé (Ruth St Denis et Ted Shawn), servis par un employé noir : c'était une bobine de film destinée aux informations. Peut-être servit-elle, entre autres, à montrer que l'art de la danse ne risquait pas de dévoyer les enfants, et à présenter une image socialement valorisante de la danse ?

Il faut que nous prenions en considération l'importance du cinéma de ces années 20: Denishawn jouxtant les studios d'Hollywood, les contacts sont fréquents, et de nombreuses

danses sont filmées : nous avons ainsi de nombreuses traces de l'esthétique qui y régnait à cette époque. Mais aussi Denishawn produit des solos (1925-1929) présentés en tant qu'« *actes musicaux insérés dans les prologues des films de l'époque* » témoigne Gertrude Shurr, qui étudia et dansa à Denishawn, avant de participer aux premiers concerts de danse Humphrey-Weidman (1927-1929) puis de travailler et de danser avec Martha Graham⁹³. D'autre part les étudiants de Denishawn visionnent eux-mêmes des films ethnographiques où ils peuvent observer les danses d'autres pays du monde⁹⁴. Hollywood, c'est la quintessence du rêve américain, la grande fabrique d'une mentalité qui va agir de façon déterminante sur les arts et sur le monde, où s'exprime le désir d'action qui va se révéler le propre de l'homme américain. Jérôme Andrews parlait de la beauté de Louise Brook⁹⁵, prototype même de la femme et de l'actrice avant-gardiste, qui travaillait elle aussi à Denishawn. La question du « genre » semble être tout à fait présente chez ces êtres qui sont en pleine recherche d'une identité, artistique et sexuelle. Pour percevoir un écho favorable émanant de leur public, dans la complexité d'une culture dont les normes doivent être transformées par leur propre action pour qu'ils y trouvent leur place, ils vont devoir créer leur propre figure. Louise Brooks se refuse de sourire, pour des raisons qui lui sont propres. Jérôme Andrews danse. Ainsi ils affirment leur propre singularité.

Marcelle Michel⁹⁶ nous offre une perspective de ce que fut « *la danse moderne, la danse de l'homme contemporain* » qui, d'après ses dires, a trouvé aux Etats-Unis un terrain d'élection : « *elle a pu y repartir à zéro, y réapprendre à respirer, à marcher, redécouvrir le corps, le replacer dans un contexte naturel, retourner aux sources, mais des sources américaines* ». Ce que nous confirme Ruth St Denis dans ses mémoires⁹⁷ : « *Notre rêve, pendant des années, fut d'animer un véritable centre campagnard, qui aurait pu répondre au slogan humoristique « de l'agriculture à l'art ...(...)... Ce tout premier été... Nous dansions sous nos arbres, nous*

⁹³ Gertrude Shurr, in *Martha Graham, the evolution of her Dance, theory and training*, Marian Horosko, University of Florida, 2002, p.17.

⁹⁴ Marcia B.Siegel, *Days on Earth*, opus cité p.31.

⁹⁵ Louise Brook, née en 1906 à Cherryvale (Kansas, Etats-Unis), décédée en 1985, à Rochester (New York). Une autobiographie de Louise Brooks, *Lulu in Hollywood*, a été publiée en version française en 1983 dans une collection dirigée par Maurice Bessy aux Editions Pygmalion. . En 1929, son rôle de Loulou, une femme misérable aux prises avec Jack l'éventreur fait d'elle une icône de la vie et de la mort à cette période. Ce film est renommé pour son traitement cru des mœurs sexuelles d'alors, y compris la première apparition à l'écran d'une femme homosexuelle. Louise joue ensuite dans les sociodrames controversés que sont «Le journal d'une fille perdue » (1929) et « Prix de beauté » (1930). Tous ces films sont alors largement censurés, et considérés comme choquants en raison de leur affichage de la sexualité, sans compter une critique acerbe de la société. Bien que passés inaperçus à l'époque en raison du succès des films parlants, ces trois films furent, plus tard, reconnus comme des pièces maîtresses du cinéma muet, son personnage de Loulou étant désormais mythique.

⁹⁶ Marcelle Michel, article intitulé, Eternels adolescents ? de la revue *Autrement*, 1983.

⁹⁷ Ruth St Denis, *An Unfinished life*, opus cité, p.180.

dansions dans les jardins d'autres personnes, nous dansions sur la plage ; le vent et la lumière du soleil étaient nos partenaires. Nous apportons tout notre enthousiasme et nos ressources à la beauté de cette vie inépuisable».

Ruth St Denis, née en 1877, est la contemporaine d'Isadora Duncan. Sa mère l'encourage dans la pratique de cette fameuse gymnastique inspirée de Delsarte dont un de ses disciples, Mac Kaye, transmet l'enseignement aux Etats-Unis. « *En 1892, Ruth St Denis est âgée de treize ans lorsqu'elle assiste à une « matinée Delsarte », donnée par Geneviève Stebbins au Madison Square Theater de New York. Le programme débute par une série de poses plastiques lentement enchaînées* ». ⁹⁸ écrit Nancy Ruyter, pour qui, l'importance (qualitative, dynamique...) accordée aux mouvements de transition, inscrit déjà Stebbins dans des préoccupations qui seront celles de la danse moderne : « *La représentation de la delsartiste se conclut par une véritable danse, intitulée Dance of Day, qui impressionne profondément la jeune Ruth. Stebbins aurait conçu cette danse à partir de mouvements empruntés à des formes rituelles et cérémonielles extrême-orientales* » ⁹⁹. Jérôme Andrews va, lui aussi, se trouver inscrit dans l'esthétique de ces poses plastiques qui a profondément imprégné les pratiques et le regard de ce début de siècle : « *Il passe d'une pose à l'autre, chaque pose étant une perfection le temps de sa durée* » écrira un critique en 1927.

Au sujet de Delsarte (1811-1871) Marcelle Michel nous informe que « *ce philosophe français entreprit vers 1850 d'établir, en partant des comportements humains, une sémiotique de l'expression des sentiments par les gestes. Il y posait les principes de la statique et de la dynamique, de l'opposition contraction-relaxation et des rapports du mouvement avec l'espace et le temps* » ¹⁰⁰. L'apport de Delsarte fut essentiel à l'avènement de la danse moderne et Ted Shawn en 1954 lui consacre son ouvrage *Every little movement*. Il explique : « *Un des apports vitaux de ses théories est la reconnaissance du torse comme source et moyen d'expression de l'émotion...Une des finalités de la modern dance est de l'exercer par toutes sortes d'exercices de tensions, de pliés, de roulés, tombés au sol, de torsions successives, si bien que chaque vertèbre de la colonne vertébrale peut être bougée séparément et non comme un tout monolithique* ». L'indépendance des différentes parties du corps qui peuvent inscrire leur déploiement dans l'espace, comme ce rond de côtes de Jérôme Andrews aussi évident qu'un rond de jambe, offre un nouveau matériau d'investigation et de jeu possible pour chaque

⁹⁸ Nancy Lee Chalfa Ruyter, *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Wesport, Connecticut, Greenwood Press, 199, pp.116-117. Les informations sur le système Delsarte et ses différents adeptes sont tirées de deux ouvrages : *Reformers and Visionaries : The Americanization of the Art of Dance*, New York, Dance Horizons, 1979, et, *The Cultivation of Body and Mind*.

⁹⁹ Elizabeth Kendall, *Where She Dance*, A.A.Knopf, New York, 1979, p.29.

¹⁰⁰ Marcelle Michel, article cité, revue *Autrement*.

danseur, et l'attention accordée à la colonne vertébrale ouvre un espace où n'est plus privilégiée la verticalité. Jérôme Andrews constate : « *D'abord la situation du corps est une partie de la culture. Ce n'est pas sa véritable attitude corporelle. Si vous étudiez la construction des articulations du corps, vous allez trouver qu'il n'est pas construit sur un seul axe, celui de la situation debout, la verticale* ». ¹⁰¹ Il ne manquera pas de nous faire remarquer que les lois régissant le mouvement sont différentes si le corps se trouve à l'horizontale ou s'il se trouve à la verticale, et la spirale autour des vertèbres, la remontée autour de son propre axe, fait partie intégrante du travail de succession des vertèbres tel que nous les travaillons à ses cours. Ainsi, un nouveau regard sur le corps s'élabore à partir de Delsarte, et le danseur n'est plus assujéti à l'esthétique et aux valeurs qui avaient cours dans la danse classique, et, « *comme le signale Jacqueline Robinson, la danse moderne pour la première fois dans l'histoire, a autorisé chacun sur le plan individuel à trouver son propre geste* » ¹⁰².

Erwin Straus ¹⁰³ note dans ce nouvel élément de la technique du corps, l'importance accordée au torse comme lieu même de la possibilité d'extase, extase qui est une notion fondamentale pour toute une génération de danseurs, dont Jérôme Andrews. Katharina Van Dyk écrit : « *L'initiation du mouvement dansé dans le tronc, le désaxement qui rompt avec la position verticale, désigne avant tout un changement d'espace, un passage de l'espace ordinaire – l'espace optico-pragmatique fait de buts à atteindre, de lieux où se rendre et de tâches à accomplir – à l'espace acoustique-qualificatif, l'espace en tant qu'il se donne à vivre lui-même* » ¹⁰⁴.

Ted Shawn constate : « *La technique et le vocabulaire du XIXe siècle sont inadéquats à véhiculer les thèmes, les idées, les émotions d'aujourd'hui. Seule l'application des principes de Delsarte a pu amener l'expression des grands sentiments humains et donner à la danse américaine sa richesse dynamique* » ¹⁰⁵. Il écrit aussi : « *Pendant les dix-sept années d'activité de la Denishawn School, j'ai transmis à tous et à chacun des étudiants passés par notre école la totalité de mes connaissances sur Delsarte. Je n'ai jamais omis de porter au crédit de ce dernier l'origine des principes du mouvement que j'enseignais, ni de mentionner que mon savoir me*

¹⁰¹ Jérôme Andrews, conférence n°5, avril 1975.

¹⁰² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, opus cité p.108.

¹⁰³ Erwin Straus, 1891-1975, phénoménologue, neuropsychiatre allemand, est l'auteur de travaux qui ont exercé une influence importante sur la psychopathologie tant du point de vue clinique que théorique. « Un sens des sens », paru en 1935, édité en français par Jérôme Million, collection Krisis, 2000, est une contribution majeure à l'épistémologie des sciences du comportement. La citation est issue de l'article « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception » p.41, trad. Fr. in Courtine (dir.), « *Figures de la subjectivité* », Paris, CNRS Editions, 1992

¹⁰⁴ Katharina Van Dick, article « sentir, s'extasier, danser », in revue *Implications philosophiques*, juin 2010.

¹⁰⁵ Ted Shawn, *Every Little Movement* opus cité p.150.

venait en grande partie d'Henrietta Hovey »¹⁰⁶. Ainsi une filiation s'inscrit à partir de Delsarte, français presque méconnu dans son pays, jusqu'à Jérôme Andrews et les danseurs qui fréquentèrent Denishawn, et se propage encore dans l'attention portée aux différentes parties du corps libérées des conventions stylistiques d'une époque. La voie est ainsi ouverte à une exploration nouvelle de l'espace et du temps. Nous entrons dans un jeu entre l'abstraction et le réalisme pur « *c'est-à-dire le grand fantastique* » tel que le définit Kandinsky, « *Et entre ces deux possibilités – liberté sans bornes, profondeur, largeur, richesse des possibilités, et au-delà les domaines de l'abstraction pure et du réalisme pur – tout aujourd'hui est, grâce au moment actuel, à la disposition de l'artiste* »¹⁰⁷. Les cours de Jérôme Andrews sont riches de cette recherche formelle sur les différents objets du corps, et le jeu, par l'utilisation de bandes de tissus colorées, transforme ces recherches formelles en tâches à accomplir : « *Il existe une structure interne dans la forme des gestes qui produit la forme désirée. C'est dans ce contexte de la structure générale que l'on doit chercher l'évolution d'une « répétition » des formes..(...). Aussi est-il nécessaire de trouver, découvrir, inventer, les racines de l'action et les déplacements d'ensemble des motifs spatiaux en plus de ses intentions pour la combinaison des étoffes pour arriver à une réalisation véritable* »¹⁰⁸. Et toujours ce leitmotiv pour qui s'intéresse à la danse : « *Au moment du mouvement, quand vous êtes vraiment en mouvement, vous entrez au bord de l'extase .(...) La vraie extase, c'est une chose qui existe et que votre corps, à un instant ou à un autre, en faisant une ligne, en faisant un geste, peut connaître* »¹⁰⁹.

l'iconographie de Denishawn

La consultation de l'iconographie disponible de Denishawn m'inspire quelques réflexions. Nous sommes, avec les photos que j'ai insérées dans mon texte, dans les années 1915 et 1920, (les trois photos précédentes et reproduites dans ce texte proviennent de la NYPL Digital Gallery), et une esthétique particulière de la photo s'expose par une composition toujours très « soignée » : il y a un cadrage du sujet, l'accent est sur la mise en place particulière de la pose. On sent la volonté délibérée d'un effet démonstratif et explicite du propos, afin de frapper par son esthétisme. C'est une volonté d'afficher la nouvelle tendance politique. Mais à la lecture des écrits de Ruth St Denis, datés de 1939, *My Unfinished Life*, je dois relativiser mon regard : Ruth

¹⁰⁶ Henrietta Hovey, 1849-1918, « fut la principale représentante du delbartisme américain qui consistait à traiter l'existence toute entière comme un art et à élever celle-ci grâce aux principes de l'esthétique delbartiste »(source :préface de Nancy Lee Ruyter). Elle publie en 1891 « Yawning »(New York, United States Book Co.

¹⁰⁷ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, opus cité p.192.

¹⁰⁸ Jérôme Andrews, conférence n°11, traduite par Denise Humbert .

¹⁰⁹ Jérôme Andrews, conférence n°9, 25 janvier 1979 .

St Denis¹¹⁰ nous dévoile que Ted Shawn a effectué une « *remarquable œuvre d'art* » en répertoriant toutes les photos disponibles de ses danses dans un livre intitulé *Pioneer & prophet*¹¹¹, ce qui me permet d'envisager que la majeure partie des photos de ces premières quinze années de danse de Ruth St Denis fut effectuée durant ses danses et ne relèvent donc pas d'un travail exclusif sur la pose. Il n'en demeure pas moins qu'un important travail sur l'image fut effectué à Denishawn, pendant les danses et en poses, et sur internet, à la NYPL Digital Gallery, on peut trouver 929 items disponibles concernant Denishawn (constatation en date du 5 juillet 2010).

C'est par une image représentant Isis, la déesse égyptienne, sur un paquet de cigarettes que Ruth St Denis a l'intuition d'une danse, Egypta. Elle est ainsi d'autant plus consciente de l'impact de l'image produite par sa danse et de son importance pour l'inscription de son art et de sa personnalité dans le monde du spectacle. Un « folioscope, film colorié au pochoir image par image, par Louis Lumière en 1897, « Danse serpentine », nous montre Loïe Fuller « bouger » avec ses voiles par une manipulation de notre pouce et de notre index sur les feuilles du petit livre qui fait défiler rapidement les images. Les artistes de cette époque sont stimulés par l'innovation technique de la photo, en résonance avec leur époque, et eux-mêmes stimulent les innovations par la nouveauté de leurs prestations. Les influences sont réciproques. L'invention de la photographie, ses progrès techniques permettent de décomposer le mouvement en images successives, la chronophotographie, (ce qui aboutit au cinématographe), et fut, pour cette génération de danseurs, un moyen de se réfléchir et de mieux percevoir leur effet scénique.

Mais les danseurs de la génération de Ruth St Denis furent d'abord confrontés au daguerréotype. Lors d'un stage à Venise en 1983, Jérôme Andrews nous donna une expérience de ce type : à partir d'une photo, dont je n'ai plus souvenir, nous étions invités à intérioriser une image. Nous avons observé, vérifié notre adéquation avec cette image. Cela nous prit un peu de temps afin de la reproduire avec exactitude dans nos corps. Puis il nous invita à trouver par nous-même ce que pourrait être la pose précédente. Ensuite il nous demanda d'expérimenter le passage entre ces deux poses, et le retour à la pose initiale. Y avait-il plusieurs chemins possibles ou pouvions-nous définir une exactitude de ce chemin, trouver une nécessité personnelle qui rendait ce chemin unique ? Y avait-il réversibilité ? Nous avons ensuite varié les temps de l'action du passage entre « pose 1 » et « pose 2 », puis de « pose 2 » à « pose1 ». Nous avons enfin inséré d'autres phrases de mouvement entre les deux poses et joué sur la

¹¹⁰ Ruth St Denis, *An Unfinished Life*, opus cité, page 193.

¹¹¹ Ted Shawn, *Ruth St Denis, pioneer & prophet*, 1920, édité par John Henry Nash pour John Howell, San Francisco.

construction d'une structure à partir de trois poses en y ajoutant la pose suivante, ou « pose 3 » : que pourrait bien être la pose, ou l'action suivante à cette photo ? Entrer dans une forme, par la « mimésis », la faire sienne, en sortir et la retrouver, autant de possibilités d'intériorisation de ne propre rapport à une forme, à notre image interne en relation à une image extérieure à nous-même. Insérer des distorsions, jouer à introduire notre propre « motion », des accents avant l'immobilité totale nécessaire à la lecture de l'image reproduite, qu'elle soit l'image de départ « pose 1 » ou l'image que nous avons conçue nous-même, (« pose 2 » ou « pose 3 »). Ainsi Jérôme Andrews, nous confrontant à notre propre miroir intérieur, jugeait-il important cette réflexion qui, de l'intériorité à l'extériorité de soi, permet de lier le fond et la forme dans la conscience de notre acte pour nous approcher d'une réalisation en danse. Il nous donnait aussi l'occasion de nous interroger sur la présence vide ou pleine de soi, ombre ou lumière : peut-on parler de la tonalité d'une présence ? Forme, cristallisation de soi, de quels potentiels d'action est-elle habitée ? Passage de l'inertie au mouvant, toutes les modalités sont possibles, éclatement de la forme, ou sa déliquescence, les différents états de notre matière d'être dans le temps et l'espace peuvent être interrogés. René Huyghe constate : « *Ce que nous appelons forme n'est qu'une contraction de l'énergie, son temps-mort, - et force qu'une détente. Du coup, les antinomies corollaires de l'espace et du temps, du continu et du discontinu s'atténuent comme celles des formes et des forces* »¹¹². Pourtant un temps mort ne signifie pas forcément être sans vie, et c'est une interrogation sur notre présence à laquelle Jérôme Andrews nous invite constamment. Intuitivement Ruth St Denis a donné ses propres réponses à ces questions.

Entrer dans une forme pour en sortir est une expérience à laquelle il est toujours important de se confronter, ne serait-ce que pour être ensuite capable d'avoir le choix de sa propre forme, de prendre conscience de ce qu'elle contient comme potentiel de déploiement dans l'espace. Jérôme Andrews tenait à ce que nous soyons réalistes avec nous-mêmes : c'était une question de métier. Et dans ce cas, quelles que soient nos conceptions du mouvement nous sommes confrontés à ce questionnement, au regard de l'autre, du spectateur, du photographe, à l'adéquation de notre image intérieure à l'image extérieure, même si cet aspect de la réalité est très relatif, et perd ce qui fait la substance du mouvement. Jo Ann Endicott, danseuse de la compagnie de Pina Baush, constate dans son autobiographie : « *Hier, j'ai regardé des photos de toute ma carrière (...) Il y a beaucoup de belles photos, mais il y en a aussi qui ne sont pas belles. On ne peut pas toujours être jolie ! Je comprends pourquoi la plupart des photographes ne voulaient pas me prendre : les photos ne dansent pas, il faut me voir en direct, pour comprendre aussi que je suis belle* ». ¹¹³ La pose, le temps de pose, est une

¹¹² René Huyghe, *Formes et Forces*, opus cité p.14.

¹¹³ Jo Ann Endicott, *Je suis une femme respectable*, L'Arche éditeur, Paris 1999, p.172

certaine qualité de présence qui se travaille aussi, et Pina Baush dans « Renate wandett aus » (1977) ainsi que dans d'autres pièces, utilise la théâtralité des poses photographiques : « *Pina avait des photographies anciennes, avec des gens qui posaient. On les a regardées et on a essayé d'imiter exactement la pose. Très exactement, à l'identique !*¹¹⁴ ».

C'est aussi une question de syntaxe qui se pose à la danse moderne dès son origine. Le passage d'une forme à une autre est un problème fondamental de la chorégraphie, et chaque école y répond par sa façon de justifier comment un mouvement peut en suivre un autre. Isadora Duncan écrit : « *Je rêvais aussi de trouver un premier mouvement dont naîtrait une série de mouvements sans ma volition, mais comme une réaction inconsciente à ce mouvement premier*¹¹⁵ ». Avec Jérôme Andrews, nous sommes confrontés à une notion de « sens » personnel qui est toujours le point de départ de la danse telle qu'il la définit : « *Il faut avoir ce sens initial, la forme n'existe que par l'évolution du sens, bien qu'une forme prise comme point de départ d'une recherche soit très riche de possibilités, si on essaye d'écouter ce qu'elle nous dit. Vous pouvez prendre une forme de yoga par exemple, ou de danse classique et commencer à chercher ce que cette forme veut dire*¹¹⁶ ».

L'analyse du mouvement, une intériorisation du regard fut rendue possible par les nouveaux outils de la photographie. Les artistes de cette époque l'ont utilisée, comme outil de communication leur permettant un retour dont ils se sont rendu maîtres, et comme moyen de propagande. Martha Graham, dans ses mémoires, nous offre une information à ce sujet : « *A mes débuts à Denishawn, je faisais la classe aux enfants. On ne me prêtait pas d'avenir parce que je n'étais pas belle : ni blonde, ni bouclée – les idéaux de l'école en fait de beauté. A vingt-deux ans, j'étais considérée comme suffisamment bonne pour enseigner, mais pas pour danser. On ne m'imaginait pas sur une scène. Mais comme j'étais photogénique et que j'avais de la présence, on se servit de moi en danseuse du temple pour illustrer la brochure de l'école*¹¹⁷ ».

Je constate aussi le travail sur les costumes : ils sont le fruit d'une recherche, dans un sens historique, « baroque », correspondant aux critères de l'époque. C'est très « voluté » : il y a un travail sur le drapé, en imitation des statues grecques, mais aussi sur toutes les formes du vêtement tel qu'il apparaît dans les différentes cultures et aux différentes époques de l'histoire

¹¹⁴ Jo Ann Endicott, opus cité p.126.

¹¹⁵ Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, ed Sheldon Cheney, New York ; Theater Arts, 1928, p.77.

¹¹⁶ Jérôme Andrews, conférence du 13 janvier 1977.

¹¹⁷ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité p.84.

humaine. Jacqueline Robinson¹¹⁸ qualifie l'esthétique de Denishawn: « *Le tout indiscutablement romantique, dans un mélange de mysticisme et de show-biz* ».

Il faut souligner que le tissu est d'abord un rapport au corps : il permet d'en trouver la vie, par son toucher, sa matière, et par sa forme, il développe le mouvement ou le restreint. Jérôme Andrews racontait que Ruth St Denis, quand son costume était prêt, le prenait et allait s'enfermer dans sa chambre, déclarant « *Je vais l'habiter* ». Le rapport à l'étoffe est un rapport subjectif. Si le danseur se sent mal à l'aise dans son costume son geste sera artificiel, s'il le « sent », car le tissu ouvre l'espace intérieur de l'individu, il sera authentique. Le tissu est le matériau privilégié par Jérôme Andrews dans son enseignement, et il nous dit : « *Souvent quand je vois ce qui se produit chez les personnes et avec les étoffes, j'estime que c'est là bien davantage de la danse que ce que fait un danseur qui exécute ses tours comme un chien savant....(..) C'est l'ouverture des sources simples et naturelles de notre être intime, leur passage dans le mouvement de notre corps, par le moyen de cette pièce d'étoffe* »¹¹⁹ et, lors de la même conférence, il explique : « *Il se passe quelque chose de vivant entre la personne et l'étoffe. Est-ce sa couleur ou son « toucher » ou son poids ou sa forme ? Tous ces caractères peuvent être importants. Tout ce qui compte, c'est d'accomplir l'action comme elle se présente dans l'instant* ».

Le rapport au costume expérimenté à l'école Denishawn m'apparaît comme un facteur fondamental de l'expérience de Jérôme Andrews, ainsi que je le connus. Jérôme Andrews « habitait » toujours son vêtement, sur scène et dans la vie quotidienne, avec beaucoup d'aisance : il savait porter aussi bien une tenue très simple qu'un costume élaboré. Il s'habillait « comme il sentait », me faisant remarquer avec humour « *tiens, vous portez l'uniforme* » un jour où je portais un jeans (ce qui ne l'empêchait pas d'en porter lui-même à l'occasion). Il était en effet sensible aux matériaux, aux couleurs, aux formes, et surtout à l'esprit dont ils étaient l'expression. Déjà Ruth St Denis dans un article intitulé « the Color Dancer » du *Denishawn magazine* incite les danseurs à être sensibles « *aux réactions émotionnelles à la couleur* » comme ils le sont à la musique et au mouvement.

Le soleil, la mer, le vent, les éléments vécus à fleur de peau, la nudité, Doris Humphrey en a ressenti le bonheur en vivant à Denishawn nous raconte Marcia B. Siegel. Il semblerait que Jérôme Andrews, jeune homme, ait aussi pu s'éprouver au-delà de ses propres limites. Il nous parlera des grandes nages et des grandes courses où le corps semble se dépasser lui-même, entre dans un second souffle. Et l'observation des corps nus conduit Jérôme Andrews à

¹¹⁸ Jacqueline Robinson, introduction au livre de Doris Humphrey, *Construire la Danse*, l'Harmattan, 1998, première édition en 1959 sous le titre « The Art of Making Dances »

¹¹⁹ Jérôme Andrews, conférence n°11, « *Le mouvement par le jeu des étoffes* », traduction de Denise Humbert.

constater que les fesses, chez les hommes comme chez les femmes, possèdent une grande puissance d'expression de la beauté. Les corps en liberté sont sculptés aussi bien par l'espace qu'ils vivent que par les techniques du mouvement qui leur sont enseignés à Denishawn. Ces êtres vivent nus, sous le ciel et le soleil de Californie. Ils font l'apprentissage d'un espace ouvert auquel ils peuvent s'abandonner, dans le bonheur et la liberté d'exister, au rythme et au son des vagues de l'océan. Cette expérience vécue, expérience si rarement accessible à nos contemporains, construit un imaginaire et un geste, une image du corps particulière à cet espace. Katharina Van Dyk, analysant le sens de l'extase en jeu dans l'œuvre de Doris Humphrey, constate : « ...il apparaît que chez la danseuse américaine, l'absence de tension aussi bien dans le corps qu'au-delà manifeste un espace dénué de toute frontière, éminemment ouvert (...) L'espace suggéré au travers de cette extase est sans limite, à l'instar des espaces du Nouveau Monde auquel s'identifie mythiquement la danseuse, horizon presque monstrueux où elle peut se laisser porter et flotter sans inquiétude »¹²⁰. La vie à Denishawn m'apparaît comme le fondement de cette expérience de l'espace éprouvé par Doris Humphrey.

D'autre part, le rapport à l'autre est tout à fait spécifique du danseur : « *Se toucher, se faire la bise, se masser, faire confiance corporellement sont des actions caractéristiques du quotidien du danseur. C'est aussi tout un rapport à l'identité sexuée et sexuelle qui se joue* » remarque Pierre-Emmanuel Sauvignet qui se trouve confronté « *à la question de la construction de l'identité sexuée (y compris la mienne* » écrit-il)¹²¹ alors que, sociologue, il devient danseur professionnel et s'intègre au milieu de la danse. Jérôme Andrews a vingt ans quand il vit dans la communauté de Denishawn, et comme toutes les expériences de jeunesse, cette expérience s'inscrit très profondément en lui : expérience de luminosité, d'extase animale, et de contacts riches et diversifiés, dont celui de Ruth St Denis qui laissa certainement une empreinte ineffaçable en lui.

Ruth St Denis, une esthétique à l'œuvre

Ruth St Denis, quant à elle, baignait dans le romantisme avec volupté, passant du banal au sublime lorsqu'elle apparaissait sur scène, ainsi que nous le relate Martha Graham dans ses mémoires, nous offrant son témoignage sur l'esprit et l'esthétisme¹²² présent à Denishawn: « *D'autres fois, miss Ruth revêtait un beau kimono japonais et se ceignait la tête*

¹²⁰ Katharina Van Dyk, « *L'œuvrement extatique, à propos et autour de Two Ecstatic Themes de Doris Humphrey* » mémoire de Master 2 Recherche, UFR Arts, Philosophie, Esthétique, mention musique, spécialité danse, session de septembre 2010, p.62.

¹²¹ Pierre-Emmanuel Sauvignet, *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*, éditions La Découverte, Paris, 2010.p.23.

¹²² Martha graham, *Mémoire de la danse*, opus cité. p.82,

d'un bandeau. Elle nous parlait en charabia, et nous lui répondions de même. C'est-à-dire que nous inventions, à notre idée, quelque chose de japonais, un vocabulaire à nous. Nous apprenions à improviser. Elle et Ted Shawn s'étaient fait construire un théâtre où de nombreux Orientaux résidant à Los Angeles venaient assister aux spectacles ».

Radha, la première danse indienne de Ruth St Denis, créée le 22 mars 1906, présentée à l'Hudson Theatre, puise dans le patrimoine commun de la culture bourgeoise de l'époque (une Inde imaginaire et exotique), mais que l'artiste utilise pour réaliser un spectacle théâtral « où la danse soit l'expression de valeurs spirituelles »¹²³. Chaque geste était lié à l'expression d'une signification intérieure, mettant en œuvre ses connaissances de la technique expressive de Delsarte. Dans son autobiographie, elle rattache sa création à la nécessité d'unir la triade des expériences, religieuse, sensuelle et artistique, qui, selon elle, n'entraient pas en conflit dans la pensée traditionnelle indienne. À la contemplation d'une sculpture du British Museum à Londres représentant l'union entre Shiva et Parvati elle écrit : « Ici, il y a l'amour, l'extase et la beauté. Me vient à l'esprit l'opposition à mon ancienne conception d'un dieu hébraïque, sévère et solitaire, qui ne partage avec personne sa grandeur¹²⁴ ». Martha Graham rappelle un épisode où Ruth St Denis montre qu'elle voyait dans le manque de théâtralité de l'office religieux et surtout dans l'absence de la danse, une limite de la religion chrétienne telle qu'elle est pratiquée : « Martha, ces gens-là n'arriveront à rien tant qu'ils n'auront pas un peu le sens du spectacle » lui dit-elle¹²⁵, l'entraînant ce jour-là à la suivre hors de l'église.

Christina L.Schundt, dans son essai consacré à la psychologie de Ruth St Denis, recherche les racines de son mysticisme dans la culture philosophique et littéraire de l'Amérique fondée sur le concept de « réalisation individuelle », prenant pour point de référence la pensée religieuse de Ralph Emerson¹²⁶. Vito Di Bernardi note, quant à lui, que chez Ruth St Denis, « l'opposition des contraires depuis son enfance, dans sa formation et dans son œuvre, ne semblent pas avoir engendré de crises destructives ou de doutes, mais alimentèrent chaque fois de nouvelles énergies pour avancer dans sa propre exploration, selon l'esprit positif d'autodétermination initié par le philosophe Ralph Emerson¹²⁷ ». Cet élément de la psychologie de Ruth St Denis me rappelle la façon particulière dont Jérôme Andrews dédramatisait les situations, trouvant une solution là où nous étions souvent dans l'impasse. Sa liberté d'esprit et

¹²³ Ruth St Denis, *An Unfinished life*, opus cité pp. 70-71.

¹²⁴ Ruth St Denis, idem, opus cité p.381.

¹²⁵ Martha Graham, idem, opus cité p.100.

¹²⁶ C.I.Schundt, « Into the Mystic with Miss Ruth », in *Dance Perspectives*, 1971, n°46, pp.1-54.

¹²⁷ Vito Di Bernardi, *Ruth St Denis*, opus cité p.38.

son pragmatisme étaient tout à fait étonnants. Roger Ribes¹²⁸ me raconta un jour à Venise, où nous nous étions retrouvés, y vivant et travaillant tous deux, que Jérôme Andrews lui téléphona un soir au théâtre où il se produisait avec sa compagnie. C'était en Belgique si mes souvenirs sont exacts. Roger Ribes lui répondit que ce n'était pas le moment d'une conversation car la répétition n'avait pas été bonne et qu'il devait bientôt entrer en scène. « *Et si vous intervertissiez les rôles ?* » suggéra Jérôme Andrews. Roger Ribes raccrocha, tout à fait agacé, marmonnant « *mais qu'est-ce qu'il me raconte ?* ». Puis, tout à coup, il pensa que la suggestion pouvait être intéressante : puisque quelque chose d'essentiel manquait dans l'interprétation de tous, ils n'avaient rien à perdre et tout à gagner à changer de perspectives et de rôles. Ainsi fut fait. Roger Ribes m'avoua que le spectacle ne fut pas extraordinaire ce soir-là. Mais quand le lendemain les membres de la compagnie reprurent leurs rôles respectifs, tout était transformé, vivant, évident pour chacun. Cet esprit, saisir dans l'instant quelque chose de vivant, être capable de transformer la situation, est aussi admirable chez Jérôme Andrews qu'il le fut chez Ruth St Denis. « *Il y avait quelque chose de fantastique avec Jérôme, c'est la façon dont il attrapait les choses au vol* » me confie Dominique Dupuy¹²⁹.

Dans l'oeuvre de Ruth St Denis convergent des expériences contradictoires. Elle relie deux cultures théâtrales qui semblent aux antipodes : le delsatisme américain, une esthétique du naturel et de la simplicité, et une esthétique du jeune théâtre américain, celle de David Belasco (1853-1931). En 1900 elle rejoint la prestigieuse compagnie de Belasco avec laquelle elle travailla cinq ans. C'est à lui qu'elle doit l'appellation de Ruth St Denis (son vrai nom est Ruthie Dennis), d'être soustraite au Vaudeville (elle a commencé à quinze ans à y travailler, avec des « skirt dance », genre qui s'inspirait du cabaret français et du music-hall anglais) et reconnaît lui devoir beaucoup : « *Il exerçait sur les acteurs un pouvoir hypnotique. Le voir diriger une scène revenait à voir un ingénieur monter les différents éléments d'un pont*¹³⁰ ». Grâce à lui, elle reçut une éducation théâtrale rigoureuse. Il disait : « *j'applique à mes régies les principes de la science. Je ne laisse rien au hasard. Temps et fatigue ne sont rien en regard de la perfection du détail* »¹³¹. Jérôme Andrews sera très attentif à tout élément susceptible de perfectionner un spectacle, et ses carnets manifestent cette attention, le professionnalisme à l'œuvre dans la culture américaine telle qu'elle s'élabore en ce début de 20^{ième} siècle aux Etats-Unis. Ruth St

¹²⁸ Roger Ribes, français, 1931-1995, formation de peintre, puis de danse avec Jérôme Andrews, Mila Cirul, Genviève Mallarmé, Jacqueline Robinson et les Dupuy avec lesquels il travaille. Voir l'article que Jacqueline Robinson lui consacre dans son livre *L'aventure de la danse moderne en France*, opus cité p.259.

¹²⁹ entretien personnel avec Dominique Dupuy, Août 2010.

¹³⁰ Ruth St Denis, *An Unfinished life*, opus cité p.41.

¹³¹ L.L.Marker, *David Belasco. Naturalism in American Theatre*, Princetown University Press, Princetown 1975, p.207.

Denis y apprend aussi son credo, à savoir ; « *il est plus facile d'attirer les spectateurs par les sensations que par l'intellect parce que les gens vont au théâtre pour s'émouvoir* ». Jérôme Andrews considère que les émotions font partie de l'être humain, et il ne les refuse pas, « *contrairement, me dira-t-il, à Cunningham* ».

De sa pédagogie, Ruth St Denis énonce certains principes en 1917¹³² : « *Ted Shawn et moi-même croyons qu'être soi-même soit plus important que de réussir la plus intelligente imitation de quelqu'un d'autre* ». Elle distingue alors plusieurs niveaux d'apprentissage. Le premier niveau est qualifié de « diagnostique », et, dans ses mémoires¹³³ elle parle des « possibilités » du danseur que cette phase de leçons lui permettait d'observer. Ensuite un cours particulier d'exercices techniques préparait l'apprentissage de quelques danses qui s'adaptait à la personnalité de l'élève. Puis Ruth St Denis concevait un solo pour cet élève, et ce solo était une construction personnalisée comprenant non seulement des mouvements mais aussi la musique, le costume, les lumières créées spécialement à cette occasion. Elle insiste sur le fait que cette façon de procéder soit une « non-méthode », la recherche d'une liberté créative individuelle qui soit aussi réalisation spirituelle de la personne. Toujours d'après ses propos, cette non-méthode reflétait, plus qu' « *aucun autre système imposé de l'extérieur* », l'esprit américain, ce qui, « *dans l'utopie de Ruth St Denis prépare les fondements d'une communauté d'artistes et son enracinement dans la société*¹³⁴ ». Ruth St Denis fut le professeur de Jérôme Andrews. À partir de ces ambitions pédagogiques, un rapport personnalisé, une communication d'expériences fut suffisamment féconde pour qu'un solo se construise et soit dansé en public par Jérôme Andrews. Il est permis de penser qu'ils échangèrent, et par leurs discussions et par la construction de cette danse, de nombreux points de vue sur le spectacle, sur la scène et le théâtre. Jérôme Andrews a déjà une expérience et de la scène à son arrivée à Denishawn, et l' de construire ses propres danses, car, ainsi que le note Martha Graham, la chorégraphie est « *un mot que je n'avais jamais entendu avant d'arriver à New York. À Denishawn on se contentait d'inventer des danses* »¹³⁵. J'imagine aussi que le rapport de Jérôme Andrews et de Ruth St Denis fut particulièrement profond puisqu'il se poursuivit toute leur vie.

Ruth St Denis, durant ses années avec Belasco, observe et admire Mme Carter, modèle d'une actrice puissante, riche de moyens expressifs, capable, grâce à son charisme théâtral et à sa technique, de dominer la machine théâtrale de Belasco. Cette femme manifestait une féminité qui semblait émancipée de la mentalité américaine d'alors et en même temps, ainsi que

¹³² Ruth St Denis, *The education of the Dancer*, avril 1917, in Robinson Locke Collection of Dramatic Scrapbooks, série 2, vol. 290, New York Public Library for the Performing Arts, pp.76-77.

¹³³ Ruth St Denis, *The Education of the Dancer*, opus cité p.77

¹³⁴ Vito Di Bernardi, *Ruth St Denis*, opus cité p.29.

¹³⁵ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité p.86.

le note Shelton¹³⁶, interprétait des personnages conventionnels et rassurants pour le public. Ce qui fait la présence d'un être, sa personnalité sont généralement des rencontres inoubliables dans une vie d'artiste, et on apprend beaucoup plus de ce qu'est un être en présence que de son savoir. Ainsi Ruth St Denis, dans la pluralité de ses expériences théâtrales, n'ayant pas connu la normalisation d'un enseignement systématique et obligé, mais répondant simplement aux nécessités de sa vie, construisit une vision intuitive, à partir de sa perception de son environnement et des événements qu'elle rencontra sur son chemin. Prenant en charge ce que lui transmirent les femmes de sa lignée, et sa mère en particulier qui, à ce qu'il semble, souffrit de désordres nerveux, elle fit les choix spirituels qui portèrent en avant sa propre destinée comme résolution de cet héritage féminin. En tournée à Paris avec la revue *Zaza*, Ruth St Denis vit danser une artiste japonaise, Soda Yacco, dont elle remarque : « *Sa danse était l'antithèse de nos acrobaties américaines, dispersées et excessives*¹³⁷ ». Elle prit de cette artiste l'image d'une femme qui soit protagoniste non par la séduction, ni par la négativité tourmentée des actrices qu'elle admire, mais plutôt par « *une aura de calme spirituel* »¹³⁸. Kendall souligne que « *la seule chose qui manquait à Ruth St Denis sur la scène de Belasco fut le calme, car avec lui la note dominante était l'agitation, l'art de la mise en scène, du rythme du montage dont il était un maître incontesté* ». Sada Yacco, en effet, proposait des personnages féminins, seuls, indépendants, et hors du commun, et Sally Banes nous les décrit « *conscientes de leur sensualité, dépourvues du sens de culpabilité victorien typique de l'Europe et de l'Amérique*¹³⁹ ». Ruth St Denis constate que la composition de Sada Yacco et son jeu scénique, un rituel oriental, créent un certain recul, donnent à la sensualité du corps féminin une qualité abstraite : « *durant des années, son spectacle resta profondément inscrit en moi et m'emplit d'un désir si profond d'un art subtil et allusif qu'il devint mon ambition principale. J'appris de cette femme la différence qu'il existe entre des paroles surprenantes et celles qui sont évocatrices*¹⁴⁰ ».

En 1990, lors d'un stage à Venise au Centre de Recherche Théâtral de la Guidecca, Jérôme Andrews nous donna la consigne de suivre le bord d'un long tissu. Une jeune femme, Elena, accomplit cette tâche avec simplicité, sans aucune recherche d'effet, et, quand il interrompit la musique et mit fin à l'expérience, Jérôme Andrews vint l'embrasser. Cette femme qui suit son fil, tout simplement, voilà ce qui était propre à émouvoir Jérôme Andrews. Et il

¹³⁶ S.Shelton, *Ruth St Denis. A biography of the Divine Dancer*, University of Texas Press, Austin 1990,p.39.

¹³⁷ Ruth St Denis, *An Unfinished life*, opus cité p.40.

¹³⁸ E.Kendall, *Where She Danced*, Alfred A.Knopf, New York 1979, pp.45-46.

¹³⁹ S.Banes, *Dancing Women. Female Bodies in Stage*, Routledge, London-New york, 1998, p.82 .

¹⁴⁰ Ruth St Denis, *An Unfinished life*, opus cité p.40

manifeste son émotion. Ruth St Denis a aussi cette simplicité linéaire émouvante et Doris Humphrey reconnaît cette trace dans l'espace comme une qualité indéniable de sa danse : Marcia B. Siegel note que « *la profonde sérénité, l'unité visuelle des danses de Ruth St Denis (Kuan Yin, White Jade, Spirit of the Sea) ont dû laisser une trace indélébile sur l'esprit de Doris Humphrey. Et même quand elle n'a plus besoin de cette platitude et de cette fixité, elle n'oubliera jamais le contrôle inné de la ligne dans l'espace qu'elles inscrivent* »¹⁴¹. L'image de la féminité offerte par Ruth St Denis eut certainement beaucoup d'impact sur le jeune Jérôme Andrews.

Au XIXe siècle dans le ballet romantique, une nouvelle vision de la ballerine tendait à reconsidérer le corps féminin sous ses aspects métaphoriques ou symboliques. Mais cette vision émanait de l'élite masculine (elle était le fait de Théophile Gauthier ou de Mallarmé). Ruth St Denis, indépendamment de tout pouvoir masculin, créa une image de la danseuse sacerdotale, tranquillement immergée dans ses rituels. « La danse des cinq sens », qui était la partie centrale de la chorégraphie, montre Radha jouant avec des bijoux dans la danse de la vue, jouant à faire tinter des clochettes et ses crotales dans la danse de l'ouïe, occupée à sentir les guirlandes de fleurs dont elle était parée dans la danse de l'olfaction, à boire dans une coupe d'argile avant de s'abandonner à une ivresse tournoyante dans la danse du goût, et, dans la danse du tact, se caressant le visage, la poitrine et les hanches.

Jérôme Andrews pratiquait aisément le porté de bijoux afin de captiver l'attention d'autrui. Mais s'il exhibe des bijoux, c'est avec une certaine forme d'esprit, car ces bijoux ne parlent pas seulement de luxe, ils sont souvent de provenance asiatique, la conjugaison de la pierre et du métal qui renvoie à une culture, à des correspondances, le mettent en rapport avec un certain sens oriental connu de lui où la solidité de la pierre figure l'impassibilité de l'esprit. Jérôme Andrews fait remarquer : « *Maintenant en ce qui concerne les costumes, il y a deux théories sur la mise en beauté d'une carcasse, l'une consiste à orner le corps, avec des rubans, des robes, des couleurs, et finalement recouvrir et cacher l'individu derrière tout ce luxe, l'autre possibilité, que je préfère, est d'aider à sortir de lui-même, un être, par l'extension de sa personnalité dans la matière d'un tissu ou d'un objet* »¹⁴². On ne saurait ainsi interpréter le port de bijoux par Jérôme Andrews seulement par une forme d'héraldisme : quelque chose de l'artiste, de son sens des correspondances est ici à l'œuvre au-delà de l'exposition du luxe. Et s'il explore les « sens », c'est afin d'affiner la richesse de nos perceptions et de notre sensorialité au profit de la communication humaine, « *parce que danser c'est quelque chose qui est en vous, et plus vous voulez aller dans le monde extérieur, plus il faut que vous ayez une*

¹⁴¹ Marcia B. Siegel, *Days on Earth*, l'opus cité., p.65.

¹⁴² Jérôme Andrews, conférence n°2, 1969.

certaine joie à être en vous-même, dans le mouvement, la beauté ou la tristesse de votre vie, sinon tout cela reste en vous et vous devenez très peu de choses vous-même, et moins vous êtes moins vous pouvez donner », et cet énoncé clôt sa première conférence chez Arno Stern en octobre 1968.

La dernière danse de Ruth St Denis dans Radha concernait le « tact », et c'est une proposition que Jérôme Andrews affectionnait particulièrement. Nous aurons à avancer en ouvrant notre peau dans le sens directionnel, en « offrant » notre peau nous proposera-t-il en 1981 dans *Mystère Corybantique*. Ce thème est proposé sur une ligne droite, ou sur un cercle, mais peu prendre d'autres formes pour nous rendre sensible à l'ouverture de la peau à l'espace.

Le toucher de la peau est conçu comme éveil, le préalable au mouvement, une première prise de contact avec soi-même : « *être gentil avec soi* » disait Jérôme Andrews, comme avec un animal domestique auquel on voudrait du bien, car il va falloir l'apprivoiser pour qu'il accepte de coopérer au travail, mais en douceur, si nous ne voulons pas qu'il se rebelle ! Plus qu'un éveil, c'est un pacte avec soi-même reconduit pour le bonheur du travail et Jérôme Andrews nous dit : « *chasser les démons* ». La manipulation de la brosse est le premier geste quotidien pour susciter l'éveil de la peau : en circulant sur la peau, en plus de l'effet apaisant, la brosse absorbe les charges électriques entre les poils et l'épiderme, mais c'est la sensation de transformation de la totalité de soi qui importe et le bien-être. Ce premier geste cherche à rétablir l'unité de notre peau, car il faut passer partout, ne pas oublier une zone hors du circuit de la main (ou de la brosse) car il constate que nous avons tendance à éviter certaines zones : « *Cette sensibilité de la peau est une chose que l'on perd très, très vite, mais heureusement, la retrouver ne prend pas tellement de temps. Brossez-vous avec une brosse à ongle, au début c'est désagréable, mais vous aurez un résultat, vos pieds vous aideront à résister au poids* » nous dit-il¹⁴³. Ensuite ce brossage méthodique conduit peu à peu à l'éveil, à la subtilité de ce qu'il est possible de sentir, au toucher de l'air, car l'air a une résistance qu'il nous est possible d'expérimenter, depuis la caresse d'un courant ou du frisson qu'il procure, à la douceur du passage de l'ombre à la lumière, ou au délice de l'ombre après la brûlure du soleil. C'est un monde d'émotion qui s'ouvre à la conscience. Double face extérieur- intérieur, la peau participe du dedans et du dehors, et sans l'éveil de cet organe si sensible n'existerait ni « proprioception » ni « extéroception », seulement une volonté qui serait du domaine de l'« exécution » (encore une expression française dont Jérôme Andrews aimait à souligner l'ambivalence). Il continue : « *Dans mes cours, je commence quelquefois en demandant aux gens de froter le sol avec leurs pieds. C'est merveilleux s'il y a plusieurs sols, bois, tapis, carrelage, ... car le sens est très différent, surtout avec les pieds, nos mains sont plus habiles,*

¹⁴³ Jérôme Andrews, conférence n° 2, 1969.

*mais nos pieds sont le miracle de notre corps. Vos pieds vous aideront à résister au poids. L'instinct du corps est de lever ce poids, mais plus on devient cultivé, plus on perd le feu qui passe de la terre, et nous donne le souffle d'air libre de notre corps*¹⁴⁴».

Cette tactilité prend parfois une dimension remarquable et scénique, quand la vulnérabilité ressentie « à fleur de peau » engendre des inscriptions spatiales et chorégraphiques. La poésie de l'humain est toujours présente et mise en évidence dans le travail de Jérôme Andrews. Une expérience eut lieu à Venise en avril 1988, lors d'un stage où il nous fit expérimenter à deux la consigne suivante : l'un fermait les yeux et ne devait pas bouger pendant que l'autre le parcourait de la main, « *sans opérer de déviations* ». Là encore l'action était loin de laisser indifférent, et, de plus, chaque couple travaillant à tour de rôle en présence du regard de tous, l'impression de vulnérabilité pour les deux protagonistes en était décuplée, et d'autant plus que Jérôme Andrews avait fait en sorte que les couples soient composés d'une femme et d'un homme. Il s'en explique : « *A chaque point de notre peau existe ce sens de toucher, cette capacité d'éprouver un contact à ce point-là, par ce point-là ; de sentir ma main qui me touche, votre main qui me touche, celle d'un inconnu, tous ces contacts éveillent un sens, de ce point de ma peau vers l'intérieur et aussi de mon intérieur vers ce point* »¹⁴⁵.

La sensibilité artistique de Jérôme Andrews, sa connaissance des implications psychologiques, neurovégétatives du toucher, l'étendue de sa culture et son insatiable curiosité humaine, il les mettait en jeu dans son travail pour que nous nous éveillions à la richesse de notre corps, de ses potentialités sensorielles et expressives, pour accorder l'artiste en nous à sa propre matière. Cet acte sur notre peau nous ouvre à une nouvelle dimension de nous-mêmes : notre corps devient un instrument appelé à entrer en résonance, susceptible de changements subtils, toutes les antennes de nos sens étant en éveil. De même, dans le travail d'atelier avec les tissus, la première expérience qu'il proposait s'inscrivait dans le souci de nous mettre en face de nous-mêmes, tout en situant cette expérience dans le contexte culturel qui avait été à sa source : « *Dans une école, l'école Bauhaus, il y a un petit truc formidable pour les sculpteurs. C'est un petit sac dans lequel quand vous plongez la main, un déclic se produit qui fait tourner une roue, et sur cette roue passent des velours, papier de verre, caoutchouc, carton, bois, etc...Il faut se rendre compte, sans voir, quelle est la matière. Ensuite les gens commencent à faire des sculptures avec de la terre, mais toujours avec les mains dans un sac, pour ne pas voir et utiliser la tactilité* »¹⁴⁶. La consigne donnée par Jérôme Andrews était de toucher divers tissus, une dizaine d'étoffes disposées en cercle dans l'espace du studio : il nous

¹⁴⁴ Jérôme Andrews idem.

¹⁴⁵ Jérôme Andrews conférence n° 5, d'avril 1975,

¹⁴⁶ Jérôme Andrews, conférence n°2., 1969.

proposait d'être sensible au toucher, à la matière d'un premier tissu, puis, quand nous en avons fini avec ce tissu, de passer au suivant, « *en prenant son temps* ».

L'expérience s'avérait différente pour chacun d'entre nous. Et Jérôme Andrews n'oubliait jamais de souligner cette différence. Nous ne sommes pas égaux dans nos sensations, nous sommes habités d'expériences diverses, d'une histoire différente, (sans qu'il définisse une échelle de valeur de bien ou de mal), et cette originalité rendait l'expérience de chacun enrichissante pour les autres. Il était humainement passionnant de s'en rendre compte. Connaissance de soi, autonomie de soi, nous apprenions ainsi à accepter d'être vulnérable à la sensation. « *Ça se voit* », non pas par un artifice, mais par la réalité de la sensation qui transparaît avec une certaine lumière : avec le temps, on devient plus sensible et conscient de cette réalité. Jérôme Andrews constate : « *Cette sorte d'action n'est pas particulièrement faite pour être vue, et cependant elle est vue à la fois par un «quelque chose» dans la personne elle-même et par ceux du groupe qui à ce moment-là ne sont pas en train de «travailler». Car regarder les autres fait bientôt autant partie de la session qu'être soi-même dans le coup. Dans la vision perceptive, il se produit une ouverture sur la vie de chaque personne ; un nouvel affermissement des valeurs personnelles de chacun* »¹⁴⁷. Ici et maintenant : qu'est-ce que je sens ? Ai-je senti la même chose la première fois que je fis cette expérience ? Ce contact, qui m'avait laissée indifférente, m'émeut aujourd'hui. Ce tissu, qui m'est si désagréable de contact, produit aujourd'hui une lumière particulière sur une autre personne. Matière de l'instant qui dépend, de notre disponibilité à cet instant, de ce que nous avons fait précédemment, du temps, de la lumière, d'une subjectivité qui ne saurait se laisser réduire à une loi, tant de facteurs entrent en jeu et sont impossibles à répertorier. Nos « a priori » avaient peu de chance d'être confortés par une expérience avec Jérôme Andrews. Untel, ou unetelle a vécu quelque chose de fondamental et d'inoubliable, juste en touchant ce morceau de tissu : moment de proximité à soi, plus profond peut-être que tout ce qu'il, ou elle, a pu faire de passionnant depuis longtemps... La peau est l'élément le plus profond et paradoxalement, le plus superficiel de notre être au monde. Paul Valéry le constatait qui écrit « *Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme c'est la peau* »¹⁴⁸.

Ruth St Denis dansait ensuite le « délire des sens » et la chorégraphie se concluait par un retour de la déesse à la paix de la contemplation ou Samadhi. Dans la philosophie bouddhiste et indoue, transcender le corps et « la prison des sens » signifie passer du plan matériel au plan spirituel, et non pas se libérer du péché et du mal. « *Ainsi une femme sensuelle*

¹⁴⁷ Jérôme Andrews, conférence n°11, traduction de Denise Humbert.

¹⁴⁸ Paul Valéry, in *Idée Fixe* 1932, rééd. Gallimard, coll. « Idées », 1966. Sous la direction de Jean-François Dortier.

peut échapper à la dualité déesse-putain » souligne Sally Banes¹⁴⁹ qui note que « *Radha semble danser seulement pour son propre plaisir...Radha semble autonome et indépendante...La danse confirme ce que Ruth St Denis soutient, à savoir que c'est une leçon morale que la déesse donne à ses officiants*¹⁵⁰ ».

Jérôme Andrews aimait nous rappeler que le 19^{ième} siècle était sa « bête noire » et, s'appuyant sur le texte d'Ashley Montagu¹⁵¹. Il soulignait l'éloignement des corps, leur dévalorisation, l'instauration d'un système d'éducation hypocrite, culpabilisant, la dénaturation du rapport au sol par le port des chaussures qui rendent difficile l'accès à notre réalité : oser toucher, se toucher, oser avoir un sexe,(qui ne correspond pas forcément à génitalité courante), oser regarder les choses en face sans fausse pudeur, oser se regarder et être gentil avec soi. Ce regard était déjà celui de Ruth St Denis, et Jérôme Andrews remarque : « *Plus souvent que vous ne pouvez le croire, nos organes fonctionnels sont comme du gruyère, tout se passe comme s'ils n'existaient pas, les gens ont tous les gestes des bras et des jambes, et le centre vital est mort, ce n'est pas normal. Cela vient de ce que nous sommes encore influencés par une certaine époque, assez récente d'ailleurs, où les parties du corps étaient considérées comme n'étant pas propres. Espérons que cela est maintenant dépassé, mais pour vous tous, et surtout pour moi, pour une raison d'âge, c'est une chose posée, et je dois toujours tricher avec moi-même pour la dépasser...Cette idée est tellement inscrite et fixée en vous, que dans l'esprit de quelques-uns, cette partie du corps n'a réellement pas d'existence* »¹⁵².

John Martin écrit, en 1941, lors de la recréation de cette danse, : « *L'immobile Radha, (...) C'était une présence absolue et il n'était pas possible de ne pas percevoir la force intérieure et la vitalité de l'imagination de cette grande artiste* »¹⁵³. L'admiration que Jérôme Andrews portait à Ruth St Denis atteste de son désir d'une danse qui dépasse la volonté de faire et rejoint l'inexprimable, ce que, dans sa jeunesse, il nomme « danser pour les Dieux ». Ted Shawn rapporte que c'est par la vision de *Incense*, chorégraphie servant d'introduction à *Radha*, qu'il comprit que danse et religion n'étaient pas en opposition, mais une seule et même dimension humaine.

Vito Di Bernardo remarque que, si la première de Radha, le 22 mars 1906, fut un immense succès, Radha serait pourtant tombée dans l'oubli si le public féminin de la bonne société new-yorkaise n'avait trouvé dans ce spectacle un élément d'autoréflexion sur la

¹⁴⁹ Sally Banes, *Dancing women, female bodies on stage*, opus cité, pp.89-90

¹⁵⁰ Sally Banes, idem opus cité p.88.

¹⁵¹ Ashley Montagu, *La peau et le toucher*, Seuil, 1979.

¹⁵² Jérôme Andrews, conférence n°2, 1969.

¹⁵³ John Martin, The Dance « Radha » Again. Ruth St Denis Revives the Oriental Work Which She First Won Fame, in *The New York Times*, 10 juillet 1941.

condition féminine. «*En agissant courageusement là où les hommes de théâtre, plus conservateurs, avaient hésité, les femmes créèrent une base solide pour les spectacles de Ruth St Denis* » remarque Linda Tempko¹⁵⁴. Sally Banes note pourtant qu'entre le public masculin du Vaudeville et le public féminin qui commençait à sponsoriser la « danse artistique » de Duncan et de Ruth St Denis, il y avait une profonde différence de classes : le premier appartenait en majorité à la classe ouvrière alors que le second appartenait aux classes moyennes et à la haute société, femmes progressistes, « *les nouvelles gardiennes de la culture* »¹⁵⁵. Linda Tomko retient plus que légitime une lecture politique–féministe du succès de Ruth St Denis et des autres représentantes de la nouvelle danse américaine. Et Ruth St Denis détermina un changement irréversible du public de la danse américaine en voyageant constamment à travers les Etats-Unis.

Denishawn, une compagnie

Marcia B. Siegler qui analyse les rapports de Doris Humphrey avec Denishawn écrit : « *En dépit de sa réputation et de son apparence de stabilité, Denishawn n'opérait pas sur les mêmes bases que les compagnies actuelles. Les danseurs n'étaient réunis et payés que lorsque la compagnie avait des spectacles, et comme la compagnie n'avait pas son théâtre, elle devait « tourner ». La survivance économique de la compagnie, aussi bien que son image publique, dépendait de ce qui apparaissait d'elle sur les routes. Le travail créatif ne pouvait se faire qu'entre les tournées, alors que les danseurs devaient passer la plupart du temps à enseigner pour vivre ou faire d'autres travaux temporaires. La plupart des œuvres au répertoire de Denishawn n'étaient pas des chorégraphies nouvelles, mais des variations sur les quelques mêmes formules avec des costumes, des gestes, des lieux différents. Bien que la compagnie n'offrît que de courtes pièces et des solos à côté de pièces de vaudeville dans les Follies, Denishawn était devenue la plus importante attraction mêlant art et variétés en Amérique, et certainement la mieux payée* »¹⁵⁶.

Répondant à la nécessité de se produire aux débuts de sa carrière, puis une fois le succès affirmé, à la nécessité de « nourrir les rêves » (celui d'une grande école et d'un théâtre pour la danse), il semble que Ruth St Denis ne vit aucune contradiction au fait d'unir les lumières de la scène, les jeux de voiles « empruntés » à Loïe Fuller, et les poses dramatiques de ses danses orientales. Dans son autobiographie, elle écrit : « *je devais me considérer comme un élément d'une organisation composée d'entités diverses, et non seulement comme une*

¹⁵⁴ Linda J. Tomko, *Dancing Class. Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890-1920*. Indiana University Press, Bloomington 1999, p.51.

¹⁵⁵ Sally Banes, *Dancing women, Female bodies on stage*, opus cité p.52.

¹⁵⁶ Marcia B.Siegler, *Days on Earth*, opus cité, p.54.

*soliste avec un groupe de danseurs qui me soutiendrait... Parfois je glissai dans le programme un élément de beauté et de spiritualité dans un bref solo ici ou là, mais dans l'ensemble nous devions prendre en considération les trois composantes auxquelles nous devions faire face : la carrière de Ted, ma carrière, et tout un groupe de jeunes gens avec des idées et des personnalités, et parce que nous manquions de financement, ces programmes devaient être assez populaires pour rencontrer l'adhésion du public ».*¹⁵⁷ Pourtant Ruth St Denis constate en 1927 : « *Nous rejoindrons l'objectif de cette institution seulement, pour le dire franchement, en donnant au public ce qu'il veut. Ainsi ne parlons plus d'art mais de divertissement. Les énergies utilisées pour faire entrer de l'argent finissent par annihiler les dons artistiques et quand on aura de l'argent, il sera trop tard pour l'utiliser pour l'art ».*¹⁵⁸ Jérôme Andrews manifeste les mêmes difficultés, tout au long de sa carrière, celle de la nécessité de gagner sa vie, de répondre à la demande qui sera souvent celle du Music Hall, ou du cabaret, et celle de préserver le sens profond de son rêve de danse. Toute vie est à la fois prosaïque et poétique. Il y a pour chacun une voie entre les compromis nécessaires pour exister et acquérir une certaine visibilité, et l'éthique d'un art. Ce dilemme habitera longtemps Jérôme Andrews, et peut-être sera une source de son intérêt pour le Tao, cette sagesse du chemin du juste milieu auquel il aime se référer, mais surtout elle l'obligera à dépasser les contradictions de styles pour atteindre ce qu'il appelle la vraie danse : « *Quand vous voyez un danseur qui bouge et que vous oubliez qu'il y a des murs, des décors et des costumes, vous avez une expérience de la vraie danse »*¹⁵⁹ nous dit-il, et cette expérience peut advenir en tout lieu. L'exemple de Ruth St Denis lui donnera-t-il la conscience et la nécessité de préserver son indépendance ? de ne pas se retrouver piégé par une institution qui risquerait de figer sa possibilité d'action et de création ? Jérôme Andrews observe et écoute alors, avec une acuité particulière.

Denishawn, appareil de propagande

« Les intérêts quasi religieux de St Denis et de Shawn s'étendirent de la façon de danser à des discours inspirés que les étudiants et les membres de la compagnie étaient censés attendre régulièrement, et un fervent prosélytisme pour de vagues concepts comme expressivité et spiritualité trouvèrent leurs premiers débouchés dans le Denishawn Magazine (quatre numéros parurent entre 1924 et 1925) » écrit Marcia Siegler¹⁶⁰. Si Ruth St Denis s'intéresse aux mystiques orientaux, Ted Shawn est nourri de christianisme et de culture grecque. D'après les

¹⁵⁷ Ruth ST Denis, *An Unfinished life*, opus cité p.181.

¹⁵⁸ S.Shelton, *Ruth St Denis. A biography of the Divine Dancer*, University of Texas Press, Austin 1990, p.216, première publication en 1981, avec le titre *Divine Dancer. A Biography of Ruth ST Denis*.

¹⁵⁹ Jérôme Andrews, conférence n°3, 1972-1973.

¹⁶⁰ Marcia B. Siegler, *Days on Earth*, opus cité. p.54.

notes rédigées par Annie Suquet, ajoutées au livre de Ted Shawn, il semblerait aussi que celui-ci « *recourt très souvent aux écrits de Geneviève Stebbins, sans citer ses sources. Pour des raisons de mythologie personnelle (auto-légitimation ?), il préfère de toute évidence mettre en valeur l'influence (invérifiable) d'Henrietta Hovey : il l'a personnellement rencontrée, ce qui lui permet de revendiquer une filiation directe, beaucoup plus convaincante dans une perspective d'histoire de la danse encore totalement dominée, dans les années 1950-1960, par le modèle généalogique* ».

Le prosélytisme de Denishawn se double d'un esprit dictatorial où seules les images et les pensées de Ruth St Denis et de Ted Shawn apparaissent (tout particulièrement dans leur magazine). Doris Humphrey dit avoir été « vampirisée » par Denishawn quand elle revient de la tournée en Orient. Marcia B.Siegel rapporte qu'une réunion eut lieu en 1927 au cours de laquelle Ted Shawn annonça vouloir se mettre en adéquation avec un quota de 90% de danseurs de descendance anglo-saxonne à Denishawn, antisémitisme qui choqua Doris Humphrey, et vouloir aussi s'immiscer dans la vie morale et sexuelle de ses danseurs. Moralité tout à fait déplacée selon Doris Humphrey car Ruth St Denis et la compagnie avaient produit un « compromis » commercial que Ruth jugeait « *nécessaire adaptation à l'environnement* » et que Doris Humphrey jugea particulièrement « immoral » : selon elle, à produire du compromis on est conduit, par habitude de penser, à ne plus jamais produire autre chose, et nous avons vu que Ruth St Denis s'exprime dans les mêmes termes dans son autobiographie. Mais J.H. Mazo remarque que « *Ruth St Denis accomplit ce qu'Isadora Duncan ne put réaliser : elle créa en Amérique une scène populaire pour la danse* »¹⁶¹. Le vaudeville était en effet le lieu du spectacle nouveau, un genre théâtral peu défini où se côtoyaient « l'original » et « le sensationnel ». Il constate : « *le vaudeville durant son âge d'or fut un des principaux foyers de la culture américaine* ».

À côté de l'ouverture notable de Ruth St Denis et Ted Shawn aux cultures non-occidentales pour enrichir formellement et spirituellement la jeune danse américaine, paradoxalement, il semblerait que certains chercheurs aient individualisé chez les deux chorégraphes de nombreux stéréotypes présents, en vogue aux Etats-Unis au début du siècle, qui soutenaient la supériorité de la race blanche. Ce fut Doris Humphrey qui avança une suspicion d'anti-sémitisme¹⁶². Et même si Ruth St Denis accueillit Edna Guy (danseuse de couleur) à Denishawn, cette dernière n'eut pas la possibilité de danser dans la compagnie.

¹⁶¹ J.H. Mazo, *Prime movers : the makers of Modern Dance in America*, William Morrow & C., New York 1977, p.67.

¹⁶² Doris Humphrey, « *New Dance : An Unfinished Autobiography* », in *Dance Perspectives*, 1966, n°25, p.74.

« Mais dans les années vingt, il était inconcevable que des noirs et des blancs puissent danser ensemble » écrit Vito Di Bernardi¹⁶³.

Jérôme Andrews tint à me préciser la position définitivement anti-raciste de sa mère et de son éducation. Il me raconta qu'étant enfant, il jouait sous la machine à coudre dans l'atelier de sa mère, quand, un jour, il posa une question à l'ouvrière qui travaillait au-dessus de lui: « pourquoi tu as la peau sale ? ». Sa mère le prit alors par la main et le conduisant au lavabo lui lava la bouche en lui disant, gentiment : « il faut que tu te laves car tu as la bouche sale ». Je compris alors, à sa façon de raconter cette anecdote, ce que le style de Jérôme Andrews devait à sa mère, d'humour, et de fermeté car elle su intelligemment dédramatiser la situation tout en la rendant significative. Jérôme Andrews est sensible et conscient de ce que les différentes couleurs de peau peuvent provoquer et il ne manque pas de le souligner: « L'année dernière, il y avait dans le cours, un garçon, qui était très contracté, il avait un complexe parce qu'il trouvait que sa peau n'avait pas la même couleur que la vôtre ou la mienne, elle était plus foncée. Il était très beau, mais crispé par l'idée de l'aspect extérieur de sa peau »¹⁶⁴. De même, car il participa plusieurs fois dans sa vie à des spectacles mettant en scène des éléments de la culture juive, travaillant avec des compagnies comme celle d'Albertina Rash¹⁶⁵ (en 1939), il me confia qu'il pouvait paraître « plus juif que les juifs », constatant, ainsi que le fit Martha Graham dans son propre cas,¹⁶⁶ qu'il peut exprimer les sentiments des diverses communautés qu'il fréquente et y être admis par cette capacité même : il y a une plasticité du danseur qui peut se couler dans le moule d'une culture sans rien perdre de la conscience de lui-même et de son intégrité.

Denishawn en 1927

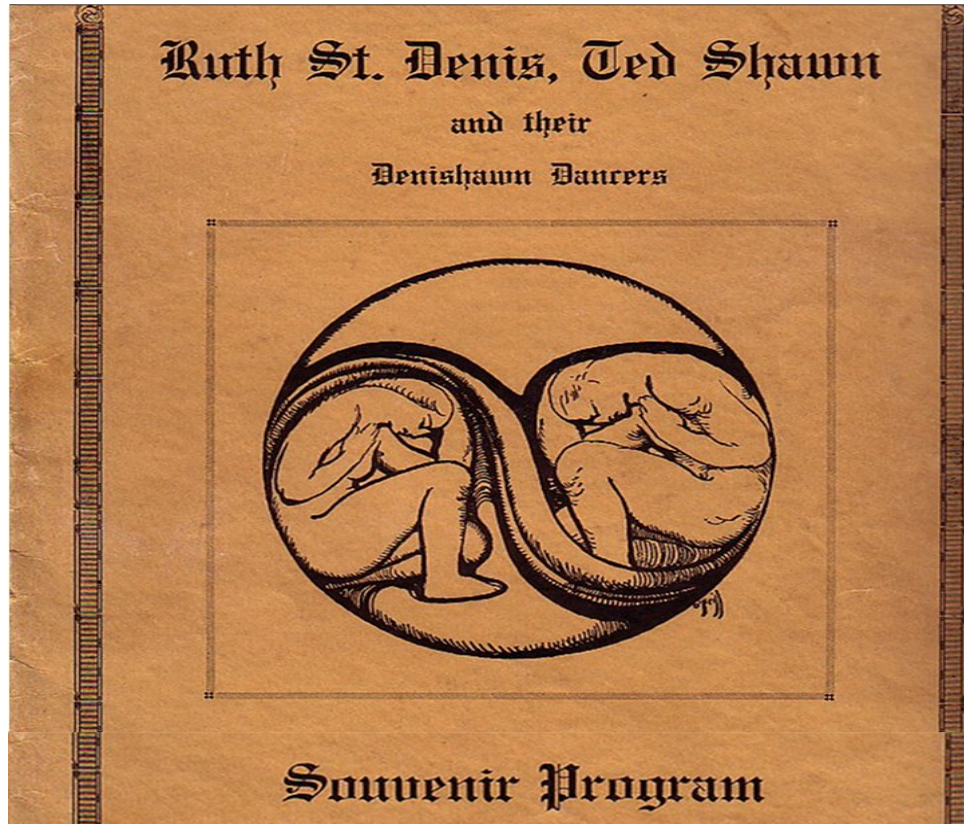
Jérôme Andrews intègre l'école Denishawn en 1927, après la fameuse tournée en Orient, qui eut lieu du 7 août 1925 au 26 novembre 1926. La consultation du programme édité à la suite de ce voyage, programme consultable sur internet (<http://www.oceanpark.ws/1925test.htm#DenishawnSouvenirProgram>), est riche d'informations sur le propos artistique, pédagogique de Denishawn au moment où Jérôme Andrews rejoint l'école.

¹⁶³ Vito Di Bernardi, *Ruth St Denis*, opus cité p.51.

¹⁶⁴ Jérôme Andrews, conférence n°2, 1969.

¹⁶⁵ Albertina Rasch, 1891-1967, née à Vienne en Autriche d'une famille juive polonaise, étudiée à la Vienna State Opera Ballet School et devient première danseuse à l'hippodrome de New York en 1911. Elle créa son propre groupe, « The Albertina Rasch girls », et le Rasch Ballet, conçut un certain nombre de productions pour Ziegfeld, dansa au Moulin Rouge, tourna avec Sarah Bernhardt, et ouvrit son studio à New York où Bill Robinson enseigna les claquettes, et s'orienta vers le théâtre de Broadway et la cinématographie.

¹⁶⁶ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité p.89.



Couverture du programme : on y voit cette référence mystique à l'infini, symbolisée par le huit, inscrit dans l'œuf ou terre première, dans lequel est inséré ce couple nu, primordial : mythologie d'un Adam et d'une Eve, mythe d'une renaissance, d'une gémellité embryonnaire qu'un codon ombilical relie et sépare.

Denishawn rapporte d'Orient non seulement la reconnaissance de sa valeur artistique car ses danseurs présentèrent au reste du monde une lumière nouvelle de l'Amérique, et les articles montrent le succès qu'ils rencontrèrent dans les différents pays où ils se produisirent, mais, en retour, « *ils ont puisé aux fabuleuses sources d'inspiration qu'ont pu leur apporter ces anciennes civilisations et ces peuples exotiques* ». Dans leurs bagages, des costumes offerts de la main des plus importants représentants des différents arts auxquels ils ont pu être initiés, des instruments de musique, et des danses apprises et recomposées dans de nouvelles créations dont ce programme fait un descriptif. Trois sections sont proposées :

- La première ; *Visualisation musicale sur la musique classique*, que Denishawn présente comme la contribution principale de Ruth St Denis à la danse : « *Ce qui importe essentiellement est l'attention portée au rendu de la composition musicale par la danse* ». Dans le « Denishawn Magazine » (1924) la visualisation musicale est définie comme « *la translation*

scientifique dans l'action du corps du rythme, de la mélodie, et de la structure harmonique de la composition musicale sans aucune intention d'interpréter ou de révéler par la danse un sens caché ». Ted Shawn écrit ¹⁶⁷ : « Avec nos visualisations musicales, nous avons été les premiers à développer des mouvements abstraits, car nous ne recourons ni à la caractérisation ni à aucun thème explicite, qu'il soit émotionnel, dramatique ou narratif. Mais tout en travaillant aussi musicalement que possible, nous traitons de problèmes kinésiques ». Jérôme Andrews, dans les années 80, nous fit expérimenter une « visualisation musicale » sur une œuvre de Luigi Nono de 1979, « Con Luigi Dallapiccola », œuvre pour percussions, surprenante par l'impromptu et imprévisibilité des sonorités qui la composent. Ce fut une pure expérience de mouvement, en réflexe, qui supposait une écoute et une disponibilité totale du corps aux sons, expérience particulièrement difficile et passionnante par l'impossibilité d'anticiper le mouvement. Nous ne connaissions pas la musique avant d'être dans la situation d'improvisation. Bernard Lubat, musicien de Jazz, cité lors d'une manifestation artistique ayant pour thème « improviser » au Cratère d'Alès en 1998 s'exprime ainsi : « Si n'importe quoi doit pouvoir subvenir, il s'agit d'un n'importe quoi qui contourne la pensée, casse la carapace, laisse s'insinuer la révolte qui pousse à fonctionner sans savoir. Attention, faire n'importe quoi c'est très dur, parce qu'il faut avoir la rigueur de reconnaître de quoi il est question ».

Nous retrouvons cette notion de composition instantanée où l'acte artistique coïncide et se définit dans le moment même de son émergence chez de nombreux danseurs ayant travaillé avec Jérôme Andrews, et l'improvisation est toujours centrale dans le travail de création. Toute sa vie Jérôme Andrews improvisera, de toutes les façons possibles et dans des formes différentes ainsi que nous constaterons au fur et à mesure de son cheminement. Le conventionnel est ainsi évincé au profit du mouvement, l'improvisation déborde alors la conscience réfléchie, le savoir et la mémoire, et mène à la visualisation de dynamismes inconscients. Barre Phillips, musicien improvisant avec Simone Forti¹⁶⁸ et Julyen Hamilton¹⁶⁹ dit : « improviser c'est un peu comme faire le ménage ». ¹⁷⁰

¹⁶⁷ Ted Shawn, *Chaque petit mouvement*, opus cité p.151.

¹⁶⁸ Simone Forti, figure du courant de la Judson Church, se fait connaître dès la fin des années 50 par ses « constructions » à la Ruben Gallery, puis par son travail sur l'improvisation structurée, puis sur le « logomotion » .

¹⁶⁹ Julyen Hamilton, britannique de la New dance intégré à la branche européenne du « contact improvisation », travaille dans les milieux expérimentaux de Londres et d'Amsterdam.

¹⁶⁹ John Martin, *The modern Dance*, one of a series of publications by Dance Horizons, Brooklyn, New York, 1933.

Parfois Jérôme Andrews donne la consigne de « *mettre la musique dans un tissu* », et, dans ce jeu, nous expérimentons la forme primitive d'abstraction d'une chorégraphie dans les tissus et les voiles manipulés en ondolements sensuels, toute une galerie de jeux dont Ruth St Denis connaissait bien les ficelles depuis ses danses en jupe aux variétés. Jérôme Andrews nous faisait remarquer que la manipulation seule pouvait être un type de rapport à l'objet tissu, mais il nous poussait à expérimenter d'autres rapports possibles, car c'était toujours au-delà d'une maîtrise que se situait l'intérêt du jeu avec les tissus. Il est explicite dans sa 5^e conférence : « *Il y a ce jeu tactile par la nature des premiers gestes des mains qui prennent ou qui rejettent, ce jeu d'échanges avec la matière où parfois on découvre qu'on prend plus à l'instant où on se laisse aller et que, pour que naisse une forme de jeu, il faut être dans ce flux d'échange et non pas faire des gestes parce que cela ne crée aucune forme. Les questions de tactilité et de mouvoir sont basées sur « prendre », « jeter », « caresse », « résistance », dans la peau entière du corps* ».

J'ai retrouvé, dans l'iconographie Denishawn, la « vague » que les enfants de mon cours croyaient avoir « inventée », découvrant avec plaisir cette figure à deux, chacun tenant un angle du tissu, et faisant en sorte que leur action coordonnée fasse courir des ondes sur le voile, développant des roulés et des sauts ensemble (jusqu'au tsunami !). Le principe de la « visualisation musicale », pour Ruth St Denis, est d'échapper au vocabulaire du ballet, tout en proposant un rapport à la musique différent de celui d'Isadora Duncan dont elle notait certaines faiblesses. Pourtant, ainsi que l'écrit Marcia B. Siegel, « *Ruth avait une capacité tellement limitée d'invention que ce système n'était pas valable pour elle* ». John Martin, l'éminent critique de danse de l'époque écrit en 1933¹⁷¹ : « *Ruth St. Denis enrichit considérablement son vocabulaire gestuel par l'apport de sources Orientales, et peut-être, en réalisant la nécessité de quelque chose de concret en ce qui concerne la forme, fut l'initiatrice des formes musicales dans la danse. Dans ses interprétations musicales, la construction de la danse est pratiquement celle de la musique, à tel point qu'elles peuvent paraître identiques* ». Si Jérôme Andrews utilise le principe de « visualisation musicale » dans ses cours ou ses expériences d'improvisation, cette visualisation n'est jamais un but en soi et elle ne construit qu'un « élément » de notre propre miroir intérieur, cette écoute qu'il cherche à développer en nous.

- La seconde est « Straussiana », une chorégraphie de Ted Shawn, avec un arrangement musical de Clifford Vaughan d'après les compositions de Johann, Joseph et Edouard Strauss. Ted Shawn fait un parallèle entre l'importance du Jazz en Amérique et l'importance de la valse en Autriche. D'une certaine façon, Ted Shawn démontre que la culture européenne est intégrée dans les danses de Denishawn, sans y être prédominante. Les

Américains se sont rendus maîtres des rythmes et des styles différents des différentes parties du monde. La valse est l'expérimentation d'un jeu de modulation pondéral très particulier auquel Jérôme Andrews nous confronte sous de nombreuses formes, par le « pas de six », exercice de base de l'inscription d'un hexagone sur le sol jusqu'aux jeux des capes dont la technique complexe requiert une certaine coordination afin de ne pas perdre la fluidité du mouvement, sous peine de se retrouver entortillé dans le tissu. Elle est un plaisir à bouger incomparable : « *Je me sers souvent de grandes capes, qui pendent des épaules jusqu'au sol. Avec elles on sent vraiment ce qu'est un tour et la nécessité de suivre la vitesse engendrée par le poids de la cape force la personne à se servir de ses jambes pour exécuter le mouvement tournant à cause de la cape qui poursuit sa lancée. Ensuite, l'ensemble du tronc est en mouvement constant pour se maintenir à la même vitesse que la cape. Puis, quand il s'agit de changer de sens, la personne est obligée de penser, non seulement à ses pieds et à ses bras, mais à cet objet extérieur à elle-même, auquel elle doit porter la plus grande attention, sans quoi la cape exigera cette attention en faisant trébucher la personne qui l'a oubliée pour ne s'intéresser qu'à elle-même et à sa propre idée sur telle ou telle passe de cape* »¹⁷². Ce jeu de valse peut aller jusqu'à l'envol, et procure une ivresse que tout bon danseur connaît. « *Rythme, rive, rivière, ont la même racine et c'est peut-être dans ce courant, dans ce sens du rythme, que sont les choses que j'essaye de faire* »¹⁷³ » dira Jérôme Andrews. Doris Humphrey va chorégrapier en 1929 *Quasi Walz* sur une musique de Scriabine, montrant, par cette composition, son intérêt pour ce rythme induisant des suspensions du corps auxquelles elle est particulièrement sensible. L'apport de la valse est tout à fait fondamental pour une expérience du mouvement dans l'espace.

- La troisième comprend deux danses, ; *Momiji Gari*, d'après une danse japonaise qui leur fut présentée à Tokyo, et à laquelle Ted Shawn a assisté chaque soir pendant un mois, ce qui lui permit d'en faire une adaptation avec les costumes précis du drame, et sous la direction de Koshiro Mazumora, acteur star de cette pièce, et *White Jade*, la danse que Ruth St Denis composa à partir des sculptures des Bodhisattvas et qu'elle dansa avec succès en Chine, dont elle enrichit alors la gestuelle par de nouvelles *chinoiseries*, sur une composition musicales de Mr. Vaughan.

Ils sont allés en Orient et se sont faits orientaux d'un moment. Mais plus que l'orientalisme à la mode en ce début de XXe siècle, il y a chez Ruth St Denis une tentative de dépasser la dichotomie occidentale entre danse et religion, de fondre en une seule unité le rite et le spectacle. Selon Vito Di Bernardi ceci « *est l'élément le plus radicale de sa recherche et*

¹⁷² Jérôme Andrews, conférence éditée in *Marsyas* n°35-36, décembre 1995.

¹⁷³ Jérôme Andrews, conférence n°4, janvier 1974,

aussi son empreint majeur aux différentes traditions asiatiques.¹⁷⁴ ». Ted Shawn note aussi au sujet des danses de cour cambodgienne : « Pour autant qu'il ne nous soit pas possible de recréer et de dupliquer exactement cet art de la danse, celui-ci possède de nombreux principes concrets qui sont universels dans leur application et qui devraient être appris et utilisés »¹⁷⁵.

Martha Graham¹⁷⁶ nous permet d'appréhender l'impact que pu avoir ce voyage sur Ruth St Denis à propos de sa danse « Le sari noir et or » : « Elle avait créé ce solo intuitivement, sans jamais avoir vu de danses indiennes, et lorsqu'elle l'introduisit en Inde, à une époque où la danse traditionnelle y était au plus bas, elle connut un succès extraordinaire et on lui demanda son aide pour ressusciter cet art ». En leur montrant l'intérêt qu'elle porte à leur art, à eux, Indiens qui l'avaient perdu de vue, elle réintroduit l'art indou et lui permit de se pérenniser. Ram Gopal¹⁷⁷, ce grand danseur qui fut le « Dieu de la danse » (indienne) entre les deux guerres, avec qui j'eus des entretiens amicaux et privilégiés à Venise dans les années 80, me confirma alors que le passage de la Denishawn en Inde transforma la vision que les Indiens avaient de leur propre culture car l'occupation coloniale anglaise leur avait fait perdre toute identification avec leurs propres racines.

Au sujet de Denishawn, Jacqueline Robinson constate : « Le renouvellement de la danse y fut entrepris non par un procédé de dépouillement, comme il eut tendance à l'être ailleurs, mais par addition en quelque sorte¹⁷⁸ ». Ainsi, lorsque Jérôme Andrews rejoint l'école, tout un trésor ethnographique est présent et intégré aux pratiques du mouvement puisque les danseurs ont suivi les entraînements spécifiques inhérents aux différentes cultures qu'ils ont traversées. L'enseignement y est très éclectique. Jérôme Andrews travaille avec Paul Mathis,¹⁷⁹ Nina Garrett¹⁸⁰, Théodor Koslov (danse classique), Elise Dufour¹⁸¹, Michio Ito, et Ruth St Denis. Il est l'assistant de Lester Horton¹⁸² qui danse les danses navajos. Il étudie les danses ethniques,

¹⁷⁴ Vito Di Bernardi, *Ruth Saint Denis*, Palermo, L'Epos, 2006, p.23.

¹⁷⁵ Ted Shawn, *Gods Who Dance*, E.P.Dutton&Co.Inc., New York 1929, p. 164.

¹⁷⁶ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité. p. 101.

¹⁷⁷ Ram Gopal, (1912-2003), danseur indien dont l'œuvre fait actuellement l'objet d'étude de la part de Raghunat Manet, danseur indien développant son œuvre entre la France et l'Inde.

¹⁷⁸ Doris Humphrey (1995-1958), *Construire sa danse*, traduction et préface de Jacqueline Robinson, L'Harmattan 1998.

¹⁷⁹ Aucune trace de ce danseur dans les encyclopédies et les dictionnaires de la danse accessibles dans nos bibliothèques parisiennes.

¹⁸⁰ Idem

¹⁸¹ idem

¹⁸² Lester Horton (1906-1953) est un danseur, chorégraphe et pédagogue américain originaire d'Indiannapolis. Il est l'un des principaux représentants du courant de la danse moderne qui s'est développé hors de la Denishawn, la *Technique Lester Horton*, basée sur le corps dans son ensemble et dans une approche de la souplesse, la force, la coordination et la maîtrise de son propre corps pour libérer l'expression. Il travaillera beaucoup en utilisant différents styles de danses tels que la danse traditionnelle des Amérindiens ou le moden Jazz. Il est le fondateur en 1948 de la compagnie de danse contemporaine, Lester Horton Dance Theater. A sa mort en 1953, la direction artistique de la compagnie

mexicaines, africaines, et les danses classiques hindoue, chinoise et japonaise. Martha Graham est à New York où elle commence sa carrière de danseuse en toute indépendance de Denishawn : le 18 avril 1926 dans le théâtre de la 48^e rue à New York elle donne son premier récital. Louis Horst l'accompagne au piano. Depuis 1923 il a quitté Denishawn, est allé en Allemagne dont il revient avec une connaissance des nouvelles formes artistiques qui émergent alors en Europe et dont il va faire bénéficier son entourage. Doris Humphrey et Charles Weidman sont à New York. Ils sont eux aussi en train de s'éloigner de Denishawn et ont commencé leur recherche personnelle. J'émetts quelques réserves quand Marcelle Michel écrit dans son article nécrologique au sujet de Jérôme Andrews « *qu'il travailla dans le groupe d'hommes de Ted Shawn* ». Jérôme Andrews rencontra Ted Shawn, mais il me confia avoir travaillé avec Ruth St Denis. À travers les écrits de Martha Graham et de Marcia B. Siegel, il semblerait que Ruth St Denis et Ted Shawn se partageaient les élèves : Doris Humphrey travailla surtout avec Ruth St Denis et Martha Graham essentiellement avec Ted Shawn. Pourtant les contacts étaient constants puisque Martha Graham et Doris Humphrey partagèrent une chorégraphie de Ted Shawn, « Serenata Morisca », et qu'ils vivaient dans le même lieu.

Mais Jérôme Andrews ne travaille pas seulement avec Ruth St Denis. Nous savons que Michio Ito¹⁸³ et Lester Horton sont présents à Denishawn¹⁸⁴. Le travail avec Lester Horton le toucha tout particulièrement. Grâce à celui-ci, qui n'est que de deux ans son aîné, il s'initie aux danses des Indiens d'Amérique et il constate que c'est toute leur spiritualité qui se traduit dans leur danse. Jérôme Andrews fait souvent référence au sens du sacré présent dans chacun de leurs pas. Quand, assis sur nos ischions, nous expérimentons des balancements sur l'axe qui nous permettent de ressentir la totalité de la colonne vertébrale érigée, et que cette vibration permet de libérer les tensions et de ressentir la possibilité du mouvement d'érection de la colonne vertébrale sur l'axe, il me semble qu'il intègre à son enseignement des mouvements qui sont issus des rituels indiens. La salutation au soleil est aussi un principe commun à de nombreuses traditions, celle du Yoga où elle est un acte initial et préalable au travail quotidien, et elle fait aussi partie intégrante des pratiques ancestrales des indiens d'Amérique. Pensée magique ou profondeur du retournement vers une « nature » naturante à laquelle nous participons et dont nous tirons notre miracle d'être, même si nous l'oublions souvent, sagesse que cet amour de la vie qui entre en plénitude d'être, physique et spirituelle, telle qu'elle

est reprise par l'un de ses élèves, le grand danseur et chorégraphe Alvin Ailey. La compagnie sera dirigée par Alvin Ailey jusqu'à sa dissolution en 1960, lorsque Ailey décide de créer sa propre compagnie.

¹⁸³ Michio Ito, 1892 à Tokyo -1961 à Tokyo, est un danseur ayant développé un style personnel incluant des influences orientales et occidentales dans une forme qu'il nomma des «Dance Poems »
Source l'International Encyclopédia of Dance, (Oxford University Press, New York 1998 Oxford)

s'expose dans la salutation au soleil. Nous sommes loin d'une gymnastique ou d'un hygiénisme du corps.

En consultant sur Internet « Horton Summit » (en date du 15 au 18 juin 2006), outre les informations sur la carrière de Lester Horton, qui fut importante et montre un être qui eut beaucoup de visibilité en tant que danseur, chorégraphe et enseignant, je constate que les citations retranscrites résonnent en moi d'un esprit que je reconnais, même si les modalités sont différentes de celles avec lesquelles Jérôme Andrews s'exprime: pour exemple cette citation par James Truitte, extraite d'une interview de Larry Warren (que je suppose être un danseur de Lester Horton) à New York, le 3 juin 1973 : *« Je l'ai vu arrêter la leçon et demander, « Qui êtes vous ? Si vous êtes vous, n'essayez pas de danser comme elle ou lui. Dansez comme vous ». Il nous disait, « votre propre individualité est plus importante que tout . Lester n'a pas envie de faire de petits Lester Horton de vous »*. C'est une constante de l'enseignement de Jérôme Andrews, et nous avons déjà vu que Ruth St Denis s'exprime dans les mêmes termes. Doris Humphrey, dans son livre *Construire la danse*¹⁸⁵, insistera aussi sur la nécessité de pousser le danseur à découvrir son individualité. Il n'est pas question pour ces êtres, de « mimésis », mais de l'exigence d'une autre profondeur de rapport à soi-même. Il y a, pour cette génération de danseurs, une idée de la liberté et de l'individualité qui est revendiquée. J'imagine ainsi une fraternité de perspective entre eux, car Jérôme Andrews remarque : *« Il faut dire que chaque corps a sa méthode, chaque corps a exactement les mêmes articulations qu'un autre corps mais les utilise différemment. Il faut dire que chaque style de danse a été formé par un être qui trouva l'unique et seule façon par laquelle, lui, peut exprimer tel ou tel geste. Et après, les autres copient. Georges Noverre a dit : « je déteste les copies de copies ». Et pourtant c'est bien ce que font la majorité des écoles, des copies de copies, Les écoles ne sont même que cela : des copies de copies. Quelqu'un a eu l'audace de trouver sa propre façon de faire, et les autres copient, croyant aller à la source. De la source, on peut peut-être trouver la même forme, mais pas en sens inverse »*¹⁸⁶. Jérôme Andrews danse alors sa propre danse, peut-être issue du travail avec Ruth St Denis, *The Arian Sheperd*, dans un spectacle de Lester Horton.

D'après Helen Caldwell, Lester Horton arriva avec Michio Ito à Los Angeles. La consultation de son livre *Michio Ito, The Dancer and his Dances*¹⁸⁷ est une source importante pour comprendre et ressentir l'art de Michio Ito, car son auteur en a suivi le travail, en analyse les compositions, nous offre une iconographie, et me permet de faire des hypothèses sur les

¹⁸⁵ Doris Humphrey, *Construire la danse*, traduction et préface de Jacqueline Robinson, L'Harmattan, 1998, 2^e édition.

¹⁸⁶ Jérôme Andrews, conférence n°10, février 1980.

¹⁸⁷ Helen Caldwell, *Michio Ito, The Dancer and his Dances*, university of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1977

échos de ce travail dans l'œuvre de Jérôme Andrews. Avec la présence de Michio Ito à la Denishawn, c'est un pont opéré non seulement entre l'Orient et l'Occident, mais avec tout le travail à Hellerau entrepris par Dalcroze et son équipe enseignante ; la pensée du « Bleue Reiter » y fut présente grâce au travail d'Alexander von Salzmann¹⁸⁸ qui développa le concept d' « œuvre totale », alliant théâtre, peinture, musique, texte et ballet, et révéla l'importance du rôle capital de la lumière, et grâce à la présence d'Adolphe Appia¹⁸⁹, un des metteurs en scène de l'époque, qui influença par son œuvre et ses écrits, la réforme de l'esthétique de la mise en scène.

Chantal Aubry dans son livre consacré à Yano¹⁹⁰ cite la description que W.B.Yeats fait de Michio Ito : « *Là, sans éclairage étudié, sans aucun décor créant un monde artificiel, il était capable, en se levant du sol où il était assis en tailleur, ou bien en étendant un bras, de se retirer loin de nous dans une vie plus puissante* ». C'est déjà un « fond de geste » dont les étudiants de Denishawn peuvent remarquer la qualité avant tout apprentissage d'une technique. Mais aussi « *le théâtre nô, en nous offrant une vue décalée qui guide le geste et le regard vers une réalité agrandie par le rêve, nous conduit naturellement vers des horizons nouveaux où se dévoilent aussi bien les espaces clos de l'ombre et de la lumière que les grands espaces solitaires de l'errance* »¹⁹¹. Le nô abolit les frontières entre l'univers des vivants et le monde des morts, introduisant une présence fantomale dans laquelle le dos acquiert une qualité, comme un au-delà du corps qui serait primordial, un corps qui serait « *nature dévoilée* » : « *Il s'agit d'une mise à distance qui est un rapprochement de l'essence de la nature dans laquelle se trouve logé le mouvement de la vie, principe même des choses dans un monde en perpétuel devenir* »¹⁹². La présence du dos de Jérôme Andrews est tout à fait étonnante, et c'est le souvenir du déplacement de sa colonne vertébrale qui reste profondément inscrite en moi. En visionnant la vidéo de sa danse pour le centenaire de Mary Wigman qui eut lieu à Bordeaux en 1988, j'ai constaté que cette vidéo aurait pu aussi bien être vue en marche arrière : la colonne vertébrale de Jérôme Andrews reste ouverte en arrière, même quand il se déplace en avant, lui laissant

¹⁸⁸ Alexander von Salzmann, 1874-1934, fils d'un architecte de renom d'origine balte, fit ses études à Tiflis, puis à Moscou, en 1901 enseigne à l'école Phalanx fondée par Kandinsky, puis à Hellerau en 1911 où il sera un des collaborateurs d'Emile Dalcroze et d'Adolphe Appia.

¹⁸⁹ Adolphe Appia, 1862-1928, voyait la lumière, l'espace et le corps humain comme des éléments malléables qui permettaient de créer une mise en scène unifiée. Il a été l'un des premiers à comprendre le potentiel de la lumière

¹⁹⁰ Chantal Aubry, *Yano, un artiste japonais à Paris*, Centre National de la Danse, Pantin, 2008, p.221.

¹⁹¹ Lionel Guillain, *Le théâtre Nô et les arts contemporains*, L'Harmattan, 2008, Paris, p.20.

¹⁹² Lionel Guillain, idem p.39.

toute disponibilité de son corps. Cette sensation me surprit et me fascina, et c'est seulement la vision du tissu qu'il emploie dans cette danse, qui crée une impossibilité, puisque ce tissu saute alors du sol jusque dans les mains de Jérôme Andrews, et rétablit le déroulement temporel de cette danse.

Nous remarquons dans le film-vidéo de N*N Corsino, *Forwards and Backwards*, de 1992, que Jérôme Andrews emploie des éventails. Il a travaillé avec une danseuse Japonaise à la Cornish School, et il est probable qu'il soit déjà familier de leur emploi quand il arrive à Denishawn. L'iconographie de Michio Ito atteste de leur utilisation dans une chorégraphie de 1927, « A Pair of Fans ». Selon ma propre connaissance du travail des éventails avec Shiro Daïmon, danseur japonais de Nô et de Kabuki à Paris depuis les années 1970, il y a dans la tradition japonaise tout un symbolisme très précis : un éventail fermé pointe, taille, trace, il peut être une épée, un bambou qui pousse, un fardeau sur une épaule ; ouvert, il est le soleil levant, peut décrire un pin parasol et la lourdeur de ses branches, mais il prolonge le mouvement dans l'espace, peut suggérer l'infini, être animé de ce flottement particulier au papillon ou suggérer le vol d'un oiseau. Les éventails communiquent une expérience de la main très subtile, car ils prolongent les doigts dans l'espace et font exister une description de l'espace en relation avec le danseur et sa qualité intérieure, ce qui est une poésie symbolique très suggestive. L'ouverture et la fermeture des éventails sont les fondamentaux de l'expression du danseur : en les ouvrant, il s'ouvre lui-même, en les fermant, il se reprend.

D'autre part, Michio Ito, par la qualité de son mouvement, par ses recherches sur les masques et les costumes qu'il confectionnait lui-même, apporte une autre qualité au service de l'expressivité, une esthétique différente, une nouvelle technicité dans leur construction, et son propre imaginaire. « *Les dix mouvements de Ito avaient deux formes, qu'ils dénommait « A » et « B », ou « masculin » et « féminin », ou « objectif » et « subjectif »* nous apprend Helen Caldwell¹⁹³ ajoutant qu' « *Il avait été influencé dans cette systématisation par Dalcroze dont il fréquenta l'école à Hellerau de 1912 à 1914* ». Mais mon expérience personnelle du Nô me permet de reconnaître dans la terminologie de Michio Ito les fondements mêmes du travail du Nô tels qu'un Shiro Daïmon nous les communique encore de nos jours.

Le Nô est une des formes artistiques les plus anciennes du Japon. C'est un spectacle utilisant la danse, le chant, la musique et la littérature, « *marqué dès l'origine par une forte coloration chamanique, le Nô était également profondément imprégné de bouddhisme* » écrit Chantal Aubry. Caractéristique du bouddhisme zen, le Nô manifeste une conception de l'unité de l'esprit et du corps dont le philosophe japonais Yasuo Yusa précise : « *Pour commencer, la*

¹⁹³ Helen Caldwell, *Michio Ito, the Dancer and his dances*, opus cité p. 48.

phrase « unité de l'esprit et du corps » ne signifie pas que l'esprit et le corps se trouvent dans une situation inséparable dans notre vie de tous les jours. C'est une phrase qui qualifie un état de conscience modifié, plus élevé, généralement appelé satori, et qui est réalisé par un entraînement de « l'esprit-corps ». Par conséquent, il nous est d'abord demandé de nous approprier une nouvelle expérience à l'intérieur de nous-mêmes, grâce à un processus spécifique d'entraînement »¹⁹⁴. Ce préliminaire est de toute importance car si philosophiquement nous nous accordons maintenant, avec l'apport des sciences neurologiques, en accord avec la réflexion phénoménologique sur l'idée que l'esprit et le corps ne peuvent être dissociés, nos habitudes mentales ne nous permettent pas d'en assumer la totale implication : nous demeurons des êtres humains qui se pensent, et donc qui interprètent leur vie, lui donnent du sens, dans une culture qui fonctionne dans des valeurs et des pratiques qui ne tiennent aucun compte de cette unité potentielle.

Acteur de Nô, dramaturge dont René Sieffert compare l'œuvre à celle de Shakespeare, Zeami (1363-1443) écrivit un traité *La tradition secrète du Nô*¹⁹⁵ dont Jérôme Andrews me conseilla la lecture : « Zeami représente un point important pour une théorie du corps-esprit. L'art ne peut être réalisé par la compréhension conceptuelle, intellectuelle, mais doit être acquis à travers un entraînement corporel (Keiko)... Afin de saisir l'authentique mode d'être de l'esprit, nous devons inverser l'opinion qui place l'esprit avant le corps, et donner priorité aux formes corporelles. C'est seulement alors que l'on peut rechercher le mode authentique ou essentiel de ce que nous appelons « l'esprit ». Car on parvient au véritable esprit, à l'esprit de la fleur, seulement par la compréhension de la technique (waza), une forme corporelle correcte (watachi), et au moyen de l'entraînement appropriés »¹⁹⁶. L'entraînement au Nô, à la Cornish School avec la danseuse japonaise dont il rappelle le profond sens d'intégration, puis avec Michio Ito à Denishawn, ensuite dans le travail de Nô et de Kabuki qu'il poursuivra à New York avec Yeishi Nimura,¹⁹⁷ conduit Jérôme Andrews à définir ainsi sa formation: « pour la technique j'ai fondamentalement trois écoles de base : la danse classique japonaise, la danse classique occidentale, et ce qu'on appelle la danse moderne »¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Yasuo Yusa, « Science contemporaine et modèle oriental des rapports du corps et de l'esprit » in *Sciences et Symboles – les voies de la connaissance* (présenté par Michel Cazenave), Albin Michel, France-culture, 1986, p.115.

¹⁹⁵ Zeami, 1363-1444, *La tradition secrète du NÔ*, traduit par René Sieffert, 1960, Gallimard, Unesco.

¹⁹⁶ Yasuo Yusa, *The Body : Toward an Eastern Mind-Body Theory*, ed.by Thomas P. Kasulis, translated by Nagatomo Shigenori and Thomas P. Kasulis, State University of New York Press, 1987, p.107.

¹⁹⁷ Yeishi Nimura 1897-1979, danseur américain d'origine japonaise, élève de Denishawn et de Michio Ito, étudie aussi la danse classique. Après avoir dansé dans des opéras, opérettes et des comédies musicales, il fait une carrière de danseur de concert. Chorégraphe à New York il ouvre en 1940 le Ballet Arts School à Carnegie Hall, vivier de sa compagnie active jusqu'en 1963.

¹⁹⁸ Jérôme Andrews, conférence n°10, février 1980.

Les Japonais, en tout art, savent employer à bon escient l'exploitation de la respiration. Le travail du Nô et du Kabuki, tel qu'il est communiqué par Shiro Daïmon, commence allongé sur le sol, par l'écoute de sa propre respiration : l'imaginaire est celui de *cadavre*. Selon Christine Grenier on retrouve cette même base de travail chez M. Ohno Kazuo¹⁹⁹ et elle écrit : « *Pour appréhender le travail d'Ôno, il est nécessaire de s'intéresser au concept de « corps mort », et à la qualité butô-sei»²⁰⁰. La consigne de Shiro Daïmon est de « couper la tête », c'est-à-dire d'entrer dans une concentration sur les perceptions des flux du souffle sans commentaires mentaux. Au bout d'un moment, on constate que la respiration prend un rythme régulier, profond, et généralement c'est à ce moment que peut commencer le travail volontaire sur le diaphragme. « *Pour le sens commun de notre compréhension, fondé sur une certaine expérience, il nous apparaît que le diaphragme, en relation avec la partie abdominale du corps, a beaucoup à voir avec la sensation de sécurité qui nous vient du fait d'être intimement relié au fondement des choses, c'est-à-dire à la réalité ultime. Établir une relation semblable est dit en japonais Kufu Suru* » constate Suzuki²⁰¹.*

Le travail s'effectue en tirant le rectum vers le haut à l'inspiration : grâce à la musculature du plancher pelvien qui agit lui aussi comme un diaphragme (on le nomme souvent diaphragme pelvien), mais qui, grâce à sa structure opère une bascule du bassin (c'est très clair sur le schéma ci-dessous de Blandine Calais-Germain) car le releveur de l'anus entraîne le sacrum en contre-nutation. Les viscères se trouvent ainsi comprimés entre la poussée du diaphragme et la remontée du plancher pelvien, et un travail très profond sur les forces du « tanden » (ou Hara) peut s'élaborer. Cette zone, située entre le nombril et le pubis, est le lieu d'une force d'action possible vers la colonne vertébrale ou bien d'expansion vers l'extérieur, un « tirer » ou un « pousser » horizontal d'arrière en avant qui va permettre une action de tambour contre la colonne vertébrale. Ce travail de tambour, Jérôme Andrews nous le propose à quatre pattes, ou en situation debout, et c'est un exercice d'éveil des forces profondes des « tripes » qui sont une caractéristique de son travail. Dans le Nô, le son de la voix partira de la zone « tanden » du corps, ainsi que toutes les subtilités du travail sur le masculin-solaire et le féminin-lunaire selon la direction des forces contrôlées par le souffle. Le solaire (masculin) est défini comme la force d'expansion, et le lunaire (féminin) comme force de contraction-rétraction vers le centre. Le solaire ainsi caractérise une expressivité des mouvements qui partent vers l'extérieur comme les rayons du soleil, domaine du fougueux, de l'élan de la force manifeste, alors que la lune ne fait

¹⁹⁹ Kazuo Ohno, 1906-2010, danseur de Butoh, dont la venue à Paris en 1980, puis à la Biennale de Lyon en 1986 avec «L'Argentina» connut un très grand succès.

²⁰⁰ article de Christine Grenier in *La danse en solo*, une figure singulière de la modernité ,p.96 , ouvrage publié sous la direction de Claire Rousier, centre national de la danse, 2002.

²⁰¹ Suzuki, *Bouddhisme Zen et psychanalyse*, PUF, 1971, p.61.

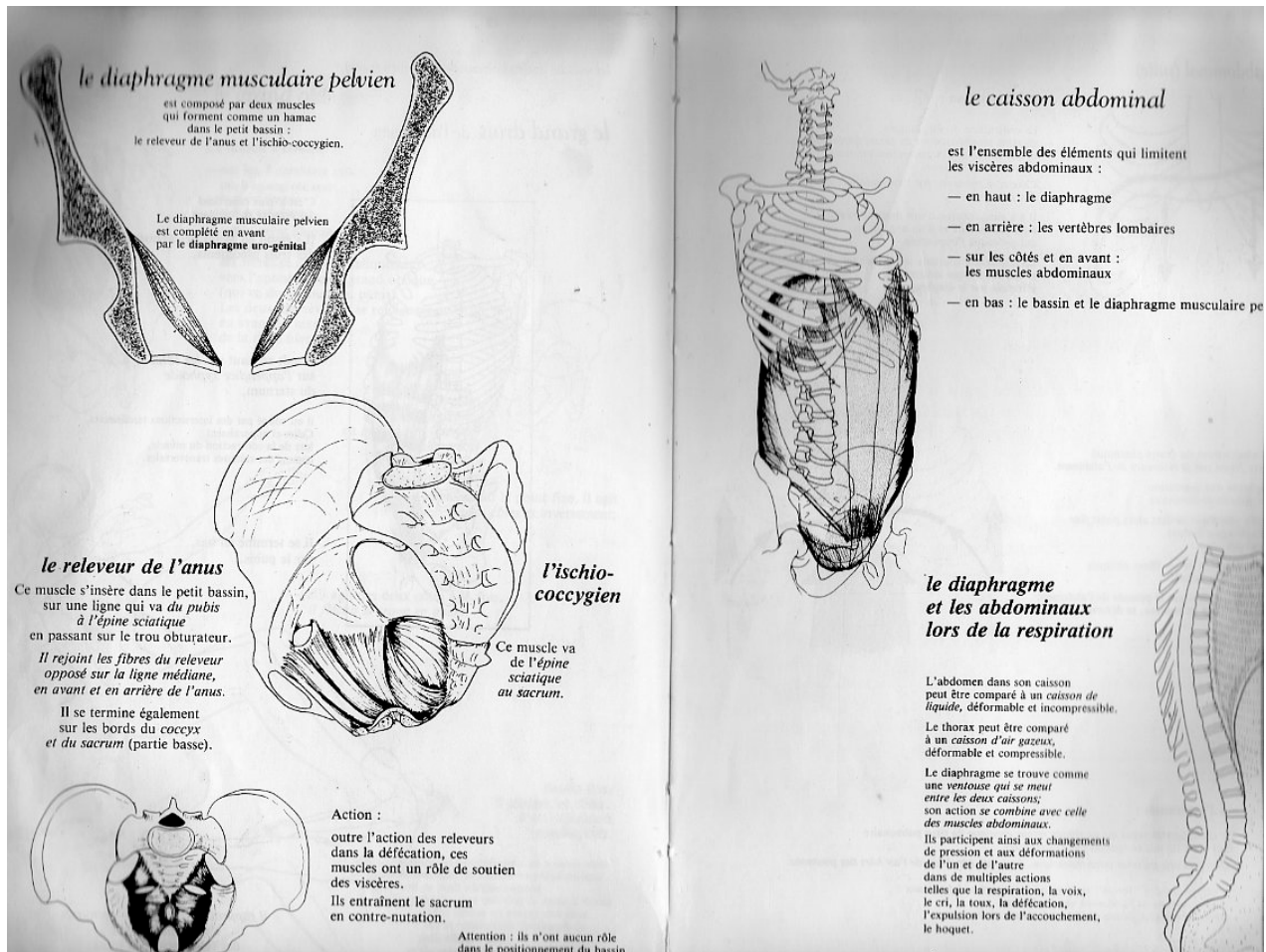
que réfléchir les rayons du soleil et caractérise l'action subtile. Bien entendu ces forces sont à l'œuvre chez l'homme comme chez la femme. En ce sens, nous sommes tous bissexués, mais toujours dans des contextes (personnel, culturel, et social).

Conscient de la profondeur physiologique et psychologique de son travail, Shiro Daïmon nomme le rectum « la racine », et laisse chacun libre de sa « fleur », c'est-à-dire de ce qu'il aura la nécessité et la capacité de produire, ou de créer. Et si cette racine a un sens particulier et précis, si elle peut être cultivée par le travail, la fleur elle-même dépend de chacun. Ce travail est aussi à la base du contrôle et de l'entraînement d'un TanaKa Min, par exemple, tel que j'ai pu le constater lors d'un stage au moment de l'exposition au Musée des Arts décoratifs lors de l'exposition « Ma Espace Temps Japon » en 1978, et aussi du travail de Ōno Kazuo tel que j'ai pu l'expérimenter à Venise en 1990. Il est possible que le travail au sol ne soit pas systématique dans le travail du Nō et du Kabuki enseigné au Japon et que la pédagogie de Shiro Daïmon soit issue d'un métissage de techniques. Mais quelle que soit la position, couchée, assise ou debout dans laquelle se fit l'entraînement au Nō et au Kabuki auquel Jérôme Andrews doit sa formation, le souffle est le véhicule du son et est propulsé à partir des forces du hara (ou tanden). Et cette élaboration du travail sur le son est en relation avec une conception du corps et de l'énergie qui sont spécifiques à la pensée orientale : « *Il y a une relation concordante entre une conception philosophique, une perspective scientifique – la médecine japonaise traditionnelle- et un art de l'acteur. Le système méridien (en japonais Keikaru) forme le fondement de la théorie du corps, et pour la tradition médicale orientale la vie individuelle est la maille d'un réseau cosmique : « cette vision se traduit en acupuncture par la notion de « seiketsu » - « l'ouverture d'un puits »- qui désigne les groupes de points terminaux des douze méridiens situés au bout des doigts et à la pointe des orteils. A ces points terminaux du Qi, l'énergie vitale d'une personne doit se mêler au Qi du monde extérieur »*²⁰². Jérôme Andrews a une subtilité de toucher particulière, et s'il est capable d'un geste si anodin et thérapeutique sur mon corps en 1992 par l'imposition de son doigt, c'est grâce à la maîtrise acquise d'une intelligence du vivant spécifique à la médecine orientale, qui ne considère pas seulement l'organe, mais replace celui-ci dans un champs de relations où le corps et la personne sont pris comme un tout en situation.

Jérôme Andrews sut aussi, dans ses cours, nous éveiller à la subtilité des éléments du toucher, chaque doigt se prolongeant dans l'espace dans un sens directionnel en relation avec les éléments de la « carcasse » : déplacement du petit doigt en relation avec le sacrum, déplacement de l'index en relation avec le sternum, il y a tout un jeu tactile de l'ouverture de l'espace intérieur à l'espace extérieur auquel il nous invite, par la sensorialité, à une poétique

²⁰² Jean-Marie Pradier, *La scène et la fabrique des corps : ethnoscénologie du spectacle vivant en occident*, Presses Universitaires de Bordeaux, ed. 1997, 2000.

personnelle, intime, chaque doigt ouvrant un espace de notre sphère kinésique en relation avec la physiologie et l'espace intérieur. Constamment il nous propose d'expérimenter notre toucher et par toutes sortes de modalités : « *Tâchez de trouver les différences de sens entre votre toucher de la main gauche et celui de la main droite, il y a déjà beaucoup. Quand il s'agit du corps entier, ce sens des différences est plus global, plus intégré. Si vous sentez avec vos mains, vos pieds, votre dos, tec... Vous allez découvrir que ce monde de sensations du toucher a des possibilités énormes. Rien de cela ne peut-être dit vraiment dit* ²⁰³ ».

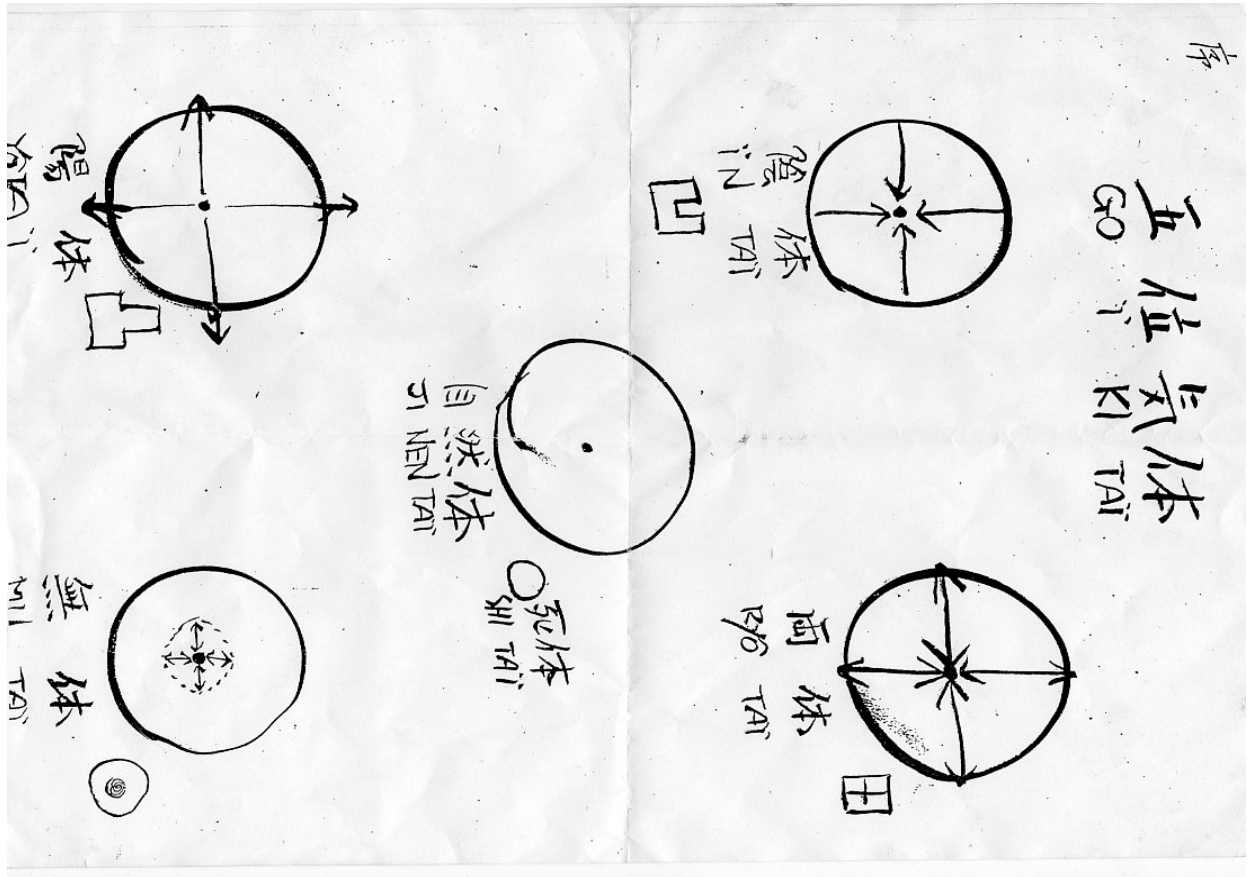


Le diaphragme musculaire pelvien, p.98, « Anatomie pour le mouvement », introduction à l'analyse des techniques corporelles, Blandine Calais-Germain, 1985, ed. Média Compo, Paris.

Nous pouvons constater que ce plancher pelvien est indépendant des jambes, (aucune accroche sur les cols du fémur) et indépendant de la musculature superficielle du bassin : il peut être travaillé sans recours à la musculature vaginale, ni aux sensations internes qui lui sont spécifiques. Nous ne sommes pas ici dans la recherche de sensations génitales sur lesquelles

²⁰³ Jérôme Andrews, conférence n°3, 1972-1973.

nous pourrions travailler comme dans le Yoga tantrique, mais dans une recherche d'intégration des différents étages liés par la respiration. Evidemment tout travail sur le plancher pelvien induit une meilleure irrigation de toute la zone génitale ainsi qu'un éveil des sensations, qui peuvent être recherchées pour elles-mêmes.

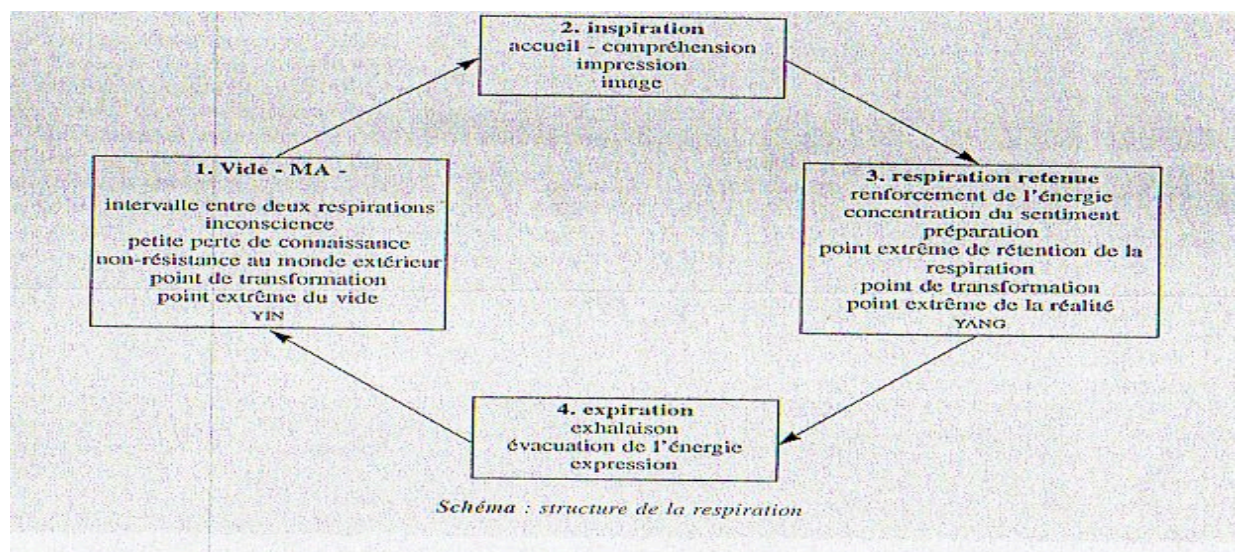


Ce schéma de Shiro Daïmon expose ces possibilités d'action : celle du centre symbolise le « cadavre », pas d'action ; celle du haut à gauche, action du centre vers l'extérieur est définie comme solaire ; celle du haut à droite, action vers l'intérieur, définie comme lunaire ; celle du bas à droite est celle de l'acteur qui se doit d'être capable de donner à voir le maximum d'expression possible dans les deux directions, solaire et lunaire ; celle du bas à gauche, c'est l'action du sage, qui, impénétrable, est capable de ces deux actions, mais n'en montre rien.

Michio Ito est formé au Nô et, d'après l'encyclopédie consultée²⁰⁴, dans la tradition, même s'il revendique un style personnel incluant des formes orientales et occidentales dans ce qu'il nomma des « Dance Poems ». Ainsi que le rappelle Shiro Daïmon, les enfants japonais, par imprégnation de la vie quotidienne, quand pour aller chercher le sel ou tout élément manquant à

²⁰⁴ Source : International Encyclopédia of Dance, Oxford University Press, New York 1998 Oxford.

la table familiale doivent se lever, effectuent déjà ce passage, si remarquable pour un occidental, de la position assise sur les talons à la position debout. L'importance de la respiration spécifique à la culture japonaise, nous eûmes l'occasion d'en faire l'expérience et de nous interroger sur son sens lors de l'exposition MA espace temps Japon à Paris en 1978. Kajo Tsuboi²⁰⁵ dans un article de Marsyas daté de 1994 nous en donne les clefs ; « *En Japonais, on parle de « respiration » pour exprimer l'essence des techniques, actions et mouvements dans la danse, le théâtre, les arts martiaux, les sports ou encore les danses de création. En outre, on dit aussi que c'est la respiration qui régit la rencontre ou la communication entre les hommes, ou entre les hommes et les objets (outils ou matériaux) (...)* »



....Prenons l'image des marées : on peut comparer ces deux moments (« intervalle de respiration ») avec le point maximum de la marée haute et le point minimum de la marée basse ... J'aimerais parler de l'intervalle entre les deux respirations, que je désignerai par le terme japonais (intraduisible) de MA. ...À ce point de bascule, une énergie prodigieuse peut entrer en nous. Au sein de ce point extrême du vide, apparemment si faible, on peut trouver toutes sortes de possibilités les plus fortes... Quand on pense toujours selon une logique précise, et dans un cadre fixe, rien qu'en parlant on finit par enfermer le corps et l'imagination dans ce cadre. On

²⁰⁵ Kajo Tsuboi est diplômé de psychologie à l'université de Waseda - Tokyo. Il a pratiqué le tir à l'arc traditionnel, le taoïsme et d'autres formes de méditation telles que les méthodes Ramakrishna et Vivekananda. Il a pratiqué l'aïkido avec Maître Ueshiba ainsi que de nombreuses danses traditionnelles. Il a été invité à enseigner pour la première fois en France par Yoshi Oïda, comédien de Peter Brook, puis par le chorégraphe Dominique Dupuy pour leurs différentes compagnies.

*finit par s'enfermer dans certaines pensées. Le corps se durcit par endroits. Et quand on veut crier fort, ça ne peut se faire que dans le tragique. Le cri ! Respiration du corps entier, explosion de la respiration : c'est la base de tout le vivant. Les gens qui savent crier de cette façon-là connaissent certainement mutatis mutandis le sens qui se cache dans les signes infimes du « murmure ».*²⁰⁶

À Bourg-en-Bresse, en 1979, le stage animé par Jérôme Andrews, dans le cadre de l'institut de Françoise et Dominique Dupuy, se déroulait dans un gymnase et nous étions nombreux, une cinquantaine. Deux stagiaires étaient accompagnées de leurs petites filles âgées deux ans. Nous suivions alors Jérôme Andrews qui montrait une marche dans laquelle la respiration était en rapport avec le déplacement de la colonne vertébrale, qualité fluctuante qui requiert une concentration et un silence intérieur afin de percevoir le flux du mouvement. Nous étions très concentrés pour faire passer le mouvement à travers le bassin, les lombaires, etc, et les deux petites filles gazouillaient et ne voulaient pas lâcher leurs mamans. Jérôme Andrews, dirigeant son regard dans une autre direction que celle des enfants, qui d'ailleurs se trouvaient assez loin derrière lui, émit un son stupéfiant, un cri que je reconnus être propre aux techniques du Nô. Les deux petites filles, sans rien dire, partirent s'asseoir sur leur banc, et durant toute la séance restèrent sages, comme des images : on ne les entendit plus. Je constatais alors que le travail de Nô de Jérôme Andrews était profondément intégré, comme un outil dont il pouvait se servir, et à bon escient. Laurence Louppe constate « *la profondeur de l'approche d'un corps diaphragmatique pratiquée dans la pensée et l'enseignement de Jérôme Andrews* ». ²⁰⁷ Elle remarque aussi : « *à toutes les étapes de son histoire, la danse contemporaine a fait appel, à titre d'adjuvant, ou de matière réflexive, aux grandes techniques orientales ou méditerranéennes, pour qui la respiration, sur le plan physique et métaphysique, représente la source de toute quête globale de l'être* » ²⁰⁸

Si nous observons le trajet du souffle, nous constatons qu'il intéresse nécessairement le plancher pelvien si le danseur est en écoute des profondeurs de ses actes et des conditions de son geste. À l'occasion d'un stage à Venise, pour nous sensibiliser aux actions possibles sur le périnée et nous faire comprendre le mouvement du rectum vers l'extérieur, mouvement appelé par les yogis le réflexe de la jument (à la campagne, dans les prés où les chevaux sont en liberté, on peut l'observer avec beaucoup de facilité quand un de ces animaux s'apprête à déféquer), Jérôme Andrews baissa son pantalon et avec une très grande simplicité montra le mouvement. Bien sûr, ce genre d'exhibition n'était pas coutumière, mais Jérôme Andrews, dans

²⁰⁶ Kajo Tsuboi In *Marsyas* n°32, décembre 1994, p.44, traduction du japonais par Jean Viala.

²⁰⁷ Laurence Louppe, in opus cité *Poétique de la danse contemporaine*, p.88.

²⁰⁸ Laurence Louppe, idem p.86.

la variété des pratiques qu'il nous communiqua, manifesta toujours un renouvellement, une créativité pédagogique, ainsi qu'un sens de l'événement susceptible de frapper l'imagination, de repousser les barrières et les a-priori de toutes sortes. Il n'y avait pas de limites de « bon ton » dans le travail. D'ailleurs il dit²⁰⁹ : « *Nous connaissons très mal cet incroyable instrument qu'est notre corps, c'est que nous avons une fausse éducation ...Il faut essayer de trouver la vraie, et d'abord comment se mettre en contact avec cette carcasse habillée (...)* Mais il faut dire que cela représente une concentration si intense d'avoir un corps éveillé dans ses nerfs, dans ses muscles, et le fonctionnement du cerveau, qu'en général, on se gifle plutôt le matin pour se mettre en route, à l'aide d'un café, ou d'une idée...Quelques fois, dans mes cours, il est nécessaire que je choque les gens pour les éveiller, les faire sortir d'une certaine superficialité ». « Totem et Tabou » est le titre d'une chorégraphie qu'il composa et réalisa en 1982 à Dijon.

Il n'y eut aucun commentaire, aucune gêne parmi tous les stagiaires. Le geste de Jérôme Andrews venait à propos, et je pense qu'aucun discours n'aurait eu le même impact, le même naturel pour nous aider à trouver cette intimité nécessaire au mouvement. Comment trouver la réalité de son propre acte ? Une autre expérience mettant en scène l'importance du plancher pelvien fut celle d'une corde rouge que Jérôme Andrews avait tendue au travers de l'immense studio où nous travaillions à Dijon. La consigne était de parcourir, en marchant, toute la longueur de la corde, une jambe de part et d'autre de cette corde à hauteur de bassin. Évidemment difficile de ne pas être perturbé par l'intimité des sensations éprouvées, mais il était tout aussi remarquable d'éprouver en quoi ces sensations émanant du plancher pelvien transformaient toute la qualité de la marche : il n'était pas question de laisser passivement le poids s'écraser sur les cols du fémur, une remontée intérieure était visible sur tous les participants, engendrant une qualité de présence particulière. Cette expérience eut lieu à Dijon, toujours dans le cadre de la préparation à la chorégraphie « Totem et Tabou » de Jérôme Andrews en 1982. Souvent je note que l'exhibition du sexe en tant qu'objet visible scéniquement est inversement proportionnelle à sa qualité de présence, comme s'il était neutralisé en tant qu'objet intime par son exposition publique. Par cet acte, d'une grande simplicité, Jérôme Andrews bousculait ainsi les valeurs attachées au mouvement : de même que dans la cérémonie du Thé l'instant fabuleux fut pour moi le moment où la geisha Youko Shirao²¹⁰ déglutit un petit morceau de gâteau, donnant ainsi à la banalité de l'acte physiologique de la déglutition un sens lumineux, Jérôme Andrews réintègre les actes physiologiques de notre vie

²⁰⁹ Jérôme Andrews, 2nd conférence, 1969.

²¹⁰ Youko Shirao, professeur d'un institut de geishas réputé, vint en novembre 1994 dans mon atelier à Nîmes donner un stage des techniques Origami, arts floraux, calligraphie qui se termina par la cérémonie du thé.

quotidienne dans le champ du mouvement et de son exploration : « *Il y a des mouvements que l'on fait tous les jours et cela semble banal, mais tout acte est fabuleux qui accomplit quelque chose et ce quelque chose ne peut être que fabuleux parce que sorti d'une certaine intuition de vous-même. Il n'y a pas de loi pour trouver le chemin, mais il y a une loi qu'il faut tâcher de comprendre pour se débloquent et laisser l'acte se réaliser dans le corps. C'est qu'il y a un passage ; on donne une impulsion et on se laisse faire. Alors, sur le bord entre le quelconque et le songe, on se laisse pénétrer dans le rêve et prolonger vers l'intuition, l'esprit, les instincts* ». ²¹¹

Si la perception est essentielle, il faut aussi en prendre conscience et lui donner de la valeur pour l'intégrer au mouvement, puis à la composition. Jérôme Andrews, à vingt ans, s'interroge sur le diaphragme et la physiologie liée au travail sur la respiration. Il est conscient des croisements sensoriels entre les différents sens, de ce que Merleau-Ponty nomme, « chiasmes sensoriels », (en référence aux découvertes de neurophysiologie qui les mettent en évidence) : il se rend compte de la subtilité de la vie organique et cherche à en savoir plus. Il observe au sujet du Nô : « *Dans ce théâtre, tout est contenu dans chaque geste, qui est en suspension et transition continuelle, englobant la multitude des possibilités entre une place et une autre (...) cela dépend de l'intégration personnelle et du degré de contrôle physiologique et c'est pour acquérir cette maîtrise et cette intégration qu'il faut travailler à se chercher à travers tout ce qui nous est accessible, à travers toutes les danses du monde.* » ²¹²

Le Nô est aussi déplacement, et le toucher du pied est d'abord tactile dans le pas glissé (Suri Ashi, où suri signifie à la fois glisser et lécher), puis appel ou tempo du pied (Ashi-byôshi) qui consiste pour l'acteur-danseur à marquer le sol d'un frappement de pied dont le rythme percussif est essentiel et fait du danseur-acteur un véritable musicien : « *Le Ashi-boyôshi constitue un des instants les plus précieux et les plus raffinés du jeu du nô* » constate Jean-Marie Pradier ²¹³. Jérôme Andrews, par la pratique des techniques de Dalcroze à la Cornish school et l'apprentissage du piano est déjà un musicien averti. Avec le travail du Nô, le danseur est autant musicien qu'acteur, dans une totalité de présence où le corps devient lui-même instrument sonore par la production de sons concrets et de bruits inclassables dans l'échelle des notes dites musicales. D'autre part, le nô obéit à un rythme JO-HA-KYU (JO signifie introduction, Ha, développement, Kyu, final), principe qui sous-tend la culture japonaise, technique de composition esthétique dont « *la forme repose sur un dynamisme évolutif comparable à la floraison du cerisier* » ²¹⁴. Le principe JO-HA-KYU est une esthétique du temps

²¹¹ Jérôme Andrews, conférence n° 5, avril 1975.

²¹² Jérôme Andrews, conférence n°3, 1972-1973.

²¹³ Jean-Marie Pradier, *La scène et la fabrique des corps*, opus cité p.331.

²¹⁴ Akira Tamba, *La théorie et l'esthétique musicale japonaises*, p.311, in L'Encyclopédie permanente du Japon, Vol VIII, Paris, Publications orientales de France, 1957-1988, p.6

continu dont il faut respecter le cours : « *Dans la pensée japonaise, l'univers n'est gouverné que par le temps qui est une sorte d'énergie vitale primordiale propulsant et accomplissant un devenir perpétuel auquel tout est soumis...(...) Ce n'est pas le temps abstrait ou humain, mais le temps des phénomènes naturels...un monde soumis à un constant devenir* »²¹⁵. Une de mes élèves vénitiennes remarquait qu'une improvisation faisait toujours narration : elle entendait par là « histoire » d'un rapport, non anticipé, non voulu, mais dont le déroulement dans le temps produit les éléments d'une narration que l'on peut rétrospectivement constater : « introduction, développement, final » sont le cadre obligé de nos expériences en mouvement indépendamment de l'arbitraire de toute construction.

Jérôme Andrews applique au mouvement dans l'espace une qualité dynamique, « *Constant move* », qui est un principe du mouvement auquel il s'attache particulièrement au point de lui consacrer un écrit le 29 juillet 1974 : « *Le mouvement « va ».* Sa nature est constant changement...(...) une fois qu'on le sait, cela semble si simple cette direction « en avant »,, mais combien d'années il m'aura fallu pour la reconnaître comme la chose remarquable ». La réflexion liée à l'expérience accompagne le chemin de Jérôme Andrews, et si je puis noter des correspondances profondes entre le travail du Nô et son travail, c'est l'expérience d'une vie de danseur qui s'exprime ici : le jeune homme de vingt ans qui travaille le Nô avec Michio Ito entre d'abord dans une forme de travail, ainsi qu'il le dit dans le film précédemment cité, par *orgueil de se trouver dans ces formes*. Il expérimente des perceptions de lui-même et du monde qui vont mûrir en lui et s'intégrer avec le temps, chaque nouvelle expérience réélaborant les acquis précédents.

D'après Helen Caldwell : « *On doit prendre en considération le fait que Michio Ito, même avant d'arriver en Californie, avait cessé de composer des danses pour lui-même* »²¹⁶. Mais elle nous renseigne sur son activité d'enseignement et de transmission de ses propres danses, qui selon son témoignage est remarquable. Du 5 août au 2 septembre 1929, chaque lundi soir Michio Ito présente un récital de danses accompagné des membres de sa « master class ». En Angleterre, en avril 1916, il avait dansé le fameux Nô de William Butler Yeats²¹⁷ « *At The Hawk's*

²¹⁵ Lionel Guillain, *Le théâtre Nô et les arts contemporains*, opus cité, pp.51-52.

²¹⁶ Helen Caldwell, *Michio Ito, the Dancer and his dances*, opus cité p.85.

²¹⁷ William Butler Yeats Fils du peintre John Butler Yeats, est un poète et dramaturge irlandais, né le 13 juin 1868 (Comté de Dublin) et mort le 28 janvier 1939 Cap-Martin, en France. Yeats est l'un des instigateurs du renouveau de la littérature irlandaise et co-fondateur, de L'Abbey Theater. Il reçut le prix Nobel de littérature en 1923. Ses premières œuvres aspiraient à une richesse romantique, ce que retrace son recueil publié en 1893 *Crépuscule celtique*, mais la quarantaine venant, inspiré par sa relation avec les poètes modernistes comme Ezra

Well », créant la chorégraphie ainsi que coopérant avec Edmund Dulac ²¹⁸ pour les costumes et les masques, en y insérant un style égyptien dont il s'était épris en France au musée du Louvre. Dans le Nô, le personnage principal, le Shité, celui qui agit, porte un masque devant son visage, et ce masque en bois sculpté est d'une taille plus petite que le visage humain. Nous sommes en présence d'une esthétique du spectacle qui ne fait pas porter au visage l'essence de l'expression ; l'acteur n'est pas ici révélateur d'une vérité intérieure qui serait la sienne. La « *mise en continuité du naturel et de l'imaginaire* » est ce qui fascina Yeats dans le Nô : « *théâtre de l'âme où le naturel et le surnaturel se rejoignent, le Nô devient pour lui le modèle absolu* »²¹⁹. Il est important de comprendre que l'intériorité, le soi, l'inconscient tels qu'ils peuvent être envisagés dans les conceptions orientales sont expérimentés de façon radicalement différente de ce que nous pouvons comprendre de ces notions en occident. Mircea Eliade donne le point de vue du Yoga : « *A la différence de la psychanalyse, le Yoga ne voit pas dans l'inconscient la seule libido. Il met, en effet, à jour le circuit qui relie conscience et subconscient, ce qui le mène à voir le subconscient à la fois comme matrice et comme réceptacle de tous les actes, gestes et intentions égotistes, c'est-à-dire dominées par « la soif du fruit » (phalatrshna), par le désir d'auto-satisfaction, de rassasiement, de multiplication...(..) Toujours à la différence de la psychanalyse, le Yoga croit que le subconscient peut être dominé par l'ascèse et même « conquis », moyennant la technique d'unification des états de conscience* »²²⁰.

Quant à Suzuki, il écrit : « *Nous ne pouvons situer exactement l'inconscient. Est-il en nous ? ou dans la fleur ? Lorsque nous cherchons à le localiser, peut-être n'est-il nulle part. S'il en est ainsi, qu'il nous soit permis de vivre en lui sans rien en dire ! Le savant tue, mais l'artiste tente de recréer, car il sait que la réalité ne peut s'atteindre par la dissection. C'est pourquoi il tire sa création de son inconscient, et si, en toute vérité et sincérité, son inconscient s'identifie à l'Inconscient Cosmique, sa création sera authentique. Il aura réellement créé quelque chose. Son œuvre n'aura rien copié. Elle existera par elle-même. La fleur qu'il aura peinte parce qu'elle aura jailli de son inconscient sera une fleur nouvelle et non une imitation de la nature.(...)*

Poundet en lien avec son implication dans le nationalisme irlandais, il évolua vers un style moderne sans concession. Yeats fut aussi un sénateur de l'*État libre d'Irlande (Seanad Éireann)* pendant deux mandats.

²¹⁸ Edmond Dulac, 1882 (Toulouse)-1953 (Londres), est l'un des illustrateurs majeurs de l'âge d'or de l'illustration au Royaume-Uni. Il s'est également illustré dans la création de timbres-poste en créant l'effigie philatélique du roi Georges VI et une *Marianne* émise lors de la Libération de la France.

²¹⁹ Chantal Aubry, *Yano, un artiste japonais à Paris*, opus cité p.251.

²²⁰ Mircea Eliade, *Techniques du Yoga*, Gallimard, 1948, p.66 .

L'inconscient doit être senti dans le sens fondamental du terme, c'est-à-dire ni par une perception sensorielle ni même par une perception plus globale d'ordre sentimental, mais par la perception primordiale qui est celle de l'état « d'innocence édénique » qui précède le moment où la conscience s'éveille et se sépare de la Nature soi-disant chaotique. La Nature paraît chaotique dans le fait qu'elle est le réservoir d'infinies possibilités. La conscience, émergée de ce soi-disant chaos, n'est qu'une chose superficielle n'effleurant que la frange de la réalité »²²¹.

Jérôme Andrews remarque : *« Il y a des peintures Zen, qui, faites par des gens excessivement cultivés, ressemblent à des peintures d'enfants. C'est qu'ils sont des enfants, vous êtes des enfants, moi aussi malgré mon âge, je suis un enfant...Qu'est-ce que cela veut dire ? Au début on commence à rechercher, à trouver, à retrouver...Et cela il faut le faire tous les jours pour être danseur, il faut éveiller la carcasse dans sa totalité, ce qui est très complexe »²²². Ce « faire tous les jours » rejoint la conception de l'art de Zeami qui, dans ses traités sur la tradition secrète du Nô, expose l'importance du Keiko (exercice), dans le cadre d'une pédagogie nommée guidô où le terme dô (chemin) indique que la fleur de l'art ne s'approche qu'au terme d'une longue route ponctuée d'exercices. « Apprendre à travers le corps, Shugyô, est à l'origine un terme bouddhique, et l'ensemble des arts traditionnels accordaient importance à ces notions – Keiko et Shugyô – mais elles étaient fondamentales pour le théâtre Nô, lié directement à l'acte corporel »²²³*

La pièce, « At The Hawk's Well », est de nouveau présentée dans le cadre des lundis: *« Le gardien du puits est interprété par Lester Horton, un jeune danseur de la « master class » de Ito. Il (Michio Ito) réalisa aussi les costumes pour les trois rôles principaux. La musique utilisée était celle de Dulac ; à côté du chœur, il y avait une harpe et un aubois, et Ito était aux percussions et aux cymbales. Le spectacle était ouvert au public mais généralement l'assistance était composée d'artistes et d'amateurs d'art. Yeats aurait été heureux »²²⁴.*

À Pasadena, en adéquation avec l'idéal de Dalcroze, où la danse et la musique fusionnent, Michio Ito semble s'être orienté vers des représentations grandioses, réunissant deux cents danseurs, et utilisant des effets de lumière, inconnus jusqu'alors, qui font grande impression sur le public. La première représentation a lieu le 20 septembre 1929. Il ne semble pas que Jérôme Andrews y participa. Toujours en me référant à l'enseignement de Shiro Daïmon, je note une contradiction très profonde entre l'esprit du Nô, où chaque participant,

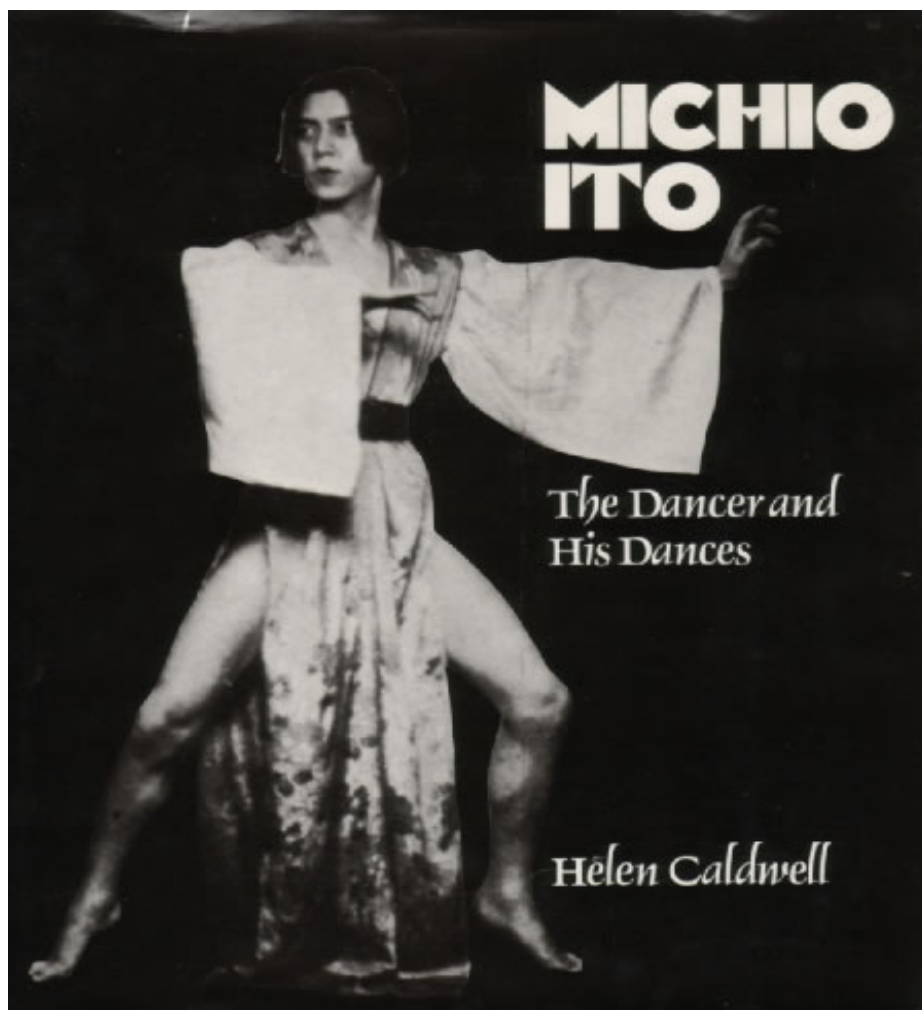
²²¹ D.T. Suzuki, Erich Fromm, Richard de Martino, *Bouddhisme Zen et psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1971, pp. 19-20

²²² Jérôme Andrews, conférence n°3, 1972-1973.

²²³ Shuntaro Ito, discussion autour de l'intervention de Yasuo Yusa : « Science contemporaine et modèle oriental », Michel Cazenave, Albin Michel, France-Culture 1986, p.163.

²²⁴ Helen Caldwell, *Michio Ito, the Dancer and his dances*, opus cité p. 86.

concentré sur sa propre respiration, danse ou joue seul de la musique, en relation avec l'espace scénique et les autres participants, et une recherche dans le style de Dalcroze. Shiro Daïmon affirme : « *on peut arriver à se synchroniser à deux, trois à la limite, mais jamais plus, c'est impossible !* »²²⁵. Michio Ito, fils d'architecte, participe aux grands mouvements de construction de groupes qui est la spécificité de la danse allemande de l'époque, ce qui est, a priori, très éloigné de l'esprit du Nô.



couverture du livre d'Helen Caldwell consacré à Michio Ito et le présentant dans son enchaînement de danse « Gestures 4B/5B » en 1925.

Laurence Louppe note un élément du style du Nô : citant Zeami « *Pour prendre un terme de comparaison, ce serait l'apparence que présente l'oiseau qui plane au gré des vents.*

²²⁵ Shiro Daïmon, commentaire lors du stage de Nô et Kabuki, mars 2010 à Micadanses, Paris.

Voilà ce qu'on appelle le mode de la danse »²²⁶, et elle conclut : « ce mode, ce « style » absolu » serait donc l'âme de la danse, qui se tiendrait de façon aérienne, en latence suspendue, aux limites du mobile et de l'immobile, en-deçà et au-delà du geste, et donc probablement au cœur du geste ».²²⁷ Cette notion de vol est aussi fondamentale dans le travail de Jérôme Andrews qu'elle peut l'être dans le travail du Nô. Il nous dit : « En dansant autrefois, j'ai trouvé, qu'au-delà de ce qu'on éprouve par la répétition des pas, par toutes les émotions dues à la musique, par toute la joie du cabot de faire en public ce qu'on trouve très beau et très spectaculaire...Il y a plus, on dépasse le corps, les pas, on entre dans une expérience. Si je peux dire, dans le vide, au-delà de soi. Et là qu'emploie-t-on ? On n'emploie pas les muscles, on emploie les os. Les os, dans un certain sens, sont dans un monde sans attaches, on est pas cloué par la loi de la gravité au sol, comme cela est en vérité, on est en vol, même si on est par terre. Toute l'expérience organique, structurelle, physiologique est en mouvement »²²⁸. Mireille Revest²²⁹ me rappelle que la première fois qu'elle vit danser Jérôme Andrews, il portait un pantalon dont les jambes dépassaient largement ses pieds, mais elles semblaient flotter par une action continue du déplacement du corps du danseur dans l'espace. Elle m'avoue avoir cherché à reproduire ce mouvement pendant longtemps sans jamais y parvenir. Jérôme Andrews, quand elle le rencontre en France à Toulon en 1963, manifeste une très grande maîtrise des techniques du Nô et du Kabuki, et ce sens de « flotter » est tout à fait fascinant à observer dans son mouvement. Chez Jérôme Andrews, chaque élément du corps est mis en vol, et nous pourrions le constater dans la construction spécifique de la corporalité à laquelle il va nous initier.

Un élément de l'apport de Michio Ito doit être pourtant considéré : il y a dans l'approche de la musique occidentale par certains Japonais, un retournement particulier de sens: « Pour moi la musique, c'est d'abord le silence : arrivent ensuite d'autres choses qui me font remarquer, apprécier le silence. Ici en Occident, le son ne surgit pas du silence. Même les « silences » entre les mouvements dans un concert ne sont pas des silences. Le silence et le temps me semblent de même nature ; le silence, c'est la pleine conscience d'être dans le temps »²³⁰ dira Yano. Et il se peut que Jérôme Andrews ait été sensible à cette approche de la musique telle que l'entend un Japonais et que formule aussi Miles Davis auquel on attribue cette citation : « La musique est le cadre autour du silence »²³¹. De même, le « fond du geste » de

²²⁶ Zeami, opus cité p.118.

²²⁷ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, opus cite p.128.

²²⁸ Jérôme Andrews, conférence n°3, 1972-1973.

²²⁹ Mireille Revest, née en 1944, danseuse et pédagogue à Toulon avant de rejoindre Geneviève Mallarmé, danser dans sa compagnie, puis de suivre les cours de Jérôme Andrews rue du Bac et à l'église américaine.

²³⁰ Yano, interview de Bernadette Bonis, *Pour la danse*, novembre 1981.

²³¹ Citation qui me fut communiquée par Gilles Lambertson, pianiste de jazz français

Michio Ito, dont la qualité est remarquée par Yeats qui note dans ses Mémoires « la *précise intensité du mouvement de Michio Ito, esprit seul avec l'objet de son désir* »²³², doit avoir ajouté certaines nuances et couleurs à l'expérience de Jérôme Andrews. La danse de celui-ci est alors remarquée par son *symbolisme très moderne* (dans le *Los Angeles Times* du 1^{er} novembre 1928), ainsi que par l'emploi du masque, (attesté par la critique du *South Cost News* du 10 mai 1929), danses qui peuvent être directement issues du travail avec Michio Ito. Ce sont pourtant des compositions originales de Jérôme Andrews auxquelles ces deux critiques se réfèrent.

Quelque fut son expérience du Nô avec Michio Ito, Jérôme Andrews nous en livre des éléments de compréhension : « *pour la suspension menant vers l'extase, on peut la trouver dans le Nô théâtre poétique japonais, qui depuis quatre ou cinq cents ans a évolué d'un acte assez rapide vers un acte dans lequel ils ont pénétré à un tel degré, que parfois, on n'est pas sûr que l'acteur ait bougé ou n'ai pas bougé, mais il n'est plus là où il était, et l'on perd le sens du temps...Ils ont pris cette vibration et ils ont ouvert le temps pour trouver l'espace. Cet espace est le lien profond entre votre expérience et vous, et entre vous et moi* »²³³.

Zeami présente aussi l'entraînement artistique comme éducation personnelle, car on ne parvient au véritable « esprit de la fleur » que par la compréhension de la technique (waza) au moyen de l'entraînement approprié (Keiko), et une forme corporelle correcte (katachi). Je constate que cet énoncé est tout à fait en contradiction avec l'esprit qui anime la danse moderne de cette époque puisque celle-ci, à partir de 1933, sera définie comme « un point de vue » par le grand critique de danse John Martin, donc ne pouvant se référer à « une forme correcte ». Peut-être ces contradictions entre les différentes formes trouvent-elles une résolution, et Jérôme Andrews aura un regard particulier sur le sens à leur donner. Mais cette résolution ne lui viendra qu'après un long cheminement et la rencontre avec Mary Wigman en 1950.

Un autre personnage, John Bovington, autodidacte, dont Jérôme Andrews dit *qu'« il faisait plus ou moins ce que fait Tanaka Min »*, enseigne à Denishawn, ainsi que Théodore Koslo²³⁴ professeur de danse classique, élève de l'école de Moscou. Grâce à Tamara Karsavina²³⁵ nous avons un témoignage de l'esprit de ce personnage: « *A St Petersburg, l'opinion prévalait que les danseurs de Moscou sacrifiaient la tradition à des effets faciles et "dansaient pour la galerie"...(.)...En vérité, il y avait des différences d'exécution. Moins corrects que nous,*

²³² Chantal Aubry, *Yano, un artiste japonais à Paris*, opus cité p.253.

²³³ Jérôme Andrews, conférence n°3, 1972-1973

²³⁴ Theodor Koslov, danseur russe arrivé aux Etats-Unis après la première guerre mondiale, commença une carrière cinématographique en dansant et en chorégraphiant les Ballets Russes. Ses principaux rôles lui sont fournis par Cecil B. De Mille dans des films muets : « Adam Rib »(1923), « The Volga Boatman »(1926), et « The King of Kings ».

²³⁵ Tamara Karsavina, *Ma vie*, ed.Complexes,2004,p.96, (titre original *Theatre Street*, London 1930).

quelquefois négligés dans leurs attitudes, les Moscovites déployaient plus de vigueur que nos danseurs”.

Ainsi les influences se croisent, s'interpénètrent et j'imagine une multiplicité de stimuli propres à intéresser les jeunes gens et jeunes filles qui vivent et travaillent à Denishawn. L'importance du travail sur l'éclairage oriente Jérôme Andrews vers l'affirmation de la spécificité de chacun des arts, et il nous dira toujours « *l'important c'est que ça se voit* », nous obligeant ainsi à être clairs dans nos intentions et à rendre visible le mouvement, aussi infime soit-il.

Éléments d'une éthique de Ruth St Denis

Au-delà de l'esthétique d'une époque, des valeurs spirituelles sont en jeu et remarquables de Ruth St Denis : sincère dans son désir de communiquer et d'être « vraie » dans son art, elle est reconnue comme telle et invitée à passer « Le portail des Dieux » du théâtre Kabuki durant leur passage au Japon, alors que cet accès fut interdit à Ted Shawn : « *Les Japonais l'avaient vu danser et le considéraient impur, en tant qu'artiste* » relate Martha Graham²³⁶. Ruth St Denis avait particulièrement à cœur de mener à bien toute action satisfaisant son idéal : aller au-delà de la dichotomie toute occidentale entre la danse et la religion. Regarder vers l'Orient, vers l'Inde surtout, permit à Ruth St Denis d'effectuer une synthèse entre la théâtralité codifiée du ballet classique et l'expressivité peu théâtrale et souvent improvisée de la danse américaine naissante, en créant un spectacle théâtral où la danse fut l'expression de valeurs spirituelles profondes. Si la Denishawn se donne les moyens d'être en interaction constante avec l'environnement dans lequel elle s'exprime et elle « s'imprime », car ses danseurs dansent partout où il leur est possible de danser et impressionnent de leur présence et de leur activité la vie sociale, le désir généreux exprimé par Ruth, sa sincérité, l'extrême simplicité de son propos en font un être attachant. Martha Graham écrit à son sujet : « *à l'instar de Nijinski, miss Ruth pouvait paraître quelconque hors de scène – pas insignifiante mais presque – et puis, sur scène, se métamorphoser en divinité. Elle pouvait grignoter des cacahuètes, assise à côté de moi dans l'autobus, avec des épluchures plein ses vêtements puis, une fois au théâtre, maquillée et en costume, se transformer en déesse* »²³⁷. L'affectation que l'on note dans les films de propagande de Denishawn peut n'avoir été autre chose dans son cas qu'un rôle social assumé.

Son sens du spectacle a marqué Jérôme Andrews comme il a marqué Martha Graham : « *Quand elle dansa « Salomé », à plus de 80 ans, son 7^{ième} voile était un très petit mouchoir* » me dit-il un jour ... Cette précision, dans l'utilisation du détail qui puisse toucher le

²³⁶ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité p.88.

²³⁷ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité p.100.

public, est un art du spectacle et de l'instant que Ruth St Denis possédait au plus haut point et Martha Graham note : « *Ruth St Denis, cette figure de déesse au tempérament profondément religieux, était avant tout une artiste. Un jour où nous la regardions danser un ballet indien, elle laissa tomber une rose. Nous crûmes à un accident, mais tel n'était pas le cas. Le fait qu'elle eut décidé de laisser tomber la rose à cet instant précis, eh bien, c'était éblouissant. Et tout à fait délibéré. Je découvris que c'est l'intelligence de telles petites choses qui fait la magie, la vraie magie d'un spectacle* »²³⁸.

Jérôme Andrews manifesta toujours une grande attention au détail, détail qui mettait en valeur, qui ajoutait une certaine valeur à une nuance, permettant ainsi de mieux apprécier la personnalité. Ce pouvait être une simple paire de boucles d'oreilles qui tout à coup révélait la luminosité de la femme, comme par enchantement. Mais si cette conscience lui donnait un réalisme de tout ce qui était susceptible de produire un « effet » apparent, il jouissait d'une faculté de discernement qui lui permettait d'en user judicieusement. Meticuleux en toute chose touchant à l'expression, il avait le don de faire d'un petit rien un petit bijou. Il semblerait qu'il ait, lui aussi, fait cet apprentissage, à savoir « *la conception et la réalisation des costumes, des bijoux, des accessoires et des décors* » dont parle Martha Graham. Il réalisa un jour en Italie une robe pour sa femme avec une bordure de grosses fleurs dont elle lui fut très reconnaissante puisqu'elle avoua : « *c'est parfois très agréable d'être une femme* » (elle avait eu beaucoup de succès avec cette robe ainsi qu'il me le raconta), ou bien il était capable de confectionner en une nuit, en 1938 dans sa chambre d'hôtel parisien, une chemise pour une revue au Music Hall, épisode qui a sa place dans ses carnets parisiens .

Chez Jérôme Andrews, cette attention au détail se retrouve à tous les niveaux, non seulement dans certains choix esthétiques, mais aussi dans le travail du corps : ce petit détail dans le travail du corps a des conséquences insoupçonnées, car il peut transformer radicalement une présence à soi et aux autres, bouleversant de fond en comble l'organisation physique, mentale et donc spirituelle d'une personne : « *c'est toujours les petits détails qui ouvrent dans l'autre la fin et le début* » dit-il dans le film de 1992, *Forwards and Backwards*. Le petit détail ouvre un espace incommensurable en soi : c'est souvent un contact avec sa propre matière qui, d'opaque, se transforme en une vie joyeuse, lumineuse et subtile, qui est enchantement, comme si la terre de notre corps, boue raffinée, devenait l'argile que nous en aurions extrait, une matière pour construire tous les rêves informulés. Pour Jérôme Andrews, la matière est une question de sollicitation, la relation au monde passe par l'intimité avec les choses du corps, une manière de poétique.

²³⁸ Martha Graham, idem opus cité p.80 .

Mais cette intime conviction de Jérôme Andrews s'élabore au cours du temps et le jeune homme de vingt ans ne s'exprime pas encore dans les termes qu'il utilisera à la fin de sa vie, bien que ses écrits, dès 1928, manifestent l'importance qu'il accorde aux détails, détails qu'il note avec précision dans ses carnets, et qui font aussi partie de son éthique du métier de danseur, de chorégraphe et de professeur. Le témoignage de Martha Graham montre que Ruth St Denis sait créer l'instant propice, possède cette intuition que Bergson définit comme « *une espèce de sympathie intellectuelle par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et d'inexprimable* »²³⁹. L'intuition de Ruth St Denis, l'admiration et l'amour qu'elle suscite, ainsi que le contact avec les modes de pensée orientaux, sont les germes d'une fécondité artistique que les différents apprentissages de Jérôme Andrews vont conduire à la « *Fleur du vide* » qui est atteinte lorsqu'une harmonie parfaite des actes de l'acteur de Nô crée ce vide par surprise »²⁴⁰. C'est l'esprit du Nô qui ne fera que se dévoiler à Jérôme Andrews tout au long de sa vie, grâce au travail et à l'amour de la danse, jusqu'au « *rayonnement de l'instant* » que Dominique Dupuy retient comme emblématique du message de Jérôme Andrews.

L'esprit religieux de Ruth St Denis s'inscrit apparemment dans une foi chrétienne et pourrait éventuellement s'apparenter à une forme de mysticisme du poète, « *l'amour infini dans un infini sourire* »²⁴¹, qui rejaillit sur son geste et son mouvement. Martha Graham, même si elle ne se positionne pas dans cette religiosité, exprime, dans ses mémoires, sa profonde admiration pour la danseuse. Quand nous voyons la qualité du mouvement de Ruth St Denis, ne serait-ce que dans sa remontée du sol, nous constatons que son corps et tout son être sont portés et porteurs d'une qualité de présence particulière. Hugo von Hofmannsthal²⁴² en 1906 écrivait : « *Ce relevé est comme un miracle. C'est comme si une immobile fleur de lotus se levait et venait à notre rencontre. Elle est sur pied et descend les marches de l'autel... Dans ses yeux immobiles, il y a toujours le même sourire énigmatique, le sourire de la statue de Bouddha* »²⁴³. Nietzsche dans « *Ainsi parlait Zarathoustra* » ne peut envisager de Dieu que « dansant ». Les danseuses Isadora Duncan, Ruth St Denis lisent l'œuvre de Nietzsche et y trouvent un ferment

²³⁹ Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, p.181, Presses Universitaires de France, Paris.

²⁴⁰ Lionel Guillain, *Le théâtre Nô et les arts contemporains*, L'Harmattan, 2008, p.79.

²⁴¹ Arthur Rimbaud, *Soleil et chair*. C'est par la poste que le 24 Mai 1870, le jeune Arthur Rimbaud, 16 ans, élève de Rhétorique, équivalent de la classe de 1ère au lycée de Charleville (Ardennes), adresse ce poème au parnassien Théodore de Banville afin de le publier dans le "Parnasse contemporain", passage obligé de tout jeune poète qui rêve dans la France littéraire de 1870, de publication et de gloire. Le titre initial du poème était *Credo in unam*, littéralement : "je crois en une seule",

²⁴² H. von Hofmannsthal, 1874-1929, écrivain autrichien, à qui on doit la coopération avec Richard Strauss pour ses livrets d'Opéra, et la création du Festival de Salsbourg avec Max Reinhart.

²⁴³ H. von Hofmannsthal « l'incomparable danseuse », in *L'ignoto che appare*, pp.235-236, Adelphi, Milano, 1991.

de leur action de ré-enchantement du monde. « *You might have to trick the eye, she said, with visual devices or superficial structures like plots* » ²⁴⁴(traduction personnelle : « vous devez créer une illusion perceptive et visuelle par une image symbolique ou par une trame ») affirme Ruth St Denis, pré-supposant que les spectateurs ne sont pas à même d'apprécier une « pure danse abstraite ».

Je constate aussi, qu'en 1905, alors qu'elle est encore chez Belasco, et qu'il lui propose un rôle important, elle a le courage de refuser : « *Il y a quelque chose qui s'agite en moi à laquelle je ne peux pas donner de nom. Je dois m'en occuper, quelle qu'elle soit. Je sais, vous me jugerez mal, vous penserez que je suis une petite idiote puisque je ne sais pas ce que je veux. Mais il s'agit de quelque chose de plus important que d'être une actrice* »²⁴⁵. Cette « belle » volonté de suivre son intuition, et de ne pas céder aux pressions sociales, mais à la nécessité impérative d'inventer son propre langage, la met en marge de la normalisation de rigueur à toute époque ; cette femme prend tous les risques de vivre ses rêves. Jérôme Andrews me dira un jour « *je ne suis pas à la mode* », et il n'en continuera pas moins de faire ce qu'il sent : « *Autre qu'un besoin de s'imposer soi-même comme personnage, un sens intérieur qui est une curiosité de sa profondeur, un doute à lever* » dit-il dans une conférence²⁴⁶. Comment Jérôme Andrews, à 20 ans, perçoit-il la réalité ? La joie est pour lui ce qui conforte la réussite de tout ce qu'il entreprend. En dansant Jérôme Andrews s'interroge : comment se fait-il qu'il soit si heureux alors qu'il s'offre aux regards des autres ? Son amour de la danse est une passion que toute sa vie vient nourrir, comme un feu qu'il alimente de l'ardeur de son être. Certaines techniques de respiration du Nô ont pour but d'attiser ce feu intérieur, et Jérôme Andrews nous invite constamment à cet éveil des forces vives souvent enfouies et endormies par nos habitudes de vie.

Nous avons fait quelques hypothèses sur ce que Jérôme Andrews a pu expérimenter à Denishawn : nous pourrions les situer dans le contexte de ses danses. Il conservera toute sa vie un contact très personnel avec Ruth St Denis pour laquelle il avait une réelle estime. Sa photogénie, ce qu'il appellera un certain art du « cabot » est certainement un des apprentissages de l'esthétique et de l'éthique de la beauté cultivée dans ces années à Denishawn. Mais Jérôme Andrews participe aussi, dans la candeur de sa jeunesse, à cet enthousiasme des grands constructeurs du rêve américain : lui aussi désire créer cette danse américaine dont parlent Ted Shawn et Ruth St Denis et nous le verrons l'exprimer clairement par un article publié dans la revue « Dance » en septembre 1936.

²⁴⁴ Marcia B. Siegel, *Days on Earth*, opus cité, p.39.

²⁴⁵ Ruth St Denis, *An unfinished life*, opus cité p.45.

²⁴⁶ Jérôme Andrews, conférence n°5, avril 1975.

Dès 1927 Jérôme se produit dans les théâtres de Los Angeles et de Pasadena ainsi que l'attestent les articles de presse des années 1927-1929 que j'ai pu consulter dans les archives du fonds de Dimitri Kraniotis. En 2010, il est peut-être intéressant de se retourner vers cette année 1927. Pour ce jeune danseur de 20 ans qu'est alors Jérôme Andrews la danse est déjà un art à part entière, non soumis à la musique ou aux autres arts et ses thèmes sont déjà présents, à savoir l'improvisation et le lien avec l'esprit de l'Orient qui seront les thèmes de prédilection du Jérôme Andrews que je connus. Il improvise en public avec un pianiste, ou danse sans musique, ou sur des poèmes, ou sur une œuvre d'O'Neil. Il travaille avec des masques ainsi qu'on le pratique dans le Nô. On peut être étonné par l'éclectisme de ses talents. Les qualités requises par l'exercice du Nô sont en effet tout à fait différentes de celles requises par la danse classique occidentale à laquelle il est formé depuis l'enfance, et je me rends compte de la difficulté de maîtriser à la fois ces deux techniques qui sont, à priori, antinomiques ; l'une, la danse classique occidentale, que Jérôme Andrews nomme le ballet, prône une esthétique sur la verticale dont la spiritualité a fort à voir avec celle de nos cathédrales gothiques, ; par contre le Nô prône la recherche de l'horizontalité, l'ancrage au sol. À ce sujet, je note que Ruth St Denis, dans son autobiographie, relate le travail qu'elle entreprit avec une danseuse japonaise, geisha mariée à un photographe de Los Angeles : *« elle faisait tout ce que je n'avais jamais fait dans ma vie de danseuse. Moi je tenais les pieds vers l'extérieur, et elle les tournait vers l'intérieur. Alors que je tendais les genoux, elle, elle les pliait. Alors que je gardais la tête haute, elle la laissait tomber délicatement, position que j'adoptais dorénavant... Pendant six semaines, lentement et douloureusement j'appris à marcher avec mes petites chaussettes blanches, comment occuper le moins d'espace possible sur la scène, aussi bien en largeur qu'en hauteur, et surtout j'appris comment m'approcher de la danse japonaise avec respect. Ma présomption de « pouvoir apprendre suffisamment en quelques leçons » s'était bel et bien évanouie ».*²⁴⁷ Le milieu américain, ce « melting pot » dans lequel Jérôme Andrews baigne depuis l'enfance, lui a donné accès à une plasticité expressive remarquable, outre une culture musicale, littéraire et une sensibilité particulière pour être capable d'interpréter plusieurs univers poétiques, celui d'un texte russe et celui d'un O'Neill.

L'improvisation restera un thème majeur de son travail, et, de l'improvisation conçue comme nécessaire pour l'élaboration de ses danses, il en viendra à « l'improvisation jeu » avec les tissus au contact d'Alys Bentley²⁴⁸ et de ses ateliers de « Motor Mental Rhythmics » ; il en saisira la pertinence pour l'évolution et la connaissance de soi, avant d'y rechercher ce

²⁴⁷ Ruth ST Denis, *An Unfinished life*, opus cité p.143.

²⁴⁸ Alys Bentley, 1869–1951, professeur de musique et de danse, américaine.

« *rayonnement de l'instant* » tel qu'il l'exprime en dans une conférence.²⁴⁹ Nous avons pu constater, grâce au témoignage de Martha Graham, que l'improvisation-jeu faisait partie intégrante de la vie à Denishawn. Dans une conférence, Jérôme Andrews nous dit : « *Le mot « Jeu » est un beau mot. C'est une relation de vie entre les choses ou les idées qui est en mouvement et tire son être de l'instant* ». Cette dimension ludique sera toujours présente dans sa recherche, sa danse et son enseignement. Elle fait partie intégrante de sa poétique. Dès 1927, l'art de Jérôme Andrews et sa maîtrise du mouvement sont admirés, sa production est non seulement remarquable mais remarquée. Il prend des risques, il n'arrête pas de créer des danses, d'inventer en relation avec les autres artistes du théâtre, de la littérature, de la musique. Plus tard, quand il nous incitera à composer des danses, il nous invitera à composer des danses courtes, pour expérimenter chaque fois des aspects différents de nos possibilités de mouvement, contrairement à ce qui était de mode dans les spectacles de danse des années 1970. Paradoxalement, un jour il me dira : « *vous verrez, avec le temps, on ne fait jamais que la même chose* ».

Jérôme Andrews à vingt ans étudie, expérimente et crée. Il fait de son art une révélation de sa vie, en prenant tous les risques du métier de danseur. Mais je constate que la modernité telle qu'elle se donne à voir dans l'œuvre de ce jeune homme remet en question beaucoup de préjugés de notre époque sur l'histoire de la danse : il n'y a pas de continuum, et chaque génération expérimente dans plusieurs directions qui sont plus ou moins pertinentes pour son époque, expérimentations qui peuvent être reprises plusieurs générations plus tard, avec la prétention de la découverte. L'expérience est toujours à refaire et il ne saurait être question de progrès dans l'évolution d'un art. « *L'expérience est toujours neuve* » nous rappelle Isabelle Launay, citant Goethe.

²⁴⁹ Jérôme Andrews, conférence publiée dans *Marsyas* (n°26) en juin 1993.

Chapitre III

À New York

A la fin de 1929, Jérôme Andrews retourne à Boston dans sa famille, puis il part pour New York. En 1992, dans le film *Forwards and Backwards* de N+N Corsino, il nous dit : « *Quand je suis arrivé à New York, c'était en relation avec un voyage à Dresde pour aller travailler avec Mary Wigman. J'étais arrivé à New York en provenance de Boston avec 500 dollars, ce qui, pour l'époque n'était pas mal, et je me fis tout voler le premier jour. Je ne connaissais personne, je n'avais plus d'argent, aussi errais-je dans les rues de Braodway, pleurant dans la nuit, car je ne savais pas quoi faire. Et quelqu'un me tapa sur l'épaule. C'était un critique de musique et de danse de Los Angeles que je connaissais très bien. « Est-ce que vous avez vos éventails ? me demanda-t-il, « Mais bien sûr ! »- « Alors pas de problème ! ». Il me donna l'adresse d'une boîte de nuit où il me dit qu'il y avait des possibilités. J'y allais le soir même avec mes éventails et mes musiques : j'ai commencé tout de suite, et j'ai gagné 1 dollar par nuit. Finalement j'allais travailler avec Léonide Massine pour le *Sacre du Printemps* et c'est là que Graham était l'élue (...) elle a sauté un petit peu en avançant et en plein air elle a reculé, avec ses puissantes contractions. Elle s'est encore déplacée et fait deux ou trois petites courses et a sauté de nouveau et reculé dans l'espace par la force de son corps (...) Elle faisait différemment de ses élèves. Les deux premières années, son cours c'était la recherche. On restait par terre deux heures. Au cours, nous étions peut-être 8, 10, 12 au maximum. Jamais beaucoup. Il faut dire qu'elle vous donnait un coup de poing ou de pied dans le diaphragme ! Mais personnellement je ne m'en souviens pas. C'est en 1931 que ça a commencé d'être une grande école, beaucoup de professeurs, et tout ça. Les années suivantes c'est peut-être devenu un cours de danse « classique »(...) Au même moment, je suis parti travailler pour Doris²⁵⁰ qui était en train de monter la *Bacchanale* à la fin de la pièce *Lissistrata*, comme chorégraphe. Elle était merveilleuse. Elle avait toujours le sens à danser ».*

Cette expression de Jérôme Andrews, « *le sens à danser* », nous l'entendrons souvent, et il l'explique dans ses conférences :« *Dans tout style de mouvement, qu'il soit oriental ou*

²⁵⁰ Doris Humphrey, 1895-1958, danseuse, chorégraphe, professeur, un des créateurs de la Modern Dance américaine .

occidental, du nord ou du sud, il y a en notre corps, un sens qui n'est ni littérature, ni pantomime, mais synthèse de tout notre être qui s'efforce, avec notre instrument, vers notre rêve... »²⁵¹ Puis encore: « *Danser dans ce monde extraordinaire, c'est une chose que vous avez en vous, cette chose n'a pas de forme mais elle a du sens (...) la vraie danse, c'est une expérience vécue (...) En dansant autrefois, j'ai trouvé, qu'au-delà de ce qu'on éprouve par les répétitions de pas, par toutes les émotions dues à la musique, par toute la joie du cabot de faire en public ce qu'on trouve très beau et très spectaculaire...Il y a plus, on dépasse le corps, les pas, on entre dans une expérience. Si je peux dire dans le vide, au-delà de soi* ». ²⁵²

Cet « au-delà de soi », cet abandon à l'espace, peut-être est-il à rapprocher de la référence à l'extase, terme qui revient constamment dans les propos de Jérôme Andrews. C'est d'ailleurs un terme propre aux danseurs de cette période, puisqu'il est employé par Mary Wigman²⁵³ dans la brochure de 1925 explicitant le contenu de ses cours où elle affirme « *Sans extase, pas de danse* », et l'extase est alors un thème chorégraphique récurrent: Doris Humphrey crée *Deux thèmes extatiques* en 1931, Martha Graham *Ekstasis* en 1933. Selon la définition du Larousse illustré de 1939, l'extase exprime un ravissement de l'âme qui se trouve comme transportée hors du corps. Katharina Van Dyk²⁵⁴ écrit, au sujet du sentir en jeu dans le sens de l'extase comme « *l'épreuve d'un non-soi fondamental, comme dépossession temporaire* ». Elle cite Erwin Straus²⁵⁵: « *La suspension de la tension sujet-objet qui s'accomplit pleinement dans l'extase n'est donc pas la finalité de la danse ; elle fonde plutôt dès le début le vécu inhérent à cette dernière* ». Ted Shawn, dans sa description des éléments constitutifs de la nouvelle vision du corps dont il se réclame, mentionne l'importance accordée au torse qu'Erwin Strauss définit, ainsi que nous l'avons noté précédemment, comme lieu même de la possibilité d'extase. La mobilité de la cage thoracique, la liberté du diaphragme sont des éléments de la nouvelle culture du corps élaborée à Denishawn dont Jérôme Andrews est porteur, et dans son style, et dans son enseignement. Pourtant, quand il emploie le mot « extase », il ne se limite jamais à une notion qui se réfère au torse ou à une zone spécifique du corps, mais à une

²⁵¹ Jérôme Andrews, conférence n°2, 1969 .

²⁵² Jérôme Andrews, conférence n°3, 1972-1973.

²⁵³ *The Mary Wigman Book, her Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973, p.88

²⁵⁴ Katharina Van Dyk, article « sentir, s'extasier, danser », in revue *Implications philosophiques*, juin 2010.

²⁵⁵ Erwin Straus, 1891-1975, phénoménologue, neuropsychiatre allemand, est l'auteur de travaux qui ont exercé une influence importante sur la psychopathologie tant du point de vue clinique que théorique. « Un sens des sens », paru en 1935, édité en français par Jérôme Million, collection Krisis, 2000, est une contribution majeure à l'épistémologie des sciences du comportement. La citation est issue de l'article « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception » p.41, trad. Française sous la direction de Courtine in, « *Figures de la subjectivité* », Paris, CNRS Editions, 1992

expérience existentielle²⁵⁶ : « *un instant d'extase que vous avez tous eu ... à l'improviste...dans la rue (...)* La danse en vibration peut nous conduire à une extase qui dépasse cette vibration et parvient à une révélation. Mais la suspension aussi, peut vous conduire à une révélation et cependant, les deux choses sont opposées, l'une est en contraction, l'autre est en élongation. Elles sont jointes seulement par un déplacement directionnel ». Quant à Merce Cunningham, il s'exprime en d'autres termes : « *Notre extase, en danse, vient du don possible de la liberté, ce moment enivrant qui nous est donné par de l'énergie pure. Et il ne s'agit pas de permissivité, mais bien de liberté, c'est-à-dire d'une conscience totale du monde, et, en même temps, d'un état de détachement vis-à-vis du monde* ²⁵⁷ ».

Dans le cas de Doris Humphrey, il semble qu'il s'agisse d'extase amoureuse, et Marcia B.Siegel écrit : « *Observant « Two extatic Themes », ce qu'elle en dit et ses notes au sujet de cette danse, (...) il est presque choquant d'apprendre que Doris relie cette danse à l'amour de sa vie. Et spécialement à ce moment de son existence, son point de vue du travail était d'éviter l'expression personnelle en tant que révélation directe de son expérience personnelle. Elle sentait pourtant que cette expérience devait être transformée en quelque chose de plus durable, en un art de formes pleines de sens, et plus forte était l'expérience plus fort devenait le résultat de ce travail artistique* ²⁵⁸ ». Quand Doris Humphrey analyse ce qui pourrait être un thème de construction d'une danse, elle écrit : « *le thème se manifestera vraiment spontanément à partir de l'expérience globale du chorégraphe* »²⁵⁹. Et plus loin elle précise : « *Toutes les données qui nourrissent cette théorie de la composition viennent de la vie même. Tout mouvement exécuté par un être humain, ou par un animal, comporte une trajectoire dans l'espace ; un rapport avec d'autres objets en termes d'espace et de temps ; un flux d'énergie que nous appellerons la dynamique ; et un rythme* »²⁶⁰. Ce n'est donc pas en rapport avec des éléments psychologiques que l'intérêt de Doris Humphrey se porte sur son « état amoureux » mais dans la possibilité qu'il lui offre d'explorer de nouvelles dynamiques et inscriptions dans l'espace. Il y a chez Doris Humphrey, comme chez Jérôme Andrews, une attention à tout événement de la vie entrant en résonance avec leur art, événement capable d'engendrer en eux un mouvement nouveau. Je constate que Doris Humphrey en 1938 et Jérôme Andrews en 1992 chorégraphient tous deux une *Passacaglia* (ce qui signifie : ce qui arrive dans la rue).

²⁵⁶ Jérôme Andrews, conférence n°3, 1972-1973.

²⁵⁷ citation de Merce Cunningham, extraite d'un article « Un art impermanent », revue *7arts*, 1955, (article repris p.135 par I.Ginot et M.Michel in *La danse au XXIème siècle*, Bordas 1995).

²⁵⁸ Marcia B. Siegel, *Days on Earth*, opus cité p.105.

²⁵⁹ Doris Humphrey, *Construire sa danse*, opus cité, p.53.

²⁶⁰ Doris Humphrey, *Construire sa danse*, opus cité p.58.

Katharina Van Dyk observe que si Doris Humphrey par sa danse est bien une personnalité singulière, c'est à une poétisation d'une expérience humaine universelle qu'elle nous donne à voir : « *fragilité d'un corps au bord de la chute mais néanmoins corps humain, beau et lumineux, à rebours de toute hybridation en lien avec l'animalité ou la folie, et qui semble destiné, au final, à triompher. Un humanisme reste donc latent, la « chute » n'étant que temporaire, condition à « rétablissement ».* L'extase ne résulte pas ici d'un excès, d'une folie. Elle demeure le fait d'un être qui est partiellement en maîtrise de lui-même, qui joue la perte mais ni succombe pas »²⁶¹.

Jérôme Andrews me dira souvent : « *je danse d'autant plus quand je suis amoureux. Alors, au bout d'un moment, l'amoureux ou l'amoureuse se lasse, car je ne m'en occupe pas beaucoup puisque je suis occupé à danser !* ». Jérôme Andrews ressent l'amour, en dehors de toute génitalité, comme une pulsion irrésistible l'entraînant dans sa danse. Et il soulève les passions, les jalousies, ne craint pas de parler d'amour, de déclarer son amour en toute simplicité. Pourtant, toujours, cet amour le renvoie à lui-même, c'est-à-dire au travail : dans l'optique affective, sexuelle, existentielle de Jérôme Andrews, tout mène à la danse, tout élément de la vie nourrit la danse. « *Danse, je t'aime passionnément* » écrit-il dans ses carnets, et il incite chacun de ses élèves à se mettre résolument au travail, ajoutant, citant Rûmi, « *le livre du dedans c'est vous* »²⁶². Nous ne sommes plus avec cette génération de danseurs dans un imaginaire d'extase mystique : « *la danseuse se rapporte moins à une extase mystique au sens stricte d'une adresse à une Surnature ou d'une fusion avec un Autre qu'à une ouverture identificatoire avec l'Être* »²⁶³ observe encore Katharina Van Dyk au sujet de Doris Humphrey. Jérôme Andrews, que nous voyons sur la photo de couverture, les yeux clos, est lui aussi dans une extase, extase temporaire puisque liée à une présence sur la scène. Cette extase est aussi en rapport au centre de la cage thoracique qui engendre le mouvement (ici c'est le sternum qui est en déplacement) mais plus en perte de maîtrise. Si le jeune Jérôme Andrews a partagé les moments d'extase offerts par un espace illimité en vivant en plein air à Denishawn, la vie va lui faire éprouver d'autres désirs, d'autres aspirations, et, cette « *attitude périphérique* » (selon la

²⁶¹ Katharina Van Dyk, *L'oeuvre extatique. A propos de Two Ecstatic Themes de Doris Humphrey*, Mémoire de Recherche sous la direction de Mme Ginot, Université de Paris VIII Vincennes-St Denis, UFR Arts, Philosophie, Esthétique. Septembre 2010.

²⁶² Jalâl ud Dîn Rûmî, (Mevlânâ Celaledin-i Rumi) (1207 - 1273) est un mystique musulman persan qui a profondément influencé le « soufisme ». Son nom est intimement lié à l'ordre des « derviches tourneurs » ou mevlevîs, une des principales confréries soufies de l'Islam, qu'il fonda dans la ville de Konya en Turquie. Il est l'auteur d'une œuvre écrite composée de poèmes et *Le Livre du dedans*. C'est à lui, inconsolable de l'assassinat de son maître bien-aimé, que l'on doit cette constatation si souvent rappelée par Jérôme Andrews, que « *le maître est en nous* ».

²⁶³ Katharina Van Dyk, *L'oeuvre extatique*, opus cité p.54.

terminologie d'Hubert Godard) que symbolise ce don de lui-même à l'espace, va se complexifier et prendre d'autres tonalités.

Dans les années 80, Jérôme Andrews dansa à Paris, chez Noëlle Janoli, à l'atelier de la Baleine, rue Jean-Pierre Timbaud. Son action d'ouverture du sternum fut alors telle qu'il se fit une élongation des tendons reliant les clavicules au sternum et pendant quelque temps eut le torse bandé. J'imagine que ce fut assez douloureux, et tout mouvement des côtes devint difficile pendant une quinzaine de jours. Jusqu'où peut-on ouvrir l'espace du désir du cœur ? Jérôme Andrews avait alors plus de 70 ans, et il dépassa les limites de sa propre « corporéité » ! J'y vois l'acte d'un Omar Kayam²⁶⁴, d'un Rumi, un geste d'amour. La dépense alors devient un acte d'immolation dans l'excès que le danseur dédie à son art. Il est un « fou de danse », et dans notre société « d'économie » sa folie est pour moi une forme de sagesse. Le sternum, tel qu'en fait l'analyse Hubert Godard²⁶⁵, est le lieu de notre relation à l'autre. Chez Platon l'homme thoracique, ou timocratique, est tenu par l'orgueil et l'ambition comme par une armure : Jérôme Andrews aurait rendu les armes, autre image qui n'est pas pour me déplaire. Il n'y a jamais une seule lecture d'un mouvement. Selon les époques, selon nos points de vue, nous interprétons. Jacqueline Robinson ne remarquait-elle pas en Jérôme Andrews un danseur « *que je jugeais un peu excessivement passionné, et engagé (romantique ? expressionniste ?)* ».

Ram Gopal et Claude Lamorisse²⁶⁶ venaient souvent assister aux stages de Jérôme Andrews à Venise, où ils résidaient. Ram Gopal jalousait certains aspects de la réussite de Jérôme Andrews, qui continuait à danser, environné d'un aréopage de jeunes gens admiratifs. Quand j'interrogeai Ram Gopal sur sa décision d'interrompre l'enseignement de la danse, après l'avoir vu donner une indication à une danseuse indienne en effectuant le pas avec une poésie transcendante, il me dit qu'il n'était plus en âge d'être Shiva. « *Moi non plus* » me dit Jérôme Andrews qui, à plus de quatre-vingt ans, dansait toujours. Tout est bon pour danser, et Jérôme Andrews cultive le désir comme ce Dieu peint par Michel Ange, porté par toutes les forces du ciel, et qui tend son index vers un Adam encore inanimé pour lui transmettre la vie. Tout amour « nouveau » est un élan de soi vers l'être, et Jérôme Andrews a un don particulier pour découvrir tout élément intéressant son art.

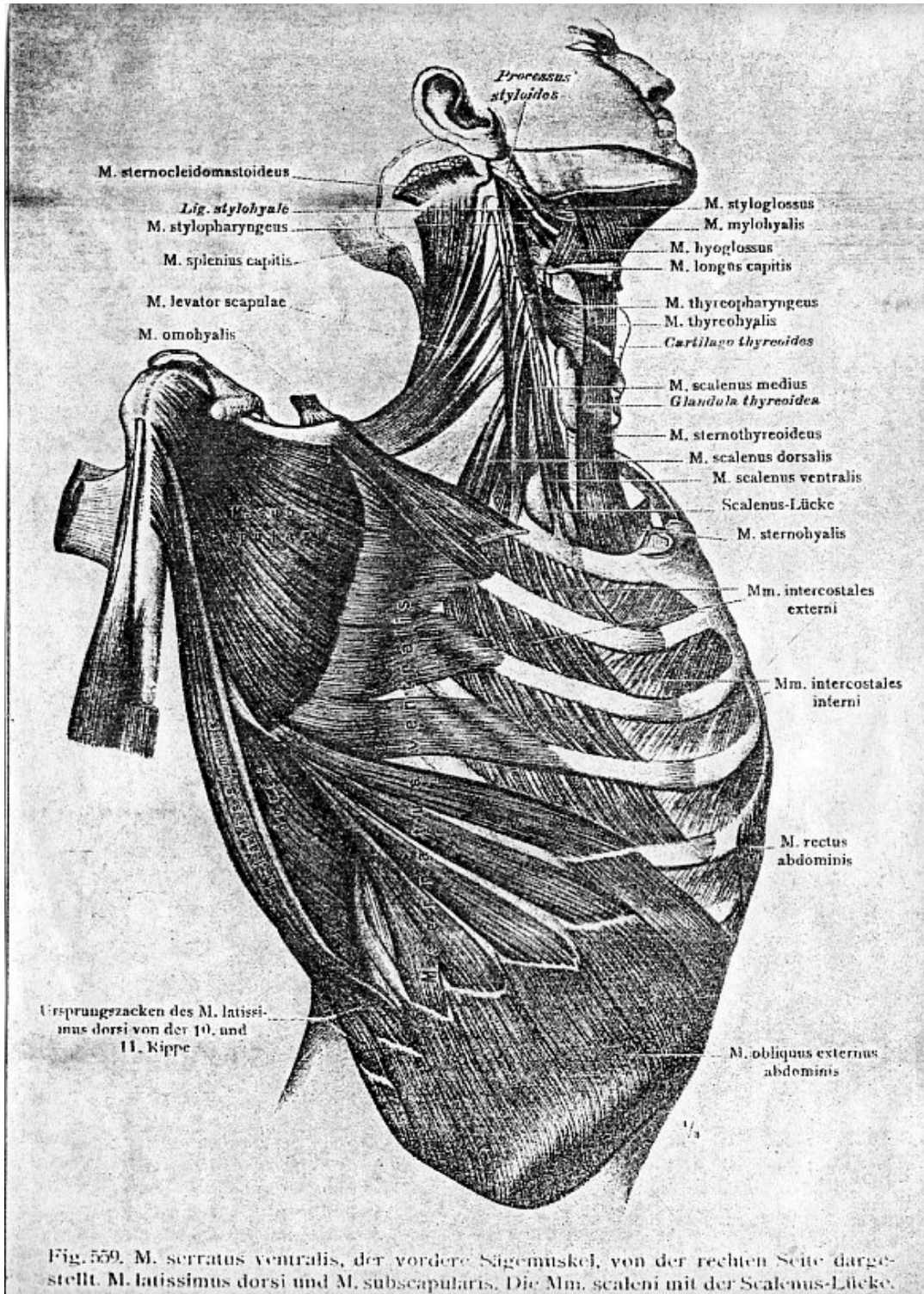
²⁶⁴ L'écrivain et savant persan connu en francophonie sous le nom de Khayyâmi serait né en 1048 à en Perse (actuel Iran) où il est mort en 11313. On lui prête la citation : « *Referme ton Coran. Pense librement et regarde librement le ciel et la terre.* »

²⁶⁵ Hubert Godard, séminaire de janvier 2009 au département Danse de la faculté de Vincennes-St Denis

²⁶⁶ Claude Lamorisse, épouse et assistante du cinéaste et réalisateur Albert Lamorisse. Ce couple ami de Jérôme Andrews réalisa un film de son travail sur les instruments Pilates. La disparition d'Albert Lamorisse en 1960 et l'installation de Ram Gopal auprès de Claude Lamorisse à Venise me permit de les rencontrer dès les années 80.

Katharina Van Dyk remarque encore : « *Contrairement à ce qu'on pourrait en penser, l'ouverture générale à l'espace ne vient pas contredire ici la clôture de yeux. Celle-ci a précisément pour fonction de suspendre l'activité agrippante et volontaire du réel – activité hautement anticipatoire – pour laisser advenir l'être (...). Si le regard est ici aveugle, périphérique, le regard postural ne l'est pas. Il s'ouvre au-dehors, par le regard d'un centre, ouverture périphérique activée par une certaine suspension du partage systématique du monde permis par la clôture des yeux* ». ²⁶⁷

²⁶⁷ Katharina Van Dyk, *L'oeuvrement extatique*, opus cité p.57.



Cette planche anatomique montre la structure de la cage thoracique et fait apparaître le sens des fibres musculaires et la capacité d'ouverture vers l'avant. Elle fait partie des planches anatomiques sur lesquelles Jérôme Andrews nous invitait à réfléchir.

Le travail avec Doris Humphrey

Un souci d'authenticité et d'intégrité artistique semble avoir été la raison du départ de Doris Humphrey de Denishawn en 1928 : « *Je ne saurais penser comme une indienne et ne dois donc pas l'imiter*²⁶⁸ ». En 1956, elle avoue à ses étudiants : « *Je connaissais la façon de bouger de tous, mais je ne savais pas comment je bougeais. Ils pensaient que toutes les danses étaient une. Mais moi et quelques autres voulions connaître ce que pouvait être que de danser comme un américain*²⁶⁹ ». La tournée en Orient l'a beaucoup fatiguée sans la nourrir artistiquement constate Marcia.B.Siegel. Durant la saison 1927-1928, avec Charles Weidman Doris Humphrey a à charge l'école Denishawn de New-York, où elle développe pédagogie et chorégraphie de concert, ce qui dorénavant restera sa façon de procéder, et qui est aussi celle de Jérôme Andrews. Elle écrit alors à ses parents : « *Je suis en train de mettre en pratique certaines idées – bien qu'elles ne soient pas uniques (...) l'idée que chacun bouge de l'intérieur vers l'extérieur*²⁷⁰ ». Kandinsky écrit en 1912 : « *Un mouvement simple, le plus simple qu'on puisse imaginer, et dont le but n'est pas connu, agit déjà par lui-même, il prend une importance mystérieuse, solennelle. Il agit alors comme un son pur.(...) C'est sur ce principe que devrait être et sera créée la « nouvelle danse », qui développera intégralement le sens interne du mouvement dans le temps et dans l'espace(...). Ce sera la loi de l'utilisation nécessaire du sens intérieur du mouvement, comme élément principal de la danse qui décidera de l'évolution et conduira au but (...).bientôt dans la danse la valeur intérieure de « chaque » mouvement sera ressentie et le beau intérieur remplacera le beau extérieur*²⁷¹ ». Dans « *Construire sa danse* » Doris Humphrey parle de « *mort verticale* » et Jérôme Andrews insiste : « *le mouvement commence en dehors de l'axe* », et il dit : « *L'immobilité statique est une condition en suspension. Le squelette lui-même n'est pas égal, n'est pas symétrique. Alors donc, quand nous sommes debout, c'est qu'il y a déjà une suspension, soit de pensée ou bien de peur ou de temps, qui nous limite...Oh ! oui, il y a autre chose, l'idée de notre beauté, ce n'est pas un acte, c'est l'arrêt de l'acte, c'est une impression. Pour moi qui suis plus intéressé par l'expression que par l'impression, et l'expression est changeante...* »²⁷².

Doris Humphrey développe une poétique particulière à partir de la prise en charge par le danseur de son propre poids, comme dans la valse où il y a ce jeu de « swing » particulier si proche du vol, ou bien l'abandon à l'attraction gravitaire qui aboutit à la chute : « *Accepter le*

²⁶⁸ B. De Rothschild B., 1949, *La Danse artistique aux USA*, ed. Elzévir, Paris, p. 70.

²⁶⁹ Marcia B.Siegler, *Days on Earth*, opus cité p.60.

²⁷⁰ Marcia B. Siegel, *Days on Earth*, opus cité p.56.

²⁷¹ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, ed.Denoël, Folio essais 2010, pp.185-186-188, (première publication 1912).

²⁷² Jérôme Andrews, conférence n°2, 1969.

*poids, travailler avec lui, comme on travaille un matière vivante et productive, a été un principe fondateur de la modernité en danse*²⁷³ » constate Laurence Louppe. Entrée à Denishawn en 1917, alors qu'elle enseignait déjà la danse, elle en apprend le répertoire, y danse, y enseigne, et, après dix années d'expériences professionnelles, Doris Humphrey a pu acquérir une pensée analytique de la musique et une solide formation musicale avec le compositeur et accompagnateur de Denishawn, Louis Horst²⁷⁴. Elle connaît le travail de construction de groupes de danseurs en relation à une structure musicale : « *Doris Humphrey est peut-être la première des « modernes » a véritablement aborder la composition, à envisager le groupe comme entité multiple et non seulement comme masse ou contrepoint du soliste. Doris Humphrey crée une forme de groupe qui n'est ni l'unisson ni les masses compactes à sculpter qu'on trouve chez Wigman et chez Graham, sa contemporaine* » écrivent Marcelle Michel et Isabelle Ginot²⁷⁵. Sa première pièce de groupe, *Water Study* (1928), dansée dans le silence, repose sur l'écoute mutuelle des danseurs, sur le rythme de la respiration, le mouvement de la vague passant de corps en corps. Doris Humphrey est convaincue du rôle de la danse : « *Ma danse est un art qui se préoccupe de valeurs humaines...Son mouvement peut être employé, en partie, pour la décoration, le divertissement ou un déploiement technique ; mais avant tout elle vise à exprimer la vie américaine telle que je la vois aujourd'hui...Je crois que le danseur appartient à son temps, et à son pays et qu'il ne peut exprimer que ce qui passe par son expérience ou près d'elle*²⁷⁶ ». Et Jérôme Andrews propose sa définition d'une *Deep Dance* qui me semble en adéquation avec la conception de Doris Humphrey : « *Dans cette danse profonde, on cherche davantage à faire une intégration de la vie de tous les jours et de la vie artistique, à incorporer dans l'évolution de l'artiste en lui-même, ces impacts de la vie. Dès son*

²⁷³ Laurence Louppe, in « *Poétique de la dans contemporaine* », opus cité p.97.

²⁷⁴ Louis Horst Louis Horst (1884-1964) pianiste et compositeur, à la Denishawn de 1915 à 1925, puis musicien mentor de Martha Graham, professeur et collègue de Doris Humphrey pour plusieurs sessions d'été à Bennington et au College Connecticut, où il tint des classes de composition chorégraphiques. Il fut éditeur et critique pour le magazine « *Dance Observer* » qu'il fonda en 1935. Il est célèbre pour avoir participé avec le groupe de Martha Graham à poser les bases de la danse moderne américaine notamment en termes d'adéquation entre chorégraphies et structure musicale ainsi que l'utilisation de la musique contemporaine comme support à la danse. Louis Horst fut le directeur musical de la Denishawn Company de 1916 à 1925 avant de travailler comme directeur musical et professeur de composition chorégraphique pour l'école et la compagnie de Martha Graham de 1926 à 1948. Il travailla également avec de nombreux autres chorégraphes tels que Ruth St Denis, Ted Shawn, Helen Tamaris, Martha Hill, Doris Humphrey et Charles Weidman, Agnès de Mille, Ruth Page, Michio Ito, Adolph Bolm, Harald Kreuzberg, Pearl Lang, Jean Erdman et Anna Sokolov fut son assistante et démonstratrice. Il enseigna également la chorégraphie dans les plus prestigieuses institutions américaines dédiées à la danse et la musique comme la Neighborhood Playhouse School of the Theater (1928-1964), le Bennington College (1934-1945), le Mila College, le Connecticut College (1948-1963), le Barnard College, le Sarah Lawrence College, Columbia University, et la Juilliard School (1951-1964).

²⁷⁵ Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *La Danse au XXe siècle*, opus cité p.109.

début, et tout au long de son existence, il entrepose en rapport de ce qu'il sait qu'il doit être, de ce qu'il veut faire et qui se fait »²⁷⁷.

Doris Humphrey constate que, si le corps debout sort de l'axe, il prend le risque de tomber, mais sort alors de l'inertie. Oscillation entre immobilité et chute, le mouvement est la vie entre ces deux pôles, effet de conflit entre ces deux directions. En vacances dans le Maine en 1921, elle écrit à son amie Pauline Lawrence et en quelques lignes poétiques (que nous livre Marcia B.Siegel) nous pouvons ressentir les plaisirs de l'abandon, l'imaginaire qui sous-tend la descente circulaire qui se retrouve dans ses danses à cette époque. Ainsi, avant même de lire Nietzsche, elle travaillait sur les forces en opposition et *La Naissance de la Tragédie* confirme philosophiquement ce qu'elle connaissait du mouvement. « *Chaque homme, dit Nietzsche, possède en lui deux hommes contradictoires ; un Apollon qui correspond à l'instinct de création et d'harmonie et un homme dionysiaque qui, abandonnant la lutte contre la gravitation, se désagrège dans une chute définitive* »²⁷⁸.

Doris Humphrey écrit à l'époque: « *Le thème n'est pas d'une importance primordiale sinon qu'il procure une inspiration. Il me conduit à ce que j'appelle motion-drama* ». Elle l'illustre par son œuvre *Drama of Motion* en 1931, et s'exprime à son sujet: « *Ma conception du mouvement, en ce qui concerne le danseur, est fondamentalement un problème d'équilibre. Toute ma technique repose sur le développement des processus de chute et de retour à l'équilibre* »²⁷⁹. John Martin écrit de cette danse: « *C'était la première approche réussie de ce qu'on pourrait appeler une danse symphonique, par opposition à une danse de forme théâtrale, qui traite les thèmes et leur développement plus à la façon d'un musicien que d'un dramaturge* »²⁸⁰.

Jérôme Andrews, toujours dans son entretien de 1992 avec Laurence Louppe et Dominique Dupuy parle de son expérience du mouvement avec Doris Humphrey: « *Quand j'étais avec elle au début, tout était très en contrôle, puis elle avait beaucoup travaillé sur le poids. On avait fait le travail sur le poids des mains, le poids des coudes, le poids de la tête,*

²⁷⁶ B. de Rothschild, *La danse artistique aux U.S.A.*, opus cité p.89.

²⁷⁷ Jérôme Andrews, conférence n°6, 4 décembre 1975.

²⁷⁷ B. de Rothschild, *La danse artistique aux U.S.A.*, opus cité, p. 72.

²⁷⁷ Rogers, *Dance ; a basic educational technique*, Mac Millan, 1941, p.189.

²⁷⁷ Marcia B.Siegel, *Days on Earth*, opus cité p.92.

etc ». Et il fait un parallèle avec le travail de Joseph Pilates²⁸¹ qu'il connut en 1940, chez qui, au début, le travail était global, incluant des formes difficiles dans un premier temps et qui demandaient beaucoup de contrôle, mais une fois ces formes intégrées, le travail devenait plus sensible et permettait d'entrer dans un raffinement de sensations, de détails. Il n'était pas possible de faire l'impasse de ces premiers temps de travail en contrôle, et il en fut de même avec le travail de Doris Humphrey. Jacqueline Robinson note au sujet de cette génération de danseurs : « *..il semble que l'accent, tant sur le plan de la gestuelle des créateurs que sur les injonctions pédagogiques, était plutôt mis sur une ampleur, une plénitude, une globalité de sensation et d'action. D'abord grand, d'abord large, occuper pleinement sa place, aller au bout de son corps, au bout du geste, retrouver des schémas d'actions simples, directes, organiques. Et une fois ces rouages-là bien huilés, irait-on en raffinant*²⁸² ».

Chez Jérôme Andrews, il n'y a pas de cours sans travail sur le poids des différents éléments du corps, dans des exercices à la barre et dans l'espace, et il constate qu' « *on ne peut pas étirer un muscle noué, donc il faut le détendre et pour le détendre il faut relâcher le poids* ». Il nous enseigne les balancés de jambes, dits « battements souples », ceux des bras, en « *schwung* » qui nous permettent d'expérimenter le passage du bras sur la ligne d'axe en suspension avant sa retombée hors de l'axe. Les différentes phases d'un mouvement sont modulées par l'espace : nous retrouvons ici le concept de « *poids hors poids* » cher à Dominique Dupuy, car tout objet physique lancé dans l'espace inscrit naturellement une courbe qui passe par une suspension avant de retourner vers le sol, selon les lois mêmes de la gravité. Jérôme Andrews s'intéresse aussi directement aux sensations de poids liées au squelette. Par exemple, il nous fait expérimenter le poids sur un col du fémur en marche, puis la levée de ce poids, nous permettant de sentir ce que peut être ce vol, ce levé du corps actif qui ne soit pas abandon passif aux lois de la pesanteur.

À ce sujet il raconte : « *Je me souviens d'une dame, française, qui était d'une époque un peu ultérieure à Isadora Duncan. Elle a pris à la lettre certaines choses d'Isadora Duncan sur la détente et la grâce des gestes dans la danse grecque. Elle a trouvé le sens du poids du geste du bras, du corps...Elle a trouvé son harmonie, établi son rapport avec les attitudes des statues grecques ou des dessins. Dans les années 1918, elle était un des plus belles femmes du monde et la dernière fois que je l'ai vue, elle avait soixante-quinze ans et c'était un monstre...Parce qu'elle avait pris seulement un petit aspect du corps, trouvé le poids de chaque partie, toute la*

²⁸¹ Joseph Pilates, 1883-1967, allemand émigré à New York en 1923, ouvre un studio de rééducation dans le but de rectifier les mauvaises postures et de développer le corps en harmonie, ce qui devint connu sous le nom de la méthode Pilates.

²⁸² Jacqueline Robinson, *L'aventure de la danse moderne en France : 1920-1970*, opus cité p.23.

*carcasse avait éclaté, les pieds, les chevilles avaient éclaté, et il y avait trois os au lieu d'une colonne »*²⁸³.

Le sens du poids, sous l'impulsion d'un élan minimum, donne le « swing », et prendre le rythme du mouvement d'un danseur comme Jérôme Andrews, entrer dans son « swing » est une expérience de danse inoubliable. Cette qualité peut être ressentie dans la valse, et elle donne la légèreté, l'abandon, le vertige, toutes qualités développées dans le travail de Doris Humphrey. Chez les élèves de Denishawn, la fidélité aux techniques de la respiration issues du Yoga est évidente, mais prend des formes particulières chez Doris Humphrey. Laurence Louppe écrit que « *Le caractère profondément mélodieux de son art, fait de modulations pneumo-pondérales est décrit amoureuxment par son disciple José Limon, en une succession de souffles, qui tous ensemble donnent la ligne d'un corps : « Chute et rétablissement – respiration – suspension – tension et relaxation – phrasé respiratoire – rythme respiratoire. Toujours le souffle. Elle bougeait comme une gazelle »*²⁸⁴ Je remarque que le swing est une qualité partagée par les musiciens et les danseurs. Keith Jarrett, dans un interview dit que « *le swing est toujours un accident ; il est impossible pour Gary, Jack et moi de nous installer en disant : « tiens ! ici on va swinguer (...) il faut totalement lâcher prise pour swinguer... »*²⁸⁵.

La réflexion sur les formes conduit Jérôme Andrews à remarquer que si la nature a une prédilection pour les courbes, le balancé (ou swing), le machinisme moderne introduit des lignes droites, des angles, des répétitions, toute une variété formelle riche pour l'artiste qui veut participer à son époque. Et Doris Humphrey en fait usage car « *L'art est fait pour stimuler, pour l'exaltation et l'aventure »*²⁸⁶écrit-elle. Et sur une note de programme datée de 1935, concernant Two Ecstatic Themes nous pouvons lire : « *Le tout est un contrepoint de mouvement circulaire et angulaire, représentant les deux éléments inséparables que sont la vie et le dessein »*²⁸⁷.

Elle utilise aussi des accompagnements musicaux très variés. Par ses expériences, elle défricha le terrain des conceptions du rapport de la danse à la musique dont nous lui sommes certainement redevables aujourd'hui. Notamment *Water Study*, chorégraphie de Doris Humphrey de 1928, est dansée en silence. Marcia B.Siegler écrit : « *Même sans un son, vous pouvez voir que la danse chante*²⁸⁸ », et John Martin note pourtant qu'à cette époque : « *Certains danseurs sont reconnus pour leur musicalité ; ceux qui sont enclins à*

²⁸³ Jérôme Andrews, conférence n°3, 1972-1973.

²⁸⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, opus cité p.88

²⁸⁵ Keith Jarrett, né en 1945, pianiste, jazzman dont le concert solo à Cologne en 1975 fut une révélation. , interview de Marie-France Laisné, pour le Monde, mardi 2 août 2005.

²⁸⁶ Doris Humphrey, *Construire sa danse*, opus cité p.63.

²⁸⁷ Cité par Katharina Van Dyk, in *L'oeuvre extatique*, opus cité p.204.

²⁸⁸ Marcia B. Siegel, *Days on Earth*, opus cité p.85.

²⁸⁸ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, opus cité p.88.

ignorer le dessin dans l'espace, et il y a aussi ceux dont on dit qu'ils sont picturaux ou géométriques qui ignorent comment résoudre les exigences de la structure temporelle de la danse»²⁸⁹. Le travail de construction de la danse qu'effectue Doris Humphrey semble accorder une place aussi importante à la musicalité qu'à l'architecture, aux aspects géométriques du tracé, mais en rapport avec les forces qui le construisent nécessairement et elle est qualifiée de danseuse « lyrique ». Maria B.Siegel souligne que Doris Humphrey « *avait l'instinct de l'irrégularité, de rompre les formes qu'elle était en train de construire (...) Doris avait le don de la surprise rythmique, de la syncope, du contrepoint et de la variation* ».²⁹⁰ Quant à Jérôme Andrews, il dit que la musique opère un miracle, « *elle aide à transformer la banalité d'une carcasse en la merveille d'un corps* »²⁹¹ et pourtant, il souligne l'importance d'écouter le chant du mouvement, qui n'est pas réductible à celui de la musique. La danse et la musique n'ont pas un rapport de dépendance mais un rapport dialectique dans son oeuvre, comme le souligne Delphine Rybinski dans l'article qu'elle lui consacre²⁹². Il nous fait remarquer: « *Lorsque vous bougez, quand vous êtes en mouvement dans votre corps et dans l'espace, vous êtes en musique. C'est pour cela que beaucoup de danseurs ont toujours fait leurs recherches, leurs réalisations d'images et de visions, sans musique. La musique était écrite après et ajoutée sans que cela les gêne. Comme elle a une identité propre par le son, la musique a aussi une identité propre au corps qui se révèle dans le sens de déplacement, les rythmes, les mélodies du geste... C'est là une musique interne qu'il ne faut pas bloquer* »²⁹³.

Jérôme Andrews travailla pendant plusieurs années avec Louis Horst, qui anima avec Doris Humphrey les séminaires à Bennington qui furent le creuset de l'élaboration des nouvelles formes de la Modern Dance. Martha Graham écrit, au sujet de Louis Horst : « *C'était un homme remarquable, pour qui la danse n'était pas seulement musique ou danse, mais vie. (...) La danse était pour lui de la musique* »²⁹⁴. Ainsi, si Jérôme Andrews après son passage à la Cornish School est tout à fait formé, par la méthode Dalcroze, à l'écoute de la musique et au fait de pouvoir en suivre les rythmes et les couleurs, il est aussi conscient de la musicalité propre au geste et au mouvement.

Dans une interview de 1931, Doris Humphrey dit : « *le solo du danseur est trop personnel. Sa danse est trop limitée par sa taille, sa ligne, par la couleur de ses cheveux et de*

²⁸⁹ John Martin, *The Modern Dance*, opus cité, p.57.

²⁹⁰ Maria B.Siegel, idem opus cité p.89.

²⁹¹ Jérôme Andrews, 1e conférence, 1968

²⁹² Delphine Rybinski, article sur Jérôme Andrews in opus cité.

²⁹³ Jérôme Andrews, conférence du 13 janvier 1977.

²⁹⁴ Martha Graham, *Mémoires de la danse*, opus cité p.89.

ses yeux. *C'est trop caractéristique et trop limité pour la grande danse de demain*²⁹⁵ ». Il n'y a pas d'ego exaspéré chez Doris Humphrey, le groupe n'est pas une extension de son propre mouvement, le groupe est la matière même sur laquelle elle travaille. Elle chorégraphie *Dionysiaques* sur la musique de Florent Schmitt, puis *Oreste*. À la même époque Martha Graham est aussi occupée de mythologie grecque ainsi que Wigman en Allemagne. Le passage à Denishawn, l'enseignement de Ted Shawn nourri de culture grecque, a donné à Doris Humphrey les appuis littéraires pour l'expression de thèmes sociaux qui lui tiennent à cœur. *Dionysiaques* était directement inspirée par la lecture de Nietzsche, et par celle d'un livre, offert par Charles Weidman, sur les recherches archéologiques de la civilisation Minoenne. « *Le rituel bacchanal, cette ancienne pratique, visant au sacrifice de l'un pour le bien de tous, est de nouveau célébrée* » informe le programme en date du 13 mars 1932 au Guild Theater. Elle réélabore le thème du renouveau social qui était celui de *Life of the Bee*,²⁹⁶ initié après la lecture de *La vie des abeilles* de Maeterlinck ». Maria B.Siegel nous informe que « *ce drame du mouvement est apporté par les vibrations, les pulsations, l'organisation du groupe qui ne s'arrête jamais (...) Les dispersions successives et les reconstitutions du groupe en formations plus larges, en masses serrées et en unités contrapontiques plus petites, les courses, et les lignes d'anticipation de vol offrirent à Doris la matière de schémas d'organisation des groupes en mouvement.*²⁹⁷ ». Elle écrit encore : « *elle doit avoir trouvé en lui (Nietzsche) non seulement un écho de ses observations sur la nature complémentaire des forces vitales, chute et remontée, terre et ciel, rationnel et non rationnel, mais aussi une prescription pour un schéma chorégraphique à la fois impersonnel et universel. Au contraire de Martha Graham, Doris ne mit pas en scène les mythes grecs avec héros et gredins réinterprétés par la psychologie moderne ; au lieu de cela, elle essaye de créer le théâtre grec lui-même, avec les thèmes appropriés à la vie moderne*²⁹⁸ ».

J'ai conservé mes carnets sur le travail effectué du 10 juillet au 28 juillet 1981, dans le cadre du spectacle réalisé pour l'Estivade de 1981 à Dijon. La chorégraphie de Jérôme Andrews s'intitulait *Mystère corybantique*, et s'inspirait de l'œuvre d'Euripide, *Les Bacchantes*. Outre le sujet traité, qui renoue avec les intérêts de Doris Humphrey, ce qui me parut étonnant fut le travail du corps du groupe : nous étions agglutinés, entassés, en contact de corps emportés par un même mouvement (de spirale par exemple) dans une dynamique folle, tel un essaim d'abeilles : « *Les thyrses s'agitaient pour la course bachique et les bacchantes, d'une seule voix, invoquaient Dionysos, fils de Zeus, et toute la montagne entraînait comme en folie, avec ses*

²⁹⁵ Maria B.Siegel, *Days on Earth*, opus cité p.80

²⁹⁶ Marcia B. Siegel, *Days on Earth*, opus cité p.134.

²⁹⁷ Marcia.B.Siegel, idem.

²⁹⁸ Marcia B. Siegel, idem opus cité p.133.

fauves ; tout s'ébranlait et courait (...) comme un vol d'oiseaux qui prend l'essor, elles fondent sur les bourgs comme une horde hostile, elles dévastent tout ... (Euripide). Citant R.Dodds, Jérôme Andrews nous plongeait au cœur de la cure corybantique : « l'ancienne cure dyonisiaque prétendait effectuer une catharsis au moyen d'une danse « orgiaque » contagieuse (...) résister à Dionysos, c'est réprimer ce qu'il y a d'élémentaire dans sa propre nature ; la punition se découvre dans l'effondrement subit et total des digues intérieures lorsque le côté primitif se fraie une voie par la force et que la civilisation disparaît »²⁹⁹.

Je constate l'utilisation, dans cette chorégraphie de Jérôme Andrews, du travail sur le groupe observé dans l'œuvre de Doris Humphrey, *Life of the Bee*. En date du 24 juillet 1981, voici ce qui me semble spécifiquement lié à l'expérience de son travail :

Travail sur l'ouverture à l'espace

Comme des oiseaux en vol

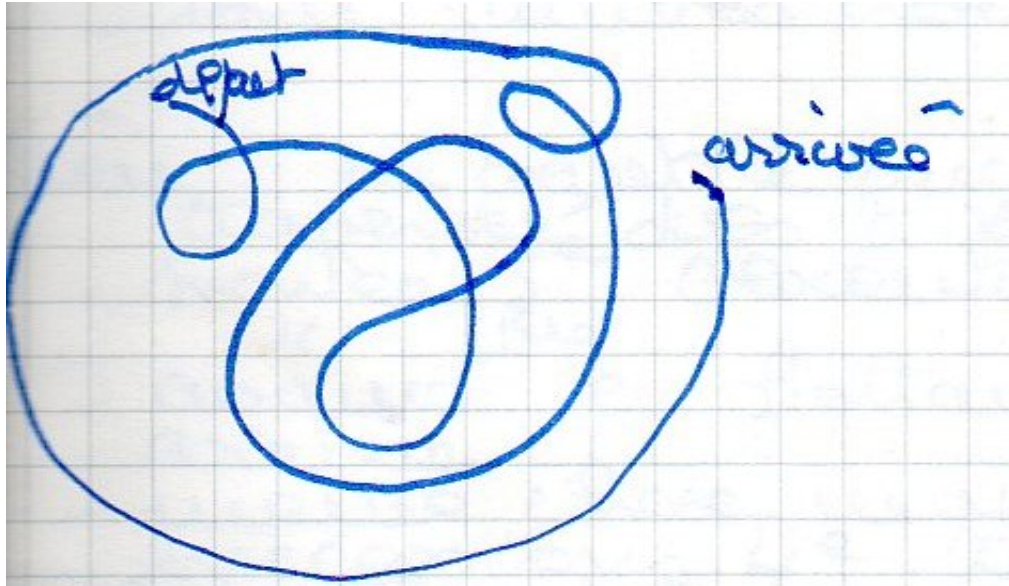
Rencontre, on se joint, on se sépare, on se croise.

Tout seul. À deux. A plusieurs.

On laisse aller son corps dans le groupe.

Travail sur la spirale à plusieurs. Nous avons déjà travaillé la spirale individuellement, spirale inscrite dans l'espace du studio, en avant en passant par le centre avec sortie de la spirale en arrière, avec sortie en avant, puis sortie sur le côté. Nous avons expérimenté que le passage par le centre de la spirale ne peut s'effectuer que si la colonne vertébrale est axée et que nous laissons passer le mouvement « à travers » cette colonne. C'est un travail de pur mouvement pour lequel il faut abandonner complètement le poids du corps dans l'espace, un juste et personnel réglage du rapport à la vitesse et au poids du corps, et un ancrage des pieds dans le sol qui la rende possible, travail d'accordage du mouvement à l'espace. Jérôme Andrews dessine au tableau un chemin, d'un point de départ à un point d'arrivée, que nous parcourons, séparément, puis ensemble.

²⁹⁹ R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, Flammarion 1977, p.85, traduit de l'anglais par Michael Gibson.



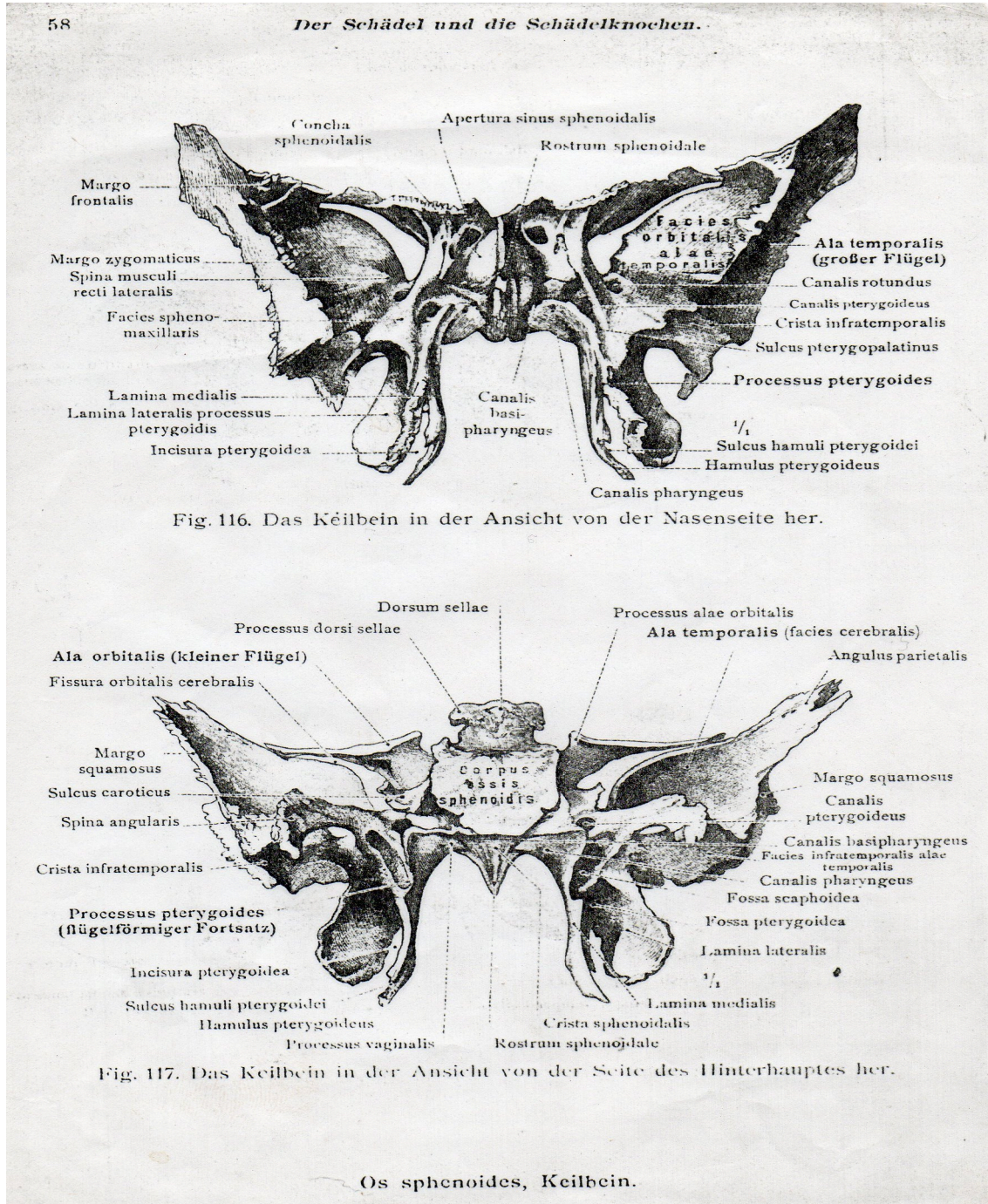
J'écris sur mon cahier « *ouvrir aussi le sphénoïde, le troisième oiseau* », sensible aux implications posturales liées à la notion de « vol », qui, comme je le notai précédemment, est fondamentale dans le travail de Jérôme Andrews. Hubert Godard constate : « *l'oreille interne, le niveau tensif des cervicales et le port de tête auront un effet directe de modulation tonique, facilitant ou inhibant ainsi la respiration par le biais des variations posturales qu'ils entraînent* »³⁰⁰. C'est une constatation de l'analyse du mouvement que lorsqu'on est trop occupé « à penser », il se produit une contraction dans la nuque. Il y eut donc pour chacun un travail personnel d'accord (accord-danse) au groupe afin de pouvoir être dans un même envol.

Jérôme Andrews nous conduit à être « en vol », ces trois dômes en synergie que sont le plancher pelvien, le diaphragme et le fond de la gorge, (les « wings » dit-il car l'os du sphénoïde a une forme d'oiseau), peuvent joindre l'action de la colonne vertébrale, l'élan d'un saut, une impulsion, ou entrer en vibration ou en suspension, élargissant notre sens de l'espace et du temps. Isabelle Launay écrit au sujet de Laban : « *Voyager dans la matière vivante pour percevoir tous les mouvements qui y ont lieu et tous ceux qui pourraient être possibles, c'est créer un milieu de danse. C'est vivre aussi une expérience qui n'est pas sans rapport (non avec l'expérience de la possession) mais avec une expérience de type mystique* ». Et elle cite Hubert Godard qui remarque que cette recherche de Laban n'est pas si loin de la pensée la plus contemporaine sur le mouvement, en particulier de celle de Gibson et de son concept d'« Affordance ».³⁰¹

³⁰⁰ Hubert Godard, Le souffle, le lien, in *Marsyas* N°32, décembre 1994.

³⁰¹ Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, opus cité p.97.

Je constate que si cet os du sphénoïde a une forme d'oiseau, le bassin présente aussi une forme symétrique et deux ailes que sont les crêtes iliaques, que l'imaginaire de ces objets du corps est déjà une étape vers l'écoute des potentialités de mouvement qu'ils recèlent, et le diaphragme peut être aussi une forme de parachute, justifiant le terme de « wings » (les ailes) employé par Jérôme Andrews.



Jérôme Andrews fait en sorte que la musique soit créée en même temps que la danse, et spécifiquement pour cette danse, ce qui est une pratique récurrente de la Modern Dance. Dès qu'une phrase chorégraphique est suffisamment claire et « incorporée » nous la dansons aux musiciens. Il y a donc l'emploi d'une « *musicalité pragmatique* »³⁰² qui permet de lier les actions des différents groupes. Les musiciens du conservatoire de Musique de Dijon, en charge de créer la musique, par leur formation « classique » et leur absence de formation au mouvement, eurent souvent des difficultés à accompagner les rythmes de nos mouvements, entre autres une phrase en impulsions que Jérôme Andrews m'avait fait travailler sur une musique « tzigane », fut tout à fait en-dehors de leurs cordes. Francine Lancelot³⁰³ notait que le musicien, s'il n'a pas un rapport avec la musique « chevillée au corps », joue une musique où les rythmes sont les valeurs du métronome, expression d'une volonté plus que d'un ressenti, et elle constatait que cette position idéologique primait souvent dans l'apprentissage de la musique occidentale, ce qui n'est pas le cas dans d'autres cultures. C'est déjà ce que notait Dalcroze qui cherchait « à créer entre le cerveau, l'oreille et le larynx les courants nécessaires pour faire de l'organisme tout entier ce qu'on pourrait appeler une oreille intérieure »³⁰⁴.

Les principes pédagogiques de Jérôme Andrews, lors de cette réalisation, sont tout à fait conformes à ceux de Doris Humphrey, avec cette ambivalence pour le danseur, à savoir, être à l'écoute de soi et non en imitation de l'autre, et en même temps totalement inclus dans le groupe, ce dont Doris Humphrey était tout à fait consciente quand elle constatait qu'« elle demande à ses danseurs de bouger et penser sans se préoccuper des autres et en même temps d'être sensibles et conscients de chacun afin qu'ils puissent bouger dans un même rythme »³⁰⁵.

Jérôme Andrews écrit dans son article consacré à Doris Humphrey, au moment de sa disparition en 1958 : « *Le génie de Doris Humphrey ne tenait pas uniquement dans cette*

³⁰² Formule employée par Hubert Godard lors du séminaire de janvier 2010 à l'université Paris 8 Vincennes – St Denis.

³⁰³ Francine Lancelot est une danseuse, comédienne et historienne de la danse née à Paris en 1929 et décédée en 2003. Elle a consacré sa vie à la danse ancienne, baroque, et à la danse traditionnelle. Initiée à notation de la danse par Pierre Conté, à la danse traditionnelle et à la danse ancienne par Jean Michel Guilché, elle devient docteur en ethnologie en 1973 et travaille pour le CNRS. Elle se consacre en outre à faire redécouvrir le répertoire chorégraphique des XVII^e et XVIII^e siècles. En 1980, elle fonde la compagnie « Ris et Danceries » et contribue à la diffusion de la danse baroque ATYS de Lully en 1987, avec William Christie et Jean-Marie Villégier. En 1996, elle publie son œuvre majeure, *La Belle Dance* (Paris, Van Dieren), un catalogue raisonné de la danse baroque, de 1700 à 1790. Le corpus recense et analyse plus de 500 pièces chorégraphiques françaises, provenant de recueils de danses et de traités, manuscrits ou imprimés, notées selon le système Feuillet. Cet ouvrage est aujourd'hui considéré comme la « bible » de la danse baroque.

³⁰⁴ Jean-Pierre Pastori, journal de la *Biennale de la danse de Lyon*, 1986, p.20.

³⁰⁵ Maria B. Siegel, *Days on Earth*, opus cité p.91.

nouvelle illusion théâtrale, mais aussi dans son pouvoir de libérer l'individualité du danseur. Nous lui devons ainsi un grand nombre d'artistes au style particulier, et dotés d'une résonance physique exceptionnelle, libérés des clichés d'une « méthode » qui marque tant d'écoles de danse contemporaine ». Il confie à Laurence Louppe que seule Mary Wigman avait « ce sens à danser » qu'il reconnaît à Doris Humphrey. D'ailleurs il citera souvent Doris Humphrey, « le mouvement commence en dehors de l'axe », nous invitant à aller dans l'espace et à laisser le mouvement s'inscrire hors de nous, ajoutant qu' « il y a plus de place dehors que dedans ». L'espace est, pour Jérôme Andrews, le partenaire privilégié du mouvement, et il affine cette intuition grâce aux différentes études du mouvement qu'il poursuit tout au long de sa vie. Katharina Van Dyk constate, en analysant une photo de Doris Humphrey « l'ouverture générale du corps à l'espace ne vient pas contredire la clôture des yeux. Celle-ci a précisément pour fonction de suspendre l'activité agrippante et volontaire du réel – activité hautement anticipatoire – pour laisser advenir l'être. (...) Dans cette attitude, la danseuse se laisse pénétrer par le monde et se fond en lui. (...) Par quoi elle brouille les frontières entre sujet et objet, moi et monde, et s'unifie à l'être dans un acte de danse »³⁰⁶. Ainsi que je le notais précédemment, cette constatation s'applique aussi à la photographie de Jérôme Andrews reproduite en page de couverture de cet essai, puisqu'il ferme les yeux et que pourtant son sternum est en vol dans l'espace de la scène, acceptant, le temps d'une danse de « se mettre en état de quasi-immanence au sensible »³⁰⁷.

Le travail avec Martha Graham :

Dominique Dupuy écrit au sujet de Jérôme Andrews qu' « il a été notamment le seul témoin masculin des premières recherches de Martha Graham »³⁰⁸.

Jérôme Andrews aimait nous citer l'exemple de Martha Graham qui avait eu la force de chercher sa propre danse alors qu'elle était déjà une artiste reconnue. Elle s'exprime dans ses mémoires à ce sujet: « La danse, j'en attendais davantage. Dans les mises en scène de cette époque, un geste de la main n'avait d'autre sens que la représentation de la pluie en train de tomber. Un certain mouvement du bras suggérait une fleur sauvage ou la croissance du maïs. Pourquoi vouloir faire d'un bras une tige de maïs ou d'une main la pluie ? La main est une chose trop admirable pour qu'on la réduise à une imitation » écrit-elle³⁰⁹. Les gestes étaient alors interprétés métaphoriquement. D'après le témoignage de Jérôme Andrews, Martha Graham,

³⁰⁶ Katharina Van Dyk, *L'œuvrement extatique*, opus cité.

³⁰⁷ Katharina Van Dyk, *idem*.

³⁰⁸ Françoise et Dominique Dupuy, *Une danse à l'œuvre*, Centre national de la Danse, 2001, p.209.

³⁰⁹ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité p.129.

pour pallier aux faiblesses qu'elle discernait dans son expressivité, pour accéder à sa propre puissance, a travaillé d'une façon très « physiologique » afin de rendre plus perceptible l'acuité de son art.

Le témoignage de Gertrude Shurr, qui débuta à Denishawn, avant de travailler avec Martha Graham, me permet de comprendre l'évolution choisie de celle-ci. Si elle désire donner des cours, elle doit inventer ses propres mouvements car « *elle ne pouvait enseigner quoi que ce soit de la technique Denishawn, ni de ses danses, car pour cela, elle aurait dû lui payer environ cinq cents dollars* »³¹⁰. Puis elle nous livre cette information : « *Ce fut la première fois (1927-1928) que Martha utilisa les notions de « contraction » et de « release » comme prise de conscience d'une nouvelle approche du mouvement physique basé sur la respiration et sur les changements anatomiques du corps en relation avec les processus de la respiration. C'est la prise de conscience de la mobilité du corps en fonction de l'inspiration et de l'expiration qui libéra Martha Graham de l'influence ethnique de la technique Denishawn autant que de l'influence du ballet* ». « *En ce temps-là, je me sentais hérétique, écrit Martha Graham, j'outrepassais le domaine de la femme. Je ne dansais pas comme on dansait. Je me servais de ce que j'appelais contraction et release. Je dansais sur le sol. Je dansais pieds repliés. Je montrais l'effort. J'étais pieds nus* »³¹¹.

À Denishawn, Martha Graham avait étudié les danses orientales caractérisées par des rythmes particuliers et très complexes. Par un voyage qu'elle entreprit dans le sud des Etats-Unis au début de sa carrière, elle fit connaissance avec les indiens d'Amérique, auxquels plusieurs de ses danses font référence : « *Ceremonials* » sur les rites indiens, « *Primitive Mysteries* » (sur la musique de Louis Horst, en 1931) qui montre comment les indiens ont interprété la religion chrétienne, « *thème repris en 1938, dans l'« Episode Indien » de « L'American Document » écrit B.de Rothschild qui ajoute* »³¹² : « *Cette partie de son œuvre pourrait s'appeler « indianisme ». Elle se rattache au goût des formes archaïques puisées également chez les Grecs, avec Dithyrambic » (Copland) et « Bacchanale » (Riegger) en 1931, « Tragic Patterns » (Horst) et « Ekstasis » en 1933 ». Au lieu de rechercher comme on le faisait dans la danse classique, « *la légèreté dans l'élévation, Martha Graham utilise un rythme rebondissant qui lui a été inspiré par les indiens d'Amérique. Ceux-ci tapent sur le sol comme contre un ressort et le temps fort a lieu en l'air* »³¹³. George Beiswanger, cité par B. de Rothschild, note cette conception de l'emploi du sol : « *L'indien, (...) en général va vers le sol**

³¹⁰ Gertrude Shurr, in Marian Horosko, *Martha Graham, the evolution of her Dance, theory and training*, University Press of Floride, 2002, pp.17 à 27.

³¹¹ Martha Graham, idem opus cité p.132.

³¹² B.de Rothschild, *La danse artistique aux USA : tendances modernes*, ed.Elzévir, Paris, 1949, p.42.

³¹³ B.de Rothschild, idem opus cité p.48.

pour rebondir dans l'air ; pour lui, c'est une affirmation, une projection d'une émotion vers le monde libre ³¹⁴ ».

Dans le chapitre consacré à la composition dans son ouvrage *La Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe³¹⁵ nous informe sur ce que pu être cet enseignement de Louis Horst, musicien à Denishawn avant d'être mentor de Martha Graham: « *Ce musicien qui enseigna la composition aux danseurs pendant un demi- siècle, jugeait trop évanescent le matériau sorti du corps sans repères et sans lois(..) tel que l'avait pratiqué Isadora Duncan.(...) Il voulut doter la danse, sinon de modèles, du moins d'un fond de structures puisées dans les autres arts, dont l'exploration, par analogie avec le mouvement, permettrait de dégager des mécanismes analytiques et synthétiques propres à la danse(...)* La tradition musicale, avec sa période la plus ordonnée sur le plan syntaxique, celle qu'on nomme aujourd'hui baroque, offre un champ fertile de formes lisibles (canons, fugues, symétries concertantes, contrepoint, etc.) dont l'exploration doit initier le jeune compositeur en danse. Dans un deuxième temps, le futur chorégraphe accèdera aux formes plus aventureuses inspirées de l'art moderne et de ses colorations stylistiques : primitivisme, néo-symbolisme, expressionnisme, non-figuration ».

En quittant la Denishawn, Louis Horst a voyagé en Europe « *s'imprégnant de tous les arts ambiants et sans nul doute partagea ses connaissances avec ses associés américains* ³¹⁶ ». Marcelle Michel cite Louis Horst qui écrit : « *Il n'y a pas longtemps, doutant de notre goût, nous allions chercher la culture en Europe. Aujourd'hui, les artistes de toutes les disciplines n'éprouvent plus le besoin d'y aller faire leur apprentissage. Leur manière nouvelle d'envisager le monde en termes d'espace et de liberté qui semble naturelle pour les Américains étonnera toujours les Européens. Notre style de danse se caractérise par des mouvements larges, libres, amples. Le corps des danseurs américains produit naturellement ces mouvements amples qui emplissent la scène et se prolongent au-delà* ³¹⁷ ». Jérôme Andrews suivit pendant plusieurs années l'enseignement de Louis Horst. Nous pouvons ainsi imaginer qu'il ait reçu une formation conséquente sur la composition chorégraphique, en parallèle avec le travail de « construction de la danse » entrepris avec Doris Humphrey. Martha Graham, toujours dans son autobiographie, teinte le point de vue de Louis Horst d'une référence à ses goûts personnels : « *Louis considérait que la musique de ballet ne doit en aucun cas dominer le mouvement de la danse ni prendre le pas sur lui. Quand, par la suite, je commandai des musiques pour mes spectacles, il s'opposa à l'usage des cordes. Ses préférences allaient au*

³¹⁴ George Beiswanger, 1939, *Theater Arts Monthly* , p.52.

³¹⁵ Laurence Louppe, *Poétique de la Danse Contemporaine*, opus cité pp.230- 231.

³¹⁶ Marcia B. Siegler, *Days on Earth*, opus cité p.56.

³¹⁷ Marcelle Michel, article cité, revue *Autrement*

*piano, aux percussions et aux vents ; Il ne voulait pas de cordes car il les trouvait trop voluptueuses et trop romantiques – en d'autres termes, mortelles pour la danse contemporaine*³¹⁸».

La tendance à l'archaïsme, qui semble avoir été celui de Martha Graham à cette époque, nous la retrouvons conceptualisée par le critique John Martin qui fut le premier à entreprendre une étude des fondamentaux de la « Modern dance »: en référence à I.K.Pond (in *The Meaning of Architecture*) il défend l'idée d'une architecture où « *pour s'exprimer par une ligne de beauté, une ligne qui communique un sentiment de sérénité, d'équilibre et une sobriété qui était une inspiration pour un observateur (...) la colonne Dorique représente la plus simple expression ainsi que la plus ancienne et la plus virile* ». À cette construction où les lignes de force apparaissent nécessaires sans gaspillage d'effort, il oppose la colonne Ionique « *d'une féminine et gracieuse apparence* » et il voit dans la colonne Corinthienne « *une descente d'un haut niveau intellectuel à un niveau émotionnel, ou assez sentimental* » ultime perversion des formes : la fonctionnalité des formes est masquée, et l'auteur considère que c'est « *le moment précis des débuts de la décadence dans tout art* »³¹⁹. La réflexion sur l'art grec nourrit la pensée et l'esthétique de cette époque et celle de Martha Graham en particulier. La reconnaissance des lignes de force de l'architecture du corps mais aussi la reconnaissance intime que « *le corps ne ment pas* » sont des constantes qu'exprime Martha Graham dans son autobiographie et qu'elle manifeste dans le travail de sa danse. Elle a regardé les tableaux de Kandinsky ; elle est sensible au déploiement d'une ligne dans l'espace, à la vibration de sa couleur, à la trace du mouvement. « *Suivant l'exemple de la peinture et de l'architecture modernes, la danse se débarrassait des éléments décoratifs et fantaisistes. Elle ne se voulait plus « jolie » mais réelle* » écrit-elle³²⁰. Elle a aussi beaucoup observé les animaux du zoo. Un garçon, à mon cours de danse, nous faisait remarquer que les animaux, mais surtout son chat, étaient toujours beaux. Il ajoutait, « *parce qu'ils sont toujours vrais* ». Cette constatation d'un enfant de dix ans fut certainement celle de Martha Graham devant le lion dans sa cage dont elle nous relate l'observation : « *Je me rendais au Zoo de Central Park et m'installais sur un banc en face d'un lion dans sa cage. Il marchait sans cesse d'un côté à l'autre de la cage, refaisant éternellement les mêmes pas, quatre dans un sens, quatre dans l'autre, avec un mouvement merveilleux pour se retourner. Je passais des heures à regarder ce lion aller et venir dans sa cage à grands pas silencieux. J'ai fini par apprendre à marcher comme lui* »³²¹.

³¹⁸ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité p.92.

³¹⁹ John Martin, *The Modern Dance*, opus cité pp.38-39.

³²⁰ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité p.119

³²¹ Martha Graham, idem opus cité p.124.

Jérôme Andrews dit au sujet de son moment de danse initiatique chez sa grand-mère en Californie: « *J'ai réalisé mon corps dans l'extase de ... de l'animal. C'était le début* »³²². Retrouver la présence de l'animal humain fait partie de son travail : le rapport au sol est réalisé comme première prise de contact avec les appuis, et les actions comme ramper, rouler, rebondir, peuvent prendre différents sens, mais restent des actions très animales et fondamentales. Jérôme Andrews les propose comme un retour à l'enfance : « *...parce que la vibration est la première chose, le premier élément structurel de mouvement que l'enfant trouve par lui-même, avant son intelligence, car c'est une intelligence de sa condition. Il commence à trouver cela en essayant de rouler, alors que tout petit, il est posé sur son dos et coincé dans cette situation, il faut qu'il découvre l'emploi de son corps. Graduellement il parvient à se mettre sur le côté, et de temps en temps sur la figure ! C'est beaucoup plus difficile pour lui de se retourner sur le dos, car il n'a pas encore la force de pousser. Il faut que nous essayons de commencer la même recherche, il faut se mettre par terre et trouver la façon simple de bouger et de rouler* »³²³.

Gertrude Shurr décrit ainsi le travail au sol de Martha Graham : « *Nous étions érigés en appui sur notre bassin, les genoux pliés, les plantes de pieds en contact, les mains sur les hanches, les bras arrondis, et le torse très haut. C'était la première position assise. C'est dans cette position que Martha nous initia au principe de contraction et de détente. Elle se concentrait sur les changements produits dans le corps par l'inspiration et l'expiration. Martha voulait savoir comment le corps répond quand le souffle est expiré : ce qui arrive aux os – au squelette – ce qui résulte de cette activité. Les changements à l'intérieur du corps résultants de l'expiration furent appelés une contraction. Les changements issus de l'inhalation furent appelés une détente* »³²⁴. Un schéma et un rythme de base résultent de cette observation : impliquant 1/ le pelvis, 2/ la colonne vertébrale, 3/ les épaules. Gertrude Shurr constate l'expression dramatique donnée par l'expiration (contraction) et l'expression lyrique de l'inspiration (release). La formalisation de cet entraînement du corps, par la réduction à un rythme constant imposé de l'extérieur, celui de Martha Graham en l'occurrence, détruit le sens animal et personnel de chaque individu : le travail du corps, en devenant un entraînement, devient une forme vidée de la profondeur de l'animal humain qui justement se traduit par un tempo propre issu d'une histoire personnelle. Je constate aussi, par le reflet qui concerne les épaules, que cette respiration Graham est une stylisation car la montée du diaphragme lors de l'expulsion de l'air s'effectue dans le yoga en allongeant la nuque et en gardant les épaules le plus bas possible, et

³²² Jérôme Andrews, entretien de 1992 avec Laurence Louppe .

³²³ Jérôme Andrews, conférence n°2, 1969.

³²⁴ Gertrude Shurr, in Marian Horosko, opus cite p.22.

ceci pour des raisons physiologiques précises que l'étude du Yoga a conceptualisées.

Hubert Godard écrit³²⁵: « *Il faut ici souligner que l'expiration normale ne nécessite aucune contraction musculaire mais simplement un relâchement des inspireurs. Le moindre hors-aplomb qui sera devenu une habitude aura pour conséquence de solliciter un excès tonique de quelques muscles posturaux dont certains ont un rôle respiratoire* ». Mais Gertrude Shurr ajoute : « *Nous n'étions pas bidimensionnels. Nous devons sentir notre propre squelette inclut dans le mouvement* », et elle note que Martha Graham a alors recours à une imagerie qu'elle nomme « *the cutoff point of sustaining movement* » (le point de rupture de ce qui retient le mouvement), « *afin de ne pas avoir peur de bouger, mais d'être en mouvement* ». Jérôme Andrews montrait comment Martha Graham donnait un coup sur l'estomac pour obliger à avaler le diaphragme dans une expiration violente et rapide. Il faut que ça traverse, que ça passe ! Pas de torpeur bienfaisante chez Martha Graham, ni chez Jérôme Andrews. Et nous expérimentons cette forme d'expiration forcée jointe à un changement de forme de la colonne vertébrale : expiration « première position » de dos, avec repoussé des mains et des pieds avec les talons, suivie d'une inspiration en « troisième position » de dos, la colonne vertébrale ouverte en avant au maximum, toute la peau de l'avant du corps étant aussi en ouverture. Généralement nous sommes invités à effectuer cette respiration forcée vingt fois de suite. Ce qui ne nous laisse pas le loisir non plus d'un rythme personnel : c'est un entraînement que je qualifie de « guerrier ». Jérôme Andrews fait donc une interprétation d'un exercice de Martha Graham enrichi de ses propres expériences du mouvement. Les termes des positions de dos sont des élaborations de Jérôme Andrews, issues de son travail avec Joe Pilates dans les années 1940. C'est dans une mise en jeu du corps jusque dans ses tréfonds que nous sommes entraînés, et les forces du bassin, la sexualité, sont souvent évoquées par Martha Graham. D'autres phrases citées par Gertrude Shurr³²⁶ montrent l'intuition de Martha Graham concernant l'imaginaire en jeu dans les processus corporels de son travail:

Bouger immobile (c'est déjà ce que recherchait le travail de Ruth St Denis)

Se mouvoir dans l'espace, pas seulement par un rebond, un sautiellement ou un saut. (la « *going line* » dont parle Jérôme Andrews satisfait à cette injonction).

Creuser votre place dans l'espace (c'est une indication qualitative du tonus en jeu dans sa présence dans l'espace).

Projetez-vous dans l'espace comme s'il était opaque.

³²⁵ Hubert Godard, Le souffle, le lien , opus cité p.28.

³²⁶ Gertrude Shurr, in Marian Horosko opus cité p.23.

Ayez une visée dans l'espace, pas seulement haut et bas.

Le bassin est la source du mouvement (Martha Graham privilégie le hara).

La contraction est une extase autant qu'un désespoir.

Libérer la tête, vers le haut et en arrière, pas vers le bas et en arrière.

Les mouvements lyriques comme les mouvements dramatiques doivent être forts (une injonction de Jérôme Andrews: « il faut que ça se voit »).

Allonger les côtés de la nuque.

L'écoute de l'oreille, dans l'espace et avec l'espace.

Les mains et les pieds doivent correspondre à la contraction et à sa détente.

Il doit y avoir une complète articulation du pied ; tous les os du pied doivent bouger.

L'os de la hanche doit bouger comme un joyau en regard du mouvement.

Il faut plus d'intériorisation sur la contraction.

il existe plusieurs points de concordance entre le travail du corps de Jérôme Andrews et celui de Martha Graham tel qu'il est exposé par Gertrude Shurr. L'importance accordée à la colonne vertébrale, alliée à l'écoute de « dans » et « avec » l'espace (ce qui inclut une attention portée à l'oreille interne, aux otolithes, aux éléments qui cristallisent notre lien au monde), le fait que l'espace ait une matière, et que la sensation des os soit primordiale, sont des principes mêmes du travail de Jérôme Andrews. Seulement il ne les traduit pas dans le même langage, ni dans la même pédagogie.



Lamentation, photo reproduite dans la traduction italienne « Memoria di Sanguè » des mémoires de Martha Graham intitulées « Blood Memory », traduites en français « Mémoire de la danse ».

Je remarque que Martha Graham utilise du jersey élastique dans « *Lamentation* », et qu'elle utilise dans ses premières danses des costumes faits à partir de tubes de jersey élastique. L'expérience du tissu élastique, la visibilité du corps humain à laquelle il donne accès, tout point de contact de la peau sur le tissu ayant la possibilité de dilater ses fibres, est une nouvelle manifestation de la présence humaine. Pour habiter un tissu élastique un tonus particulier est requis sinon le tissu plisse. Le plissé, ou le drapé, est un sens du toucher qui a été beaucoup travaillé à Denishawn comme nous avons pu le voir précédemment. Jérôme Andrews constate : « *A chaque point de notre peau existe ce sens de toucher, cette capacité d'éprouver un contact à ce point là, par ce point là ; de sentir ma main qui me touche, votre main qui me touche, celle d'un inconnu, tous ces contacts éveillent un sens, de ce point de ma peau vers l'intérieur et aussi de mon intérieur vers ce point. Ainsi il y a le sens du toucher, la pression, et une résistance au point de contact. Cette résistance a deux forces. Il y a la résistance psychologique et mentale, et la résistance physiologique. Le monde physiologique est fabuleux, c'est une partie qui échappe souvent au mental, c'est un réflexe et pas seulement entre le monde extérieur et votre peau, mais aussi entre votre propre corps et votre esprit.*³²⁷ ». Entrer dans une matière pour en faire surgir la vie sera le thème du travail avec les tissus que

³²⁷ Jérôme Andrews, conférence N°5, avril 1975.

développe Jérôme Andrews à travers ses ateliers.

Les points de contact avec le tissu élastique permettent alors d'éprouver des lignes de déplacement comme la diagonale entre un os iliaque et les côtes ainsi que nous le constatons sur la photo de Martha Graham reproduite en couverture de la traduction italienne de ses mémoires (page 127 du présent essai). Pour conserver la tension entre deux points de contact, il est nécessaire d'éprouver un étirement qui soit déplacement directionnel dans deux directions antagonistes. Ainsi, la sensation d'enfoncer profondément les pieds dans le sol, (au « troisième sous-sol » selon Jérôme Andrews, et « jusqu'au fond de la lagune » lorsque nous étions à Venise), correspond à la sensation de monter le crâne, d' « *allonger les côtés de la nuque* », dans un double mouvement haut-bas (qui n'est qu'une des lignes de tension possibles). Et ceci dépend totalement d'une possibilité physiologique. La douleur à laquelle se réfère Martha Graham est une tension particulière, mais par la seule qualité physique de ce tissu élastique on peut mettre en évidence les tensions possibles à l'intérieur du corps jusqu'à leur donner lisibilité et clarté. De même l'injonction à « *creuser l'espace* » est une expérience rendue visible et évidente par l'emploi du tissu élastique.

Pour nous faire éprouver l'ouverture du corps dans le « *sens directionnel* », Jérôme Andrews faisait tendre un tissu élastique d'une dizaine de mètres de long, verticalement tenu par deux personnes qui restaient les piliers soutiens du tissu pendant que, chacun à son tour, les autres participants parcouraient le tissu. La consigne donnée à chacun était de tendre le tissu en le parcourant d'un bout à l'autre, toute la colonne vertébrale s'incrétant dans un mouvement continu de déroulement. : aller dans le contact, ne pas le perdre, un « constant move » en contrôle et en « ouverture ». Très souvent cette expérience permet de voir que les lombaires étaient difficiles à mettre en jeu, et que l'expression « *le corps est un gruyère plein de trous* » devenait une évidence pour tous. Ensuite nous étions invités à retrouver la même présence à l'espace, sans le tissu. « *Il faut mettre en action les appuis nécessaires pour que se maintienne l'ouverture de ce registre intérieur en harmonie avec l'avancée dans l'espace extérieur* » explique Jérôme Andrews ³²⁸ et il constate que « *l'espace est en mouvement lui aussi. Et, il se produit une détente lorsque l'on va avec un mouvement extérieur et que l'homme intérieur se relie à cet espace* ».

Dominique Dupuy écrit³²⁹ : « *La peau, c'est le prototype de la frontière dans ses deux visages. Pour les uns, une enveloppe (pour certains même, une carapace, une cuirasse) à l'intérieur de laquelle tout se joue. Tel semble être le cas de Martha Graham par exemple. Pour*

³²⁸ Jérôme Andrews, conférence du 29 juillet 1978.

³²⁹ Dominique Dupuy, Alchimie du souffle in *Marsyas* n°32, décembre 1994.

d'autres, bien au contraire, un lieu d'échange, un agent de liaison ; en tant qu'émonctoire d'abord, mais aussi comme organe d'absorption. Gaston Bachelard n'hésite pas à dire que « le corps est fait de l'air qui l'entoure ! ». Nous avons noté précédemment l'importance que Jérôme Andrews accordait à la sensation de l'air sur la peau. Maintenant, dans le tissu élastique, il ajoute, « fondre », injonction qu'il nous donne aussi à la barre en appui des mains, lorsque, à l'horizontale, il nous invite à « fondre » pour trouver l'ouverture de chaque vertèbre sur sa ligne de poids. Il y a dans son travail tout un jeu subtil sur le tonus, à fleur de peau, qui n'est pas celui du registre de Martha Graham.



Martha Graham, photo reproduite en couverture de Memoria di sangue, traduction italienne de Blood Memory

« Quand j'ai créé ma danse intitulée Extase, en 1933, j'ai découvert par moi-même la relation entre la hanche et l'épaule. J'étais vêtue d'un tube de jersey, qui me donnait une conscience accrue des extensions et des articulations de l'anatomie. Chaque partie du corps est spectaculaire à sa façon³³⁰ ».

Cette absence de hiérarchie entre les différents objets du corps va nous permettre, avec

³³⁰ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité p.140.

Jérôme Andrews, d'expérimenter aussi bien la présence d'un coude et de son potentiel de déplacement dans l'espace, que celui d'un genou, ou d'un pied, expérimentation formelle qui nous permet d'inscrire des cercles, des huites et des lignes droites. Ces objets du corps nous pouvons constater qu'ils ouvrent et inscrivent un espace particulier. En improvisant, nous découvrons ce qu'ils recèlent de potentiel de rythmes personnels, ce que leur jeu peut nous apporter de plaisir du mouvement dans des variations de temporalité. Ensuite, le rapport entre les coudes et les genoux est, par exemple, particulièrement révélateur d'un espace qui enrichit non seulement notre sphère personnelle extérieure, mais ouvre aussi l'espace intérieur du corps. Pour que les coudes et les genoux soient libres et en relation, un espace intérieur est nécessaire : « *il faut faire de la place* » et donc ouvrir.

À la toute puissance culturelle de l'image en deux dimensions Martha Graham oppose une perception de l'enveloppe totale du corps, entre abstraction et figuration, dont la sculpture d'Henry Moore pourrait être une traduction. Elle semble privilégier les actions à partir du bassin, ou du moins en accentue le prononcé, ce qui dans le puritanisme ambiant des années trente lui semble devoir être mis en évidence. Jérôme Andrews nous confia que, selon lui, Martha Graham n'avait pas une ouverture de jambes extraordinaire et que certaines de ses danseuses lui étaient bien supérieures de ce point de vue, mais la qualité d'action de ses jambes était en expression totale d'elle-même. Christine Kono³³¹ me raconta pourtant qu'elle suivit les cours de Martha Graham, alors que celle-ci avait plus de soixante ans, et que non seulement son ouverture était parfaitement à 180° mais qu'elle remontait du grand écart jusqu'à la verticale par sa seule force intérieure. Constatant l'évolution de ses danses, de sa technique, je peux parfaitement imaginer qu'elle puisse avoir acquis des qualités qu'elle ne possédait pas au départ. Le corps avec le temps est modelé par nos actions quotidiennes. Si ce quotidien est danse, des muscles sculptent le corps, les os et le squelette se transforment, et, grâce à cette fabuleuse plasticité des matériaux vivants qui composent un corps, un danseur d'un certain âge peut-être tout à fait éloquent. Pour Martha Graham, « *les danseurs sont les acrobates de Dieu* » conclut Gertrude Shurr. Mais surtout Martha Graham affirme : « *Ce que je voulais qu'elles admirent, c'était la force. Si je ne pouvais leur communiquer qu'une seule chose, ce serait ça* ³³² ». Et la force qu'elle privilégie est la force animale d'un être vivant.

³³¹ Christine Kono, née en 1946, américaine d'origine japonaise, dont le parcours de danseuse associe danse classique et danse moderne américaine et européenne avant de la conduire à enseigner chez Pina Bausch, William Forsythe et à poursuivre son œuvre en partenariat avec Dimitri Kraniotis à partir de 1994.

³³² Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité p.151.

Si Jérôme Andrews est le premier homme à travailler avec Martha Graham, et à expérimenter les notions de «contract and release»³³³, il lui faudra attendre le travail de Gertrude Falke-Heller³³⁴ en 1937 en Angleterre, pour découvrir la profondeur d'une détente (release) qui ne soit pas formelle et volontaire, mais une réalité de sa corporéité. Il découvrira alors des expériences de proprioception qui bouleverseront son travail du corps, mais cette recherche de Martha Graham sur les forces à l'intérieur du corps humain, Jérôme Andrews en a fait l'expérience : l'espace intérieur est riche d'un potentiel d'action, musculaire mais souvent méconnu, parce qu'à la limite de la perception (un diaphragme est à la fois un muscle inconscient et susceptible de conscience si on prend le temps de l'écouter et de l'expérimenter en action). Vécues par Jérôme Andrews ces expériences enrichissent sa connaissance du corps humain et s'inscrivent dans la mémoire de son corps.

Parcourant mes notes prise au cours du stage à Dijon en juillet 1981, je m'aperçois qu'il nous fit travailler au sol, expérimenter des actions internes dont certaines sont directement issues du travail de Martha Graham. Pourtant elles sont toujours en lien à un potentiel de déplacement dans l'espace. Nous avons travaillé la chute avec une grande diversité d'expression, aussi bien en plongée vers le sol, qu'au ralenti ou pour rebondir, c'est-à-dire aussi bien des chutes que je reconnais être celles de Doris Humphrey (dont la descente en spirale sur son propre axe), que dans un sens d'acte plus direct, telles que Martha Graham pouvait les pratiquer. Le terme « impulse Graham » revient souvent dans mes notes et dans une variation que me demanda Jérôme Andrews, j'effectuai aussi une « backfall » (chute en arrière sur le dos) et les « knee vibrations » font partie du travail quotidien aussi bien chez Doris Humphrey, chez Martha Graham que chez Jérôme Andrews : ces termes sont ceux de Martha Graham tels qu'ils sont cités par Gertrude Shurr.

Jérôme Andrews a su mettre en exergue et à son profit cette expérimentation avec Martha Graham qu'il enrichit de ses expériences personnelles. Nous pouvons, au registre de positions stylistiques, penser qu'il expérimenta « the cupped hands » (la main creuse en coupe et les doigts collés les uns aux autres), caractéristique de la technique Graham dans les années 1930- 1940 : cette contraction, qui peut être en réflexe à un événement extérieur, ou une façon de délimiter l'espace, je peux la lire, dans certaines photos de l'Œdipe de Jérôme Andrews en 1950, quand il dansa ce personnage issu de la mythologie grecque ; de cette possibilité expressive des mains Jérôme Andrews ne fera jamais un « style » car elle n'est jamais

³³³ première version de la technique de Graham ainsi que nous l'apprit Hubert Godard au cours du séminaire au département danse de la faculté Paris 8 Vincennes-St Denis tenu en janvier 2010.

³³⁴ Gertrude Falke-Heller, danseuse enseignante à l'école Jooss-Leeder de Dartington en Angleterre en 1937, sur laquelle il n'y a aucune information dans les encyclopédies et dictionnaires de la danse disponibles en France.

systématique mais un instant d'expressivité au service du sens de sa danse. Sur la photo reproduite avec l'article de Gilberte Gournand pour la présentation de sa prestation pour la Biennale de la danse à Lyon en 1986, je remarque une expression de désespoir dans laquelle la présentation des mains de Jérôme Andrews manifeste le vide de ses mains, mais en même temps, ces mains sont extrêmement vivantes, éloquentes, donc tout à fait différentes de l'expressivité de Martha Graham. Jérôme Andrews comprend ainsi la stylisation de Graham : « *Une danseuse classique, moderne, Martha Graham, a aussi fait que ses gestes ne dépassent pas les limites de son corps et qu'il ne crée aucun contact, aucun rayonnement au-delà*³³⁵ ».

Article de Gilberte Gournand, Biennale de la danse, Lyon 1986.

Photo de Jérôme Andrews en Œdipe.



335 Jérôme Andrews, conférence n°7 du 13 janvier 1977.

Pour Jérôme Andrews, l'espace est le partenaire du corps, et s'il définit trois espaces, l'espace intérieur, l'espace que l'on peut atteindre avec son corps et l'espace au-delà de soi, une danse peut parfaitement ne conserver qu'un de ces éléments pour des raisons stylistiques. Nous avons déjà noté que, pour lui, la possibilité d'une intégration dans l'intimité du corps, ce qu'Hubert Godard nomme intéroception, n'est possible que dans une certaine conception du travail du corps. Si au lieu d'être la danse « vivante », qui est expérimentation de soi, la danse devient ce que Jérôme Andrews nomme une « danse classique », elle perd le lien subjectif et personnel qui permet une intégration pour celui qui la pratique. D'ailleurs, le célèbre critique de danse de l'époque, John Martin l'entend ainsi qui écrit en 1933 : « *Par le désir d'extérioriser une expérience personnelle, authentique, il est évident que la base de la façon moderne de danser est toute orientée vers l'individuel et non la standardisation (...) La modern Dance n'est pas un système mais un point de vue*³³⁶ ». Mais n'était-ce pas déjà ce que formulait Ruth St Denis quand elle préconisait une pédagogie qui soit « non-méthode » et adaptée à l'esprit du corps de chaque danseur ? Lorsque « *Balanchine dit un jour qu'elle était classique* » cette reconnaissance de sa technique inspire à Martha Graham les propos suivants : « *Ces mots me furent précieux. Ils impliquaient qu'il ne s'agissait pas d'une excentricité momentanée, mais de quelque chose de scientifique, transmissible d'une génération de danseurs à la suivante*³³⁷ ».

L'ambivalence de Martha Graham, danseuse qui, à la fois invente son propre langage du mouvement et réduit ses danseurs en exécutants de ses propres formes, n'enlève rien à la charge expressive de ses figures. « *Elle sait plonger dans l'inconscient de l'homme ramené à son état le plus primitif.(...) Martha Graham, éliminant le factice, révèle, selon ses propres paroles « les vérités intérieures cachées derrière les symboles acceptés*³³⁸ » note John Martin.

Martha Graham commence, solitaire, sa recherche. Elle doit gagner sa vie, donc donne des cours, expérimente avec, et sur d'autres, ses élèves en l'occurrence, ses propres recherches sur le mouvement. Elle aussi, petit à petit affine son regard, sa perception de ce qui lui parle dans le mouvement des autres ; elle définit ainsi ses propres nécessités, son propre regard. Elle constate aussi l'émergence d'une théâtralité quand, mus par un même rythme, ses élèves effectuent ensemble les mêmes mouvements. Effet assuré : un même mouvement multiplié, possède une conviction, une force représentative qui en amplifie l'effet spectaculaire. Il appelle à cet imaginaire de la cohésion, de l'appartenance, face auquel le chaos des expérimentations individuelles semblerait anarchique. Martha Graham a opté radicalement pour une inscription dans le domaine du spectacle et ses succès la confortent dans les implications

³³⁶ John Martin, *The Modern Dance*, opus cité p.20.

³³⁷ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité p.124.

³³⁸ John Martin, idem opus cité p.45.

de cette décision. Ce parti pris a eu ses résultats bénéfiques. Jérôme Andrews semble être intéressé par les observations qu'il tire de l'expérimentation : certains reliefs lui serviront, par la suite, à développer son propre regard. Le rapport au sol ouvre à l'appui animal, comme les enfants le font dans leur jeune âge : le déplacement est alors global, toute la colonne vertébrale est mobile dans l'acte. C'est une constante de son travail. Il oblige le passage à travers les lombaires, et le corps est alors érigé à partir de ses appuis. Jérôme Andrews en parle comme d'un retour à l'enfance, à des expériences du mouvement que les petits d'homme expérimentent sur le chemin de leur verticalité. Pour que la remontée soit possible le passage doit être libre, et nous verrons que le sens de l'envol est issu de cette recherche sur le poids des différents os mis « *hors poids* » par le flux du mouvement. Les jambes sont utilisées autant que les bras. Elles se libèrent du bassin par l'essor du psoas, encore un « élastique » puisque ce muscle s'étire dans les deux sens, si les lombaires s'érigent vers le haut pendant que la jambe sort vers l'extérieur. Il faut donc que le pied soit actif et aille, vise un point de l'espace, ou s'enfonce dans le sol, ce qui suppose l'imaginaire d'un sens d' « aller vers », ou un fondement d'où l'on sort. Hubert Godard note que « *ce n'est pas la répétition d'un mouvement mais l'expérience du geste et par là la fabrique du sens qui donne du sens (direction) aux sens* »³³⁹. Et Jérôme Andrews, en mêlant travail dit technique et improvisation, nous permet d'expérimenter et donc de donner un sens à notre mouvement .

C'est un premier aperçu des sensations analogues à un « tir à l'arc » expérimentées par Jérôme Andrews, sensations qui suscitent en lui une meilleure compréhension des rapports de la jambe et des lombaires dans tout son travail. Par extension, pour toute action projetée vers un point extérieur par quelque partie ou zone du corps que ce soit, nous constatons qu'il existe une action en sens contraire sur laquelle s'appuie cette action, qu'il existe les lignes d'actes dont le « tir à l'arc » est la métaphore. Les jambes, libérées du bassin, vont inscrire des cercles, verticaux et horizontaux, des huits, des repoussés et des retirés, l'emploi du talon étant en rapport avec tout le corps, élément non seulement d'une esthétique nouvelle (il clôt l'espace par la ligne brisée qu'il inscrit) mais un appui sur l'espace qui détermine des lignes d'actes dans le corps en rapport avec la colonne vertébrale. Quand nous travaillons avec Jérôme Andrews, il nous rend attentifs à tous les aspects de nos pieds, aussi bien quand nous sommes au sol que dans l'espace, où par la pointe nous pouvons trouver l'ouverture de l'aîne et le passage à travers le bassin, que par le rapport aux talons lié aux ischions qui sont évidemment ressentis et mis en relief dans la technique de Martha Graham. Et, pour que les jambes soient libres, les côtes doivent être hautes et les bras dans l'espace, dans un jeu constant de correspondances

³³⁹ Hubert Godard, *Le souffle, le lien*, in *Revue Marsyas* n°32, p.27-31, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1994.

du corps « central » et du « périphérique ».

Jérôme Andrews souligne la nécessité d'intégrer les organes internes du corps au mouvement car il constate : « *Nous avons un instrument merveilleux et complètement inconnu, c'est ce corps, pas seulement la tête et les mains, mais les tripes, les fesses, les épaules, tout cela sert à quelque chose et très souvent nous n'en avons pas conscience, nous ne savons pas ce que nous sommes entrain de faire, parce que nous sommes bloqués par une certaine culture* »³⁴⁰. Il y a chez Martha Graham une émancipation de la sexualité, force qui se joint au mouvement et dont elle se sert et qu'elle nomme, sensation d'étirement intérieur en réflexe qui a les caractéristiques de la jouissance érotique. Souvent Jérôme Andrews, quant à lui, pour nous faire trouver l'appui des ischions sur le sol, nous dit « *ça brûle* ». Le réflexe est alors de retirer le centre de soi vers le haut, de monter à l'intérieur, et les sensations pelviennes sont alors perceptibles pour tous dans toute l'intimité de leur registre.

Jérôme Andrews nous invite à regarder le psoas, à méditer sur sa structure, à en comprendre le fonctionnement et à ressentir l'espace auquel nous pouvons avoir accès par son élongation. *Le corps a une « structure »* est un énoncé que nous entendrons souvent dans ses propos. « *Nous n'étions pas bi-dimensionnels. Nous devons sentir notre propre squelette inclus dans le mouvement* » énonce Gertrude Shurr. Jérôme Andrews, quant à lui, parle de la « carcasse » : « *Quand on danse, on a une carcasse, un corps, des os (on ne connaît pas les os), il y a aussi la peau, les muscles, les nerfs, les organes. Depuis notre plus petite enfance nous sommes éduqués à ne rien en savoir*³⁴¹ ». Il va donc tout faire pour en savoir quelque chose, et nous inciter à en faire autant.

Jérôme Rachel, danseur d'origine nîmoise qui dansa avec Jérôme Andrews dans les années 70, me parla de son profond étonnement lors de son premier stage : Jérôme Andrews s'était assis par terre, des planches anatomiques représentant l'omoplate posées devant lui, et leur avait proposé de venir regarder de quoi il s'agissait. Fidèle à son esprit, il laissait chacun regarder et penser ce qu'il voulait (ou ce qu'il pouvait), car s'il montre un mouvement, il ne démontre jamais, et ne fait pas de commentaire. Il laisse simplement regarder. Peut-être dit-il : c'est une omoplate. Mais comme chacun a ou bien reconnu l'omoplate ou bien lu la légende accompagnant la planche anatomique, son énoncé pouvait tout au plus déclencher un sourire. Hubert Godard, dans le mail qu'il a communiqué concernant mon travail sur Jérôme Andrews, écrit au sujet de ces mêmes planches anatomiques : « *ces images qui n'ont rien à voir avec une neutralité médicale, qui portent, au contraire, un imaginaire du geste à venir* ».

³⁴⁰ Jérôme Andrews, conférence n°2, 1969.

³⁴¹ Jérôme Andrews, conférence n°3, 1972.

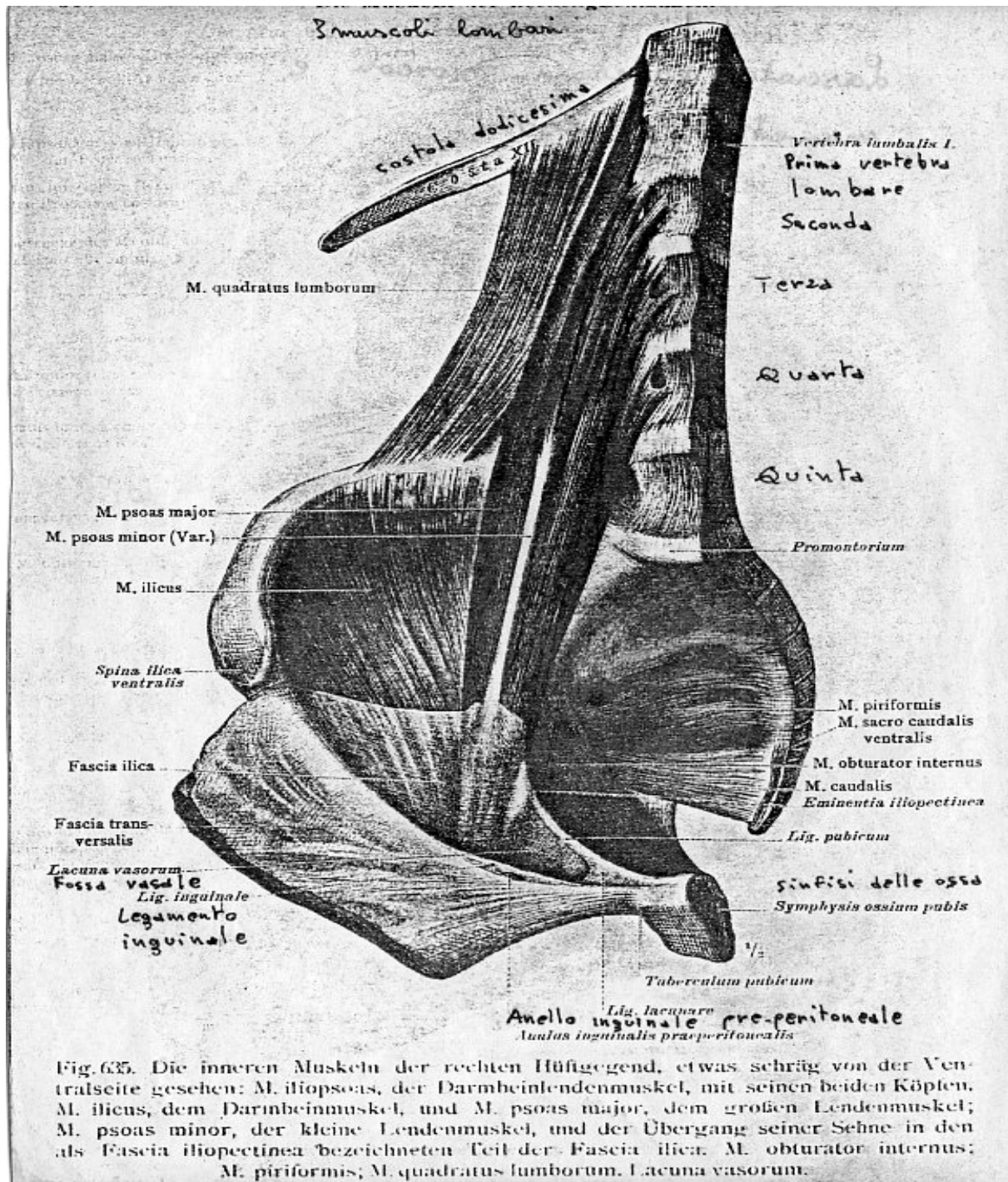


Fig. 635. Die inneren Muskeln der rechten Hüftgegend, etwas schräg von der Ventralseite gesehen: M. iliopsoas, der Darmbeinlendenmuskel, mit seinen beiden Köpfen; M. iliacus, dem Darinbeinmuskel, und M. psoas major, dem großen Lendenmuskel; M. psoas minor, der kleine Lendenmuskel, und der Übergang seiner Sehne in den als Fascia iliopectinea bezeichneten Teil der Fascia ilica; M. obturator internus; M. piriformis; M. quadratus lumborum. Lacuna vasorum.

Psoas majeur et psoas mineur, leurs attaches sur les lombaires et leur traversée du bassin ; les attaches sur la colonne vertébrale rejoignent les attaches du diaphragme et permettent que l'appui du pouce de pied travers le bassin et se communique jusqu'à la tête.

Jérôme Andrews s'explique en ces termes : « *En éveillant l'instrument, journallement, il y a des parties de cet instrument que vous sentez tout de suite, car elles font mal ! Et d'autres qui sont comme du gruyère, pleines de trous et vous ne sentez pas où est l'objet. Avant de pouvoir vous servir de cet objet, il faut donc l'éveiller, le faire vivre, et pour cela étudier énormément l'anatomie, les planches de dessins, faites par des médecins et qui présentent le corps d'une très mauvaise façon. Ils le présentent dans ses malformations, normales comme on dit, où la colonne vertébrale est toute déformée. Mais malgré ça, on peut voir la construction des os, comment on doit ouvrir, fermer, et faire respirer chaque partie du corps*³⁴²... ». Le sens proprioceptif lié à l'équipement de nos articulations en capsules de Golgi est une découverte importante pour Jérôme Andrews : elle est une confirmation de l'intuition énoncée par une chanson noire : « *Shake your muscles and make a dance around your bones* » (secouer vos muscles et faites une danse autour de vos os).

En 1980, à la fin d'une leçon, j'empruntais à Jérôme Andrews son très vieux livre d'anatomie pour en faire des photocopies. Ce livre, en allemand, datant du 19^{ème} siècle, était dans la tradition de ces atlas anatomiques dont les lithographies permettent de comprendre le sens des fibres musculaires ainsi que les formes des os, tant les graphistes ont su les rendre sensibles dans leurs reproductions. Ce sont ces mêmes photocopies que je reproduis ici pour l'éclaircissement de mon propos et aussi pour retrouver directement les notions sur lesquelles Jérôme Andrews s'appuyait pour nous rendre sensibles à la structure de notre « carcasse ». Ce terme permet d'objectiver le corps dans une vision très banale et courante de la vie quotidienne, mais, comme Jérôme Andrews le précise, suggère l'idée d'un « bloc » aéré où puisse circuler le regard. Si nous nous imaginons en « carcasse », nous sommes sur la voie d'une objectivation distanciée qui donne une perspective au regard. Bien sûr l'expérience des os humains est d'un autre ordre. Il est d'ailleurs intéressant de voir que nous avons tous plus ou moins la difficulté de manier les os humains la première fois que nous les avons entre les mains. Les os dont je me sers personnellement dans mes cours sont des os humains qui m'ont été donnés par un médecin. Avec le temps et l'habitude, même les enfants les regardent avec intérêt, les manipulent sans oublier qu'ils furent des éléments d'un être vivant. Ils font des remarques pertinentes concernant leurs formes, leur articulation, à la façon dont Rudolf Steiner a pu étudier et méditer sur les os. Ils découvrent que le déplacement d'un os dans l'espace laisse une trace particulière suivant sa forme, et très souvent l'imaginaire d'un fémur, qui est l'os le plus grand de notre corps, leur fait découvrir ses potentialités de déplacement sur leur propre corps dans une conscience de la logique formelle de certains mouvements de la danse classique comme une évidence liée à la forme de nos os.

³⁴² Jérôme Andrews, conférence n°3, 1972.

Cette « méditation » sur les os permet de développer un nouveau regard, d'acquiescer un nouvel esprit des formes : par exemple, mon bassin, quelle forme a-t-il ? est-il haut ? ou court ? ensuite, large ? ou étroit ? et les quatre possibilités se combinent deux à deux . Ces architectures du corps vont permettre d'autres qualités du mouvement : un corps plus court et ramassé aura moins de difficulté à faire un saut périlleux qu'un corps doté de longues jambes qui, lui, à priori sera plus doué pour la course. Mais le désir humain, le rêve et la dynamique ne dépendent pas de la structure osseuse : un être humain ne se conforme pas forcément à ses qualités physiques. Pourtant, les découvrant dans le mouvement, il peut éprouver un plaisir à bouger en concordance avec elles. Pour Jérôme Andrews chaque « carcasse » est un potentiel de mouvement et, habiter cette « carcasse », c'est réaliser ce potentiel.

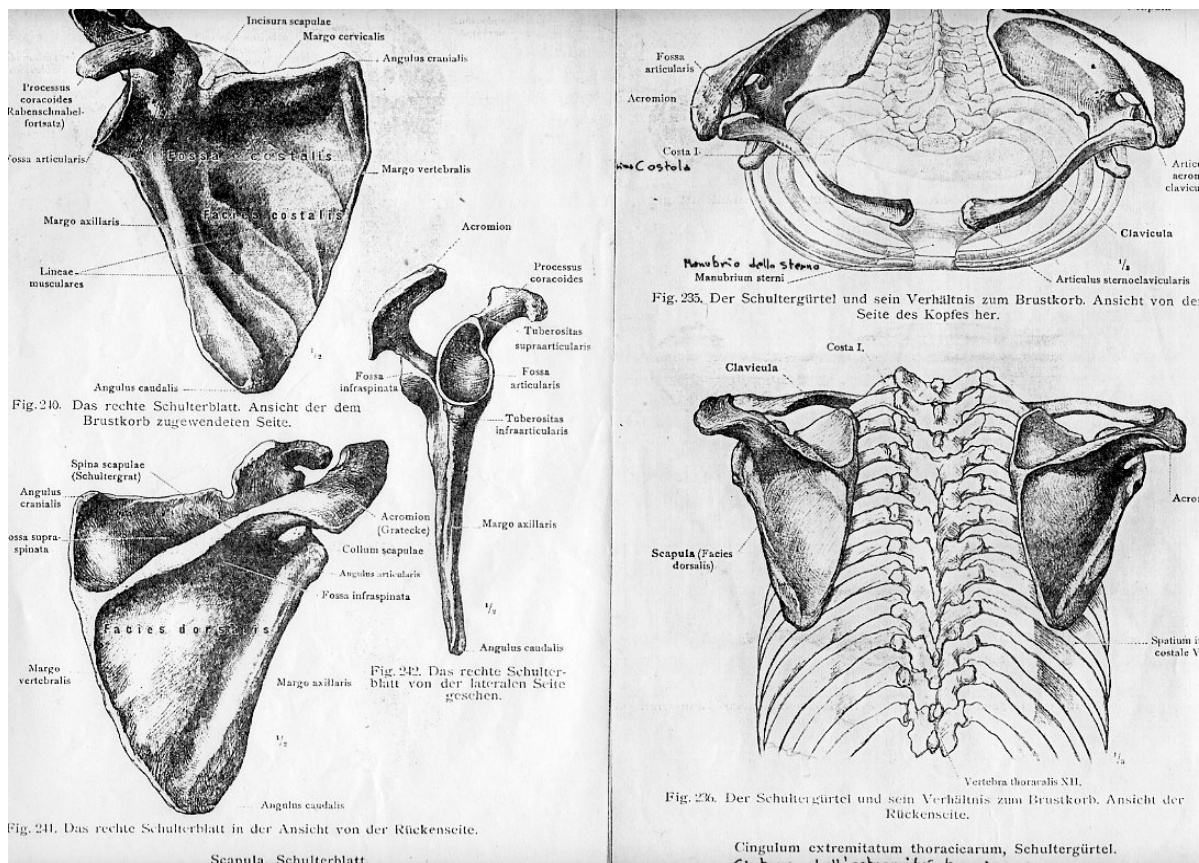
Après nous avoir laissé le temps de regarder la planche anatomique, sans commentaire chacun étant absorbé par l'observation, Jérôme Andrews nous invite à toucher notre propre omoplate, puis nous fait éprouver son mouvement, de sorte qu'à la vision vient s'ajouter la perception tactile et kinesthésique de cet os. Je peux observer que l'omoplate est un os plat, triangulaire, dont la forme et la structure vont permettre de découvrir des possibilités de mouvement très spécifiques : elle glisse sur la cage thoracique, sa petite pointe peut rejoindre la colonne vertébrale et remonter très haut avant de pouvoir s'ouvrir et s'éloigner de cette colonne vertébrale. Aller dans le sens de la forme « *c'est très cartésien* » disait-il. Un os a une forme : il peut être plat, long, ou plus compliqué comme le bassin qui se présente sous la forme de deux huit assez proches de deux bandes à Möebius. Cette forme en déplacement ne décrira pas le même développement dans l'espace qu'un os court tel qu'un os du poignet par exemple. Le jeu de tous ces objets est infini (et personnel) bien que certaines danses soient arrivées à dénombrer très précisément ces possibilités de mouvement dans l'espace. Jérôme Andrews disait « *que dans une certaine danse orientale, il y a quatre-vingt-dix-huit positions de la tête, dont chacune a un sens particulier pour ceux qui connaissent cette danse* »³⁴³.

Il est intéressant de noter que la structure du membre supérieur n'a qu'une attache osseuse qui le relie au reste du squelette : c'est l'articulation de la clavicule sur le sternum. Seuls les tissus que sont la peau et les muscles permettent que cette structure tienne en place. L'éveil de la zone entre les omoplates est particulièrement difficile : elle est qualifiée par Jérôme Andrews d'« *ingrate* ». On ne la voit pas, on peut faire le gros dos, être dans sa carapace. Mais cette zone est celle des douze vertèbres dorsales auxquelles sont attachées les côtes, formant la cage thoracique qui abrite le cœur et les poumons, fermée en bas par le dôme du diaphragme et en haut par le verrou des clavicules. Pour que ce trapèze soit ouvert dans ses quatre directions, haut et bas, gauche et droite, il va falloir ouvrir les omoplates mais aussi que

³⁴³ Jérôme Andrews, conférence n°3, 1972-1973.

la tête soit haute et le sacrum bas, (que le sacrum pende des côtes est l'image récurrente du travail afin que les forces du bassin ne viennent pas contrarier la liberté des jambes).

Si l'omoplate peut glisser sur les côtes dans un jeu possible d'ouverture ou de fermeture, ce jeu se double d'un mouvement vertical de montée et de descente, et, chaque omoplate étant indépendante, des mouvements en parallèle, en opposition, en dissociation, l'inscription de huit, toute une mobilité riche et diversifiée est possible. Christine Kono me fait remarquer, lors d'une conversation sur les différentes techniques qui ont pu influencer Jérôme Andrews, que, selon elle, Martha Graham avait cette connaissance presque médicale du corps qu'elle constate chez Jérôme Andrews dans ses écrits et dans le travail qu'elle poursuit avec Dimitri Kraniotis.



A gauche, on observe l'os de l'omoplate vu selon trois angles différents. Sur les deux dessins de droite, en bas les omoplates sur les côtes ; on y voit aussi les clavicules qui partent s'attacher sur le sternum. En haut, vision de dessus, les clavicules s'insèrent sur le sternum.

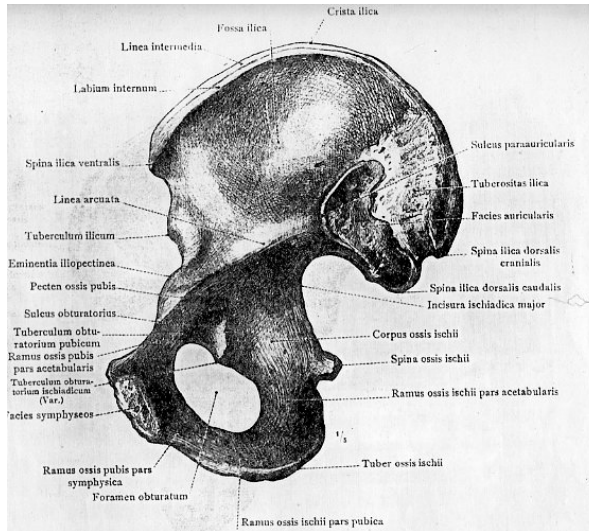


Fig. 313. Das rechte Hüftbein. Innere Seite.
 Von dem kranialen Teil des Hüftbeins, dem Darmbein, Os ilium, ist dem Beschauer die leicht vertiefte Darmbeingrube, Fossa ilica, ferner die zur gelenkigen Verbindung mit dem Kreuzbein dienende ohrförmige Fläche, Facies auricularis, endlich die mediale Seite des Darmbeinhückers, Tuberculum ilicum, mit ihrer Rauhhigkeit, Tuberositas ilica, zugekehrt. Kranial der Darmbeinkamm, Crista ilica, mit seiner ventralen und dorsalen Ecke, dem ventralen und dem dorsalen kranialen Darmbeinstachel, Spina ilica ventralis und Spina ilica dorsalis cranialis. Am ventralen Rand des Darmbeins das Darmbeinhückerchen, am dorsalen Rand der dorsale, kaudale Darmbeinstachel. Der Schambeinstachel, Ramus ossis pubis mit seiner pars acetabularis und pars symphyseica, sowie der Sitzbeinstachel, Ramus ossis ischii mit seiner pars acetabularis und pars publica, sind von der inneren, dem Beckenraum zugewandten Seite zu sehen. Durch sie wird das Hüftbeinloch, Foramen obturatum, unrahmt. Als mediale Endfläche des Schambeins erscheint die Schoßfugenfläche, Facies symphyseos, zur Verbindung mit dem Schambein der anderen Seite bestimmt.

Os coxae, Hüftbein.

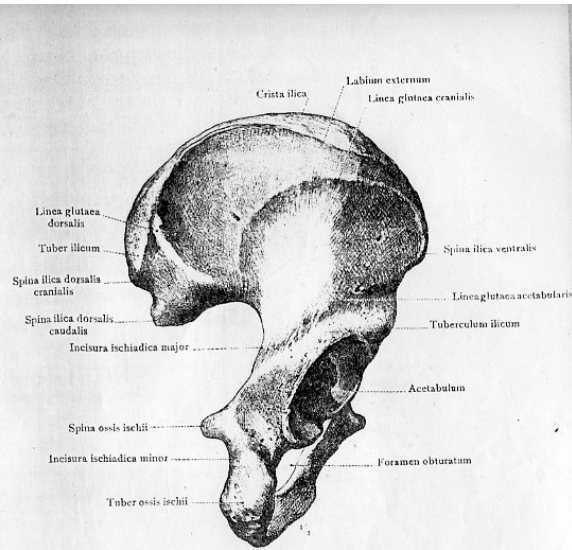


Fig. 314. Das rechte Hüftbein. Äußere Seite, Ansicht von der Rückenseite.
 Von dem Darmbein, Os ilium, ist die äußere Fläche mit den drei Lineae gluteae und den durch diese begrenzten Ursprungsflächen der Gesäßmuskeln zur Ansicht gestellt. Am dorsalen Rand des Hüftbeins erscheinen durch das Heraustreten des Sitzbeinstachels, Spina ossis ischii: der große und der kleine Hüftbeinausschnitt, Incisura ischiadica major und Incisura ischiadica minor, voneinander geschieden. Am meisten kaudal und dorsal vorragend der Sitzbeinhücker, Tuberositas ilica. Die Hüftgelenkpfanne, Acetabulum, wird schräg von der Rückenseite her gesehen.

Os coxae, Hüftbein.

Un os du bassin ; le huit formé par un cercle supérieur délimité par l'os iliaque, la diagonale de l'articulation du sacrum jusqu'à la symphyse pubienne, puis le second cercle avec l'ischion, cercle vide en son centre. Le même os est vu sur ses deux faces. L'observation de ces os du bassin ouvre à un espace et des dynamiques de mouvement très particuliers que je constate chez Jérôme Andrews comme celui de suivre le huit de chaque partie en déplacement, mouvement que l'on retrouve aussi dans certaines danses Indiennes ainsi que le remarquait Ram Gopal.

Par ses danses et ce qu'elle nous raconte d'elle-même dans ses mémoires, Martha Graham montre qu'elle est fascinée par la violence de ses émotions et qu'elle y puise une grande part de sa créativité. Pour John Martin : « Sa danse correspond à cette région subrationnelle de l'esprit où demeurent toutes les expériences subjectives et c'est de là que provient son étrange vérité ³⁴⁴ ». L'intérêt de Martha Graham pour la psychanalyse qu'elle-même poursuit pendant des années, lui permet d'identifier ses « pulsions » dont elle tire d'extraordinaires phrases chorégraphiques. Concept fondamental de la métapsychologie freudienne, la pulsion (*Trieb*) a cependant une définition polysémique. À la

³⁴⁴ John Martin, « New York Times », May 7th, 1944.

fois excitation pour le psychisme, concept frontière entre psychique et somatique, elle se définit par une poussée (*Drang*), un but (*Ziel*), un objet (*Objekt*) et une source (*Quelle*). Elle conditionne la représentation ainsi que l'affect. Les pulsions prennent leur source dans une excitation corporelle et, en cela, elles sont proches de l'instinct. Au contraire d'un stimulus, la pulsion ne peut être évitée ou fuie. Elle demande à être déchargée dans le conscient. Il existe plusieurs moyens de décharger une pulsion : le rêve, le fantasme et la sublimation. Freud distingue d'abord deux groupes de pulsions : celles du moi ou d'autoconservation et les pulsions sexuelles. Voilà un terreau métaphorique dont Martha Graham va pouvoir nourrir sa méthode, que Jérôme Andrews qualifie de « *forme littéraire* » : elle l'exprime fabuleusement par le solo de Médée ³⁴⁵ qui mange ses « tripes » où la frénésie, le déchaînement de la fureur secrète sa propre ivresse de puissance. Le sombre, la fascination de ses propres excès par la puissance à laquelle ils lui permettent d'accéder, sont les éléments mêmes de ce à partir de quoi elle crée et donne forme dans cette danse.

Marcelle Michel et Isabelle Ginot constatent ³⁴⁶ : « *Comme beaucoup d'artistes de son temps, elle est profondément influencée par les théories de Carl Gustav Jung. La notion d'inconscient collectif la satisfait doublement : elle offre en premier lieu une expression valide à sa propre expérience du mouvement régi par les pulsions et le désir, y compris dans ses aspects les plus sombres. Par ailleurs, elle vient appuyer sa conviction que la danse doit être la révélation de la mémoire, comprise comme un vaste mouvement de traversée des temps, non dénué chez la chorégraphe, d'un certain mysticisme* ». Elles notent que pour Martha Graham « *la danse travaille la mémoire ancestrale* ».

L'intérêt pour la psychanalyse, et pour ces pulsions internes de l'être humain, si fascinantes, sont partagées par Jérôme Andrews. Il est à l'écoute de ce qui se joue en lui et autour de lui, mais il est un être de la maîtrise de soi, par choix éthique et esthétique. Peut-être est-il déjà fortement imprégné de cet esprit oriental dont il fera preuve dans son art et dans sa vie, tel que nous le connaissons en France. Il y a toujours une élégance de Jérôme Andrews c'est-à-dire une distanciation spirituelle possible. Jérôme Andrews ainsi que Merce Cunningham n'ont pas la même vision que Martha Graham. Et s'ils reconnaissent tous deux que l'inconscient sous-tend toute œuvre humaine, ils ne prétendent pas en savoir grand chose. Merce Cunningham et John Cage cherchent tous les deux à éliminer « le tragique et l'éternel » qui sont les thèmes de l'expressionnisme abstrait, selon Mark Rothko et Adolphe Gottlieb ³⁴⁷. Merce

³⁴⁵ Martha Graham, chorégraphie *Cave of the Heart* (1946)

³⁴⁶ Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, opus cité p.115.

³⁴⁷ Marc Rothko, Barnett Newman et Adolph Gottlieb participent à l'Expressionnisme abstrait, mouvement qui fait de New York la capitale de l'art moderne (après Paris) à partir de 1945. Gottlieb, ami intime de Rothko, écrit que cette évolution est "*l'expression des névroses qui sont notre réalité*." Leur objectif est de

Cunningham s'exprime ainsi en 1955 : « *En référence à l'idée courante selon laquelle la danse doit exprimer quelque chose en relation avec les images profondes de notre conscience et de notre inconscient, mon impression est qu'il est inutile de les provoquer. Si ces images primordiales, païennes ou de quelque façon archétypales sont inscrites profondément en nous, elles vont apparaître, sans égard pour nos goûts, ou nos dégoûts, dès que la voie sera ouverte. Il s'agit simplement de donner la possibilité aux choses d'avoir lieu*³⁴⁸ ». Pour Jérôme Andrews, grâce au travail, « *au fur et à mesure que vous dansez et redansez cette structure, s'ouvre votre subconscient qui sort par cette forme humaine en expression*³⁴⁹ ». Même si Cunningham élimine l'émotion, ce que ne fera pas Jérôme Andrews, ils partagent plus d'un point de vue : tous deux ne sont pas départis d'humour, mais leur esprit et leur regard différent.

Nous avons noté, dans l'article qu'il lui consacre, la constatation de Jérôme Andrews au sujet de Doris Humphrey ; elle est à l'opposé de ce qu'il observe chez Martha Graham, où dès l'année 1931, il constate que le travail devient un « training » et non plus une recherche. Dans sa conférence de 1972, il explicite son point de vue : « *Quand vous trouvez une danse qui vous parle par son style, c'est très bien de prendre là ce qui vous convient, mais il faut savoir que c'est un moment de votre évolution, un passage, que cela va changer. Néanmoins, faites cette expérience pour apprendre de vous-même... Danse javanaise, ou danse de ballet, danse indienne ou danse moderne qui est actuellement et malheureusement très classique, comme c'est le cas de la danse de Martha Graham qui a fixé son expérience à elle, or personne n'a jamais eu cette même expérience. Certes, c'est une expérience très remarquable, elle a fait dans sa vie une structure très littéraire qui peut être transmise comme la danse classique* ». Cette observation de Jérôme Andrews est attestée par Marian Horosko : « *Les danseurs des années trente qui travaillèrent avec Graham témoignent de la croissance du formalisme de ses cours (...) car Graham dans la maturité de sa propre créativité artistique, ressentait le besoin de développer une méthode d'entraînement pour ses danseurs afin d'aboutir sa propre vision*³⁵⁰ ».

Projeter à l'extérieur de soi ses propres visions, leur donner forme, les voir traduites par les autres est une réalisation de soi. Geneviève Mallarmé que j'avais quittée en 1968, avec Mireille Revest « sa » danseuse, me dira plus tard : « *A ce moment vous m'avez retiré la possibilité de m'exprimer* ». Distorsion des rapports, ambivalence des sentiments dont la

maintenir l'art exempt de propagande politique – contre le rapprochement d'autres artistes américains avec le communisme radical. Cette recherche se traduit par une réinvention de l'espace de la toile, où le geste et la musicalité de la couleur dominant sur de grands formats : elle a été qualifiée de "Color field painting".

³⁴⁸ Merce Cunningham, article extrait de *7 arts*, 1955, cité par Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, opus cité p.135.

³⁴⁹ Jérôme Andrews, in *Forwards and Backwards* film de N+N Corsino 1992 .

³⁵⁰ Marian Horosko, « *Martha Graham, the evolution of her Dance : theory and training* », University Press of Florida, 2002, p. 16.

biographie de Jo Ann Endicott, *Je suis une femme respectable*, atteste aussi. Mais le spectacle impose des règles du jeu, reconnaît le chorégraphe, et faire partie d'une compagnie qui a du succès, être porté par le rêve et la vision d'un chorégraphe reconnu sont les aspirations de nombreux danseurs. Jérôme Andrews, s'il a la passion de réaliser et de danser, me confia pourtant à la fin de « Mystère corybantique » en 1981, que c'était plus un travail de metteur en scène qu'il venait de faire, qu'un travail de créateur. Pour Jérôme Andrews, le créateur reste le danseur et Martha Graham aussi veut qu'on se souvienne d'elle en tant que danseuse.

Lorsque Martha Graham fut hospitalisée, et, nous dit-elle, « *pour la première fois de ma vie, j'avais laissé mes cheveux devenir blancs* », une amie, Agnès de Mille, vint lui rendre visite ; « *oh Martha, m'a-t-elle dit en souriant, je suis si contente que tu aies décidé de laisser tes cheveux reprendre leur couleur naturelle* ». Martha Graham poursuit : « *Après son départ, je me suis tournée vers la fenêtre en me disant : « ça, jamais ! »*³⁵¹. Ce profond orgueil, celui de faire face et de ne pas baisser les bras devant l'âge, l'adversité, est aussi une caractéristique de Jérôme Andrews, et il appréciera toujours que nous luttons, par tous les moyens possibles, contre l'entropie qui pourrait avilir notre image. C'est un état d'être « en lutte », qui refuse les outrages du temps : « *haut les côtes* », « *haut les plumes* » sont les expressions qu'il employait, nous incitant à trouver le « rebond » en nous, à dépasser nos propres renoncements, lassitudes, et même nos deuils, pour lesquels il serait si facile d'abandonner notre propre luminosité d'être. C'est une éthique profonde au service du spectacle quotidien de soi, pour la vie, pour communiquer, une force de caractère offerte par respect et par amour de la vie et des autres.

Je constate qu'il ne m'est pas possible de trouver trace de la présence de Jérôme Andrews dans les archives de Martha Graham, (un échange de mails avec ses archives à New York ne porta aucun résultat), ni trace de cet « Iron Flowers » chorégraphie de Martha Graham dont pourtant la critique de John Martin atteste dans les archives de Jérôme Andrews auxquelles j'eus accès. Est-ce parce que Jérôme Andrews ne voulut pas se mettre au service du style de Martha Graham ? Ou bien cette œuvre fut-elle considérée comme mineure ? Elle écrit : « *Erick fut le premier danseur de ma compagnie et, plus tard, mon époux. Avant lui, il n'y avait eu aucun homme dans ma compagnie (...) Ce n'est que lorsque des hommes sont devenus des héros, des hommes forts et doués physiquement, tels qu'ils sont, me semble-t-il, dans ma compagnie, que nous avons eu des hommes. Et Erick fut le premier*³⁵² ». Dimitri Kraniotis me propose une explication en me spécifiant que, d'après le programme d'*Iron Flowers* en sa possession, Martha Graham aurait chorégraphié le propos féminin, interprété par

³⁵¹ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité, p.260.

³⁵² Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité p.187.

le groupe de ses danseuses, « *dessein féminin qui mesure le temps en termes de continuité et de force* », et que Jérôme Andrews et Tashamira dansèrent leur propre chorégraphie, illustrant le propos masculin « *qui mesure le temps en termes d'instants d'intensité extatique* » selon les termes de John Martin dans l'article concerné.

Je notai, dans le chapitre précédent, l'importance du cinéma sur la construction du rêve américain, la grande fabrique d'une mentalité qui va agir sur le monde. Le « he man », (le deux fois homme) d'Howard Hawks, tout à fait à l'opposé des êtres que nous rencontrons chez un auteur comme Faulkner, fait partie de la mythologie à l'œuvre aux Etats-Unis entre les deux guerres. Les héroïnes appartiennent aussi au système de la conquête, et Martha Graham est bien américaine par cet aspect de ses créations. Dimitri Kraniotis me fait observer qu'Œdipe, un des personnages interprété par Jérôme Andrews, « *tout en étant en héro grecque, est avant tout héraut de la connaissance* » ; en Jérôme Andrews il y a une subtilité, une civilité qui ne se satisfait pas de rapports de force. Pourtant il ne les fuit pas. Je fus témoin plusieurs fois de la façon dont il mit fin à une situation en s'affirmant puissamment, sans aucun débordement émotionnel de sa part. Il m'incitera d'ailleurs à « *cultiver mon samouraï* » faisant preuve lui-même d'une maîtrise de soi particulièrement remarquable sans rien perdre d'une spontanéité d'acte, de son « à-propos ». Et il nous incite à être les héros de notre propre vie, reprenant l'image d'un Achille caché dans le gynécée qui saura suivre Ulysse pour accomplir son destin.

Mais si Jérôme Andrews, à New York, danse avec Massine,³⁵³ Graham et Humphrey, il n'en continue pas moins ses recherches sur le mouvement à travers les différentes écoles, surtout celles qui sont présentes dans les studios de Carnegie Hall, dont l'école Denishawn. L'éclectisme est une constante de Jérôme Andrews qui, nomade, ne se laisse jamais limiter dans son investigation du mouvement par la perspective d'une école ou d'une personnalité. Il est un véritable chercheur, dans le sens profond et non institutionnel du terme, car il se pose toujours des questions, cherche à y répondre et développe ses propres intuitions.

Dimitri Kraniotis écrit ³⁵⁴ : *Installé à New York, Jérôme Andrews étudie*

³⁵³ Leonid Fedorovitch Myassin, dit Léonide Massine, est un danseur et chorégraphe américain d'origine russe, né à Moscou 1896 et décédé, en Wesphalie, en 1979. Il a étudié la danse dès l'âge de huit ans à l'École Impériale du Théâtre du Bolchoï de Moscou. De 1915 à 1921, il fut le principal chorégraphe des Ballets russes de Serge de Diaghilev. Après le départ de Nijinsky, la grande étoile masculine de la compagnie, ce fut Massine qui dansa ses rôles. À la mort de Diaghilev, et celle supposée des Ballets russes, Massine s'attacha à revitaliser le monde du Ballet avec son implication au sein des Ballets russes de Montecarlo. Massine apparaît dans deux des films de Michael Powell et Emeric Pressburger : *Les chaussons rouges* de 1948) et *Les contes d'Hoffman* le film de Michael Powell *Lune de miel* (1959).

³⁵⁴ Dimitri Kraniotis, biographie citée.

- *la danse moderne avec Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman (tous issus de Denishawn) ; avec Margarete Wallman (Maître de ballet de l'Opéra de Vienne), Hanya Holm (élève de Mary Wigman) et Callioppe Charisse.*
- *La danse classique avec Luigi Albertieri (élève de Cecchetti), Ivan Tarassof (Maître de ballet de Diaghilev).*
- *La danse japonaise avec Yeishi Nimura.*
- *Le Yoga avec Théos Bernard.*
- *Motor Mental Rythmics avec Alys Bentley (disciple de Gurdieff).*
- *Il fait partie du corps de ballet dans le Sacre du Printemps de Léonide Massine.*
- *Il entre dans la compagnie de Doris Humphrey. Danse dans « Lyssistrata ».*
- *Premier danseur de danse moderne pendant sept ans au Radio City Hall où parallèlement il enseigne.*
- *Il travaille et danse avec : Ella Daganova, Michael Mordkin, Tashamira, Catherine Marcus, Judith Ford, Joan Woodruff.*

En 1930, Denishawn s'est transférée à New York. Ted Shawn est allé en Allemagne, y a dansé ses solos. Il a aussi dansé avec Margarete Wallmann³⁵⁵ dans le cadre du groupe fondé par cette artiste autrichienne, le Tånzer Kollektiv Ensemble. Il l'invite en retour à enseigner à Denishawn : elle est la première danseuse formée par Mary Wigman à enseigner aux Etats-Unis selon le témoignage de Ted Shawn³⁵⁶, mais qui, contrairement à elle (et contre son approbation), cherche à intégrer la danse classique dans son enseignement. Jérôme Andrews suit les cours de Margarete Wallman du 30 octobre 1930 au 2 janvier 1931 tout en participant au travail de Martha Graham et de Doris Humphrey.

C'est pour lui l'apprentissage du nouveau vocabulaire de la danse allemande, qui est alors défini et mis en relation avec la description de son expérimentation dans l'espace : *anspannung*, (l'effort, l'extrême tension) ; *abspannung*, (la détente, le relâchement) ; *schwung*, (l'élan) ; *vibration* (vibration) ; *passive-active scala*, (échelle actif-passif) ; *ausdruck*, (expression) ; *raumerlebnis*, (conscience de l'espace) ; intensität, ((intensité). Il expérimente le sens de l'intégration qu'implique une technique qui déplace constamment dans l'espace ses propositions. C'est une révolution pour lui comme elle le sera pour moi quarante ans plus tard. Nous aurons alors de nombreuses conversations à ce sujet ; contrairement à ce que j'ai pu connaître chez Geneviève Mallarmé, où beaucoup d'exercices étaient faits « en place », Jérôme Andrews me permit de comprendre, d'abord par l'expérimentation sur mon propre corps et mon

³⁵⁵ Margarete Wallman, 1904-1992, danseuse chorégraphe autrichienne.

³⁵⁶ Ted Shawn, *Every Little Movement*, opus cité p.33.

propre être, ce que cette règle pédagogique induit, ce « constant move » qui est une expérience fondamentale et qui restera un concept clé de son travail. Elle libère l'individu de la passivité gravitaire, et de l'imitation formelle, car elle lui permet d'expérimenter l'acte dans ses propres dynamiques. Je constate qu'il retranscrit intégralement les cours de Margarete Wallman dans ses carnets. Je fais donc l'hypothèse qu'ils furent une révélation pour lui. Il semblerait que la qualité même du mouvement induit en lui par ces cours fut une expérience inédite. Concernant l'échelle de valeur actif-passif, nous retrouvons ici la notion de tonus musculaire mise en évidence par l'enseignement de Dalcroze suivi par Jérôme Andrews à la Cornish School. Déjà chez la danseuse Geneviève Mallarmé, élève de Mila Cyrul (ainsi que le furent Olga Stens et Jacqueline Robinson,) nous pratiquons les « décontractions » quotidiennement, car elles étaient le préalable au travail, mais ce travail laissait en moi en quelque sorte inaltérées « les forces vives ». Jérôme Andrews, par contre, ne laissait personne dans la tiédeur et l'habitude indolente : par l'exploration des « contraires », il nous permettait d'aller au bout de nous-mêmes, de notre être pulsionnel, de nos propres capacités de tension et jusqu'à l'obligation du total abandon, du relâché, parcourant l'échelle de tension et de détention dont nous étions capables. En 1979, en réponse à la question : « *Quand vous contractez vous souffrez, mais quand on relâche, on ne souffre plus ?* » il répond : « *Mais quand on lâche on a rien, quand on contracte, on a trop. Alors, il faut trouver quelque part entre ces deux pieds, une direction. Entre contract et relâchement, il faut un « sens d'y aller », un sens d'être. Parce que « tension up and relaxation down » ne produit pas l'acte « d'y aller » qui est une moyenne entre les deux... relaxation est trompeur : la vraie relaxation est quand le corps est libre de se mouvoir, pas quand il s'écrase, se détend, s'abrutit mentalement par le sens de « vider »....Vide est une chose, total, plein, mouvant en est une autre...On sait maintenant que le corps est en parfaite relaxation quand chaque partie « se porte » elle-même selon sa construction* ». ³⁵⁷ Cette conception de Jérôme Andrews ne permet donc pas de dissocier l'espace du tonus musculaire et nous l'expérimentons dans son enseignement. Elle semble issue directement de l'observation du mouvement telle qu'elle fut proposée par Laban, puis Wigman, et Jérôme Andrews l'adopte résolument.

Mary Wigman elle-même se produit pour la première fois en Amérique en 1930. Voici ce que Jérôme Andrews écrit encore, en novembre 1973, à la mort de celle qu'il nomme Mary et dont la photo est toujours présente dans sa loge quand il danse: « *Le premier choc que j'ai reçu de Wigman date d'il y a cinquante ans. Dans ce théâtre de New York City où elle dansait pour la première fois en Amérique, tout ce que j'avais vu, entendu ou appris auparavant, fut chamboulé* » ³⁵⁸. C'est à la suite d'une seconde tournée de la chorégraphe allemande, en 1931,

³⁵⁷ Jérôme Andrews, conférence de 1979.

³⁵⁸ Jérôme Andrews, idem .

que naît le projet d'une école Wigman à New York, dont Hanya Holm³⁵⁹ prend la direction. Jacqueline Robinson note que jusqu'à ce moment « *le concept d'une potentialité dramatique, symbolique, donnée à l'espace est très peu prise en compte. (...) les rapports spatiaux – distance, orientation, direction, etc. – et spatio-temporels, consciemment organisés selon leur implication spécifique, intrinsèques, utilisés à des fins expressives et dramatiques, nous les trouvons dans cette danse qui naît en Allemagne avec Laban*³⁶⁰ ». Le contact amical de Jacqueline Robinson et de Jérôme Andrews, fait de partages et d'échanges depuis leur rencontre chez Mary Wigman en 1953, ainsi que Jacqueline Robinson en atteste dans l'avant-propos de cet essai, me permet de faire l'hypothèse que son témoignage rejoint celui de Jérôme Andrews.

Nous avons vu que la critique en 1927 admire la plasticité des poses de Jérôme Andrews et la perfection de ses formes. Il a maintenant découvert, après ou en même temps que le travail avec Doris Humphrey qui privilégie la sortie hors de l'axe dans l'espace³⁶¹, un travail du corps toujours en déplacement, et dont les formes sont issues les unes des autres, ce qui est donc une révolution par rapport aux concepts « classiques » qui déplacent le corps avec quelques pas, le positionnent et effectuent la figure de mouvement. Avec l'expressionnisme, ce n'est plus la forme qui change, c'est la matière du mouvement. Jérôme Andrews découvre la modulation, c'est-à-dire le processus par lequel la matière est parcourue d'intensité et d'énergie et passe par des formes. Il expérimente aussi le travail de la danse chorale issue des recherches de Laban, qui met en jeu les dynamiques du groupe, à une époque où chacun était confronté à la vision et la conscience des difficultés sociales issues de la crise de 1929.

Lors de *Mystère corybantique*, à Dijon en 1981, j'initiais une course « folle » à laquelle petit à petit se joignait tout le groupe, puis, un coup de gong, véritable coup de tonnerre, (« *vous êtes foudroyés par les dieux* » dit Jérôme Andrews), vint bloquer cet élan et nous restâmes suspendus, encore pleins de cette frénésie, avant que d'autres motifs de mouvements ne soient initiés : cette qualité du mouvement, due à la rupture dans l'écoulement naturel des forces mises en jeu, est un travail directement issu des expériences de la danse allemande, et Jérôme Andrews le décrit et le nomme « forme Gothique ».

³⁵⁹ Hanya Holm, 1893-1992, danseuse, chorégraphe, enseignante de la danse de Mary Wigman à New York à partir de 1931. En 1936, l'école prend son nom.

³⁶⁰ Jacqueline Robinson, *L'aventure de la danse moderne en France*, opus cité p.47.

³⁶¹ Un article du Hartford Daily Times en date du 6 juin 1931 mentionne que Jérôme Andrews s'apprêt à tenir le rôle titre de « Peer Gynt dans un ballet composé par Doroty Farber et mentionne qu'il tint le rôle masculin dans le *Lyssitrata* d'Humphrey, ainsi que sa participation aux chorégraphies de Massine, « Le sacre du Printemps » au Metropolitan de New York et « Schéhérazade » au Roxy's.

Ces dynamismes sociaux, tout être humain peut les constater à cette époque et John Dos Passos dans *la Grosse galette*³⁶², sous la forme d'un collage d'articles de presse, de monographies de personnages et de fictions romanesques, dépeint ce qui touche tous les esprits, quelle que soit la façon dont chacun réagit à ce traumatisme. « *Le moi tragique est devenu le nous collectif et tragique* » écrit alors Alfred Kazin³⁶³. Martha Graham danse *Lamentation*. Dans son autobiographie³⁶⁴ elle s'exprime au sujet de cette tragédie humaine à laquelle elle donne forme dans sa danse : « *Lamentation, ma danse de 1930, est un solo (sur une pièce pour piano de Zoltan Kodoly, compositeur hongrois du XXème) dans lequel je suis vêtue d'un long tube de tissu pour suggérer la tragédie qui hante le corps, cette capacité que nous avons de nous dilater à l'intérieur de notre propre enveloppe, de percevoir et de mettre à l'épreuve les contours et les limites de l'universelle douleur* ».

En 1931, Hanya Holm arrive à New York pour ouvrir l'école de Wigman, grâce à Sol Hurok impresario qui fit venir Mary Wigman aux États Unis, pour trois tournées entre novembre 1930 et mars 1933 (au total 170 représentations³⁶⁵). Cette école devient l'Hanya Holm School of Dance en 1936. « *La chorégraphe est la première à avoir introduit les cours de composition et d'improvisation, l'utilisation de la percussion et la notation chorégraphique, à côté des traditionnels cours techniques. Elle vise à développer le corps comme un instrument potentiellement préparé à tout, libre de tout style. Avec « Trend » en 1937, elle devient une des principales figures qui impulse une nouvelle dynamique pour la chorégraphie de groupe* » écrit Susan Bourge³⁶⁶. Chantal Aubry raconte l'impact des percussions et des postures wigmaniennes sur Lester Horton en 1932 : « *Il est frappé par le traitement de l'espace, le « mysticisme » et aussi par l'usage que fait la chorégraphe allemande des masques et des percussions* »³⁶⁷. Dimitri Kraniotis note, dans la biographie qu'il lui consacre, que Jérôme Andrews travaille aussi avec Hanya Holm. Ainsi Jérôme Andrews continue à étudier la danse allemande en parallèle à la danse américaine. Chantal Aubry cite Hanya Holm qui écrit dans un essai publié en 1935 : « *Dans l'approche de l'émotion, la danse allemande est fondamentalement subjective, l'américaine est objective. Le danseur américain a tendance à observer, à rendre compte et à commenter l'univers qui l'entoure (...) L'Allemand prend comme point de départ sa propre émotion. Être et faire, là est la question. (...) Approche subjective et émotionnelle chez L'Allemand qui colore subtilement le rapport à l'espace : partenaire,*

³⁶² John Dos Passos, *La Grosse Galette*, Gallimard collec. Folio, 1946, 1973.

³⁶³ Alfred Kazin, 1905-1998, écrivain et critique littéraire, intellectuel newyorkais.

³⁶⁴ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité, p.133.

³⁶⁵ détail fourni par Chantal Aubry, dans le journal édité pour la Biennale de la danse de 1986, p.37

³⁶⁶ Susan Bourge, in *Nouvelles de Danse* n°16, mai 1993, p.29.

³⁶⁷ Chantal Aubry, idem.

contrainte, menace, dans tous les cas l'espace est inévitable, poursuit-elle. Alors que chez les Américains il est illimité, parce qu'historiquement rien ne s'est jamais opposé à la conquête de nouveaux espaces et que le rapport ne peut en aucun cas être conflictuel »³⁶⁸.

Cette citation fait résonner en moi le texte de Suzuki comparant l'esprit oriental et l'esprit occidental : « *Les hommes de sciences, théologiens et philosophes inclus, recherchent l'objectivité et fuient la subjectivité, quelle que puisse en être la signification. Ils croient fermement qu'un fait n'est vrai que dans la mesure où il a été évalué et estimé objectivement et pas seulement subjectivement et personnellement. Ils oublient qu'un individu vit toujours une vie personnelle et non une vie conçue en termes scientifiques et conceptuels. (...) Le Soi se connaît lui-même de l'intérieur et jamais de l'extérieur »³⁶⁹. Objectivité, subjectivité sont donc des termes où s'opposent des visions a priori inconciliables entre l'Orient et l'Occident, et entre danse allemande et danse américaine, abîme dans lequel me plonge mon propre esprit, koan irrésoluble sinon par l'injonction de Jérôme Andrews : « faites ! ». À ce niveau d'impasse intellectuelle, la danse, qu'elle soit américaine, allemande ou de quelque pays que ce soit, donne accès à une expérience qui résout tout discours : « *je danse donc je suis* » écrit et compose Gainsbourg et, si tout ce qui est extérieur à un individu le persuade qu'il n'est rien, quand il danse il est « lui » en totalité.*

Walter Sorell décrit les principes fondamentaux de la pédagogie d'Hanya Holm: « *son approche initiale de la danse créative se déroule habituellement à travers le support de l'improvisation....Un pas et un geste ne peuvent convaincre tant qu'il n'y a pas une sincérité totale entre l'idée et la personne qui exprime cette idée »³⁷⁰. Le mot sincérité est interprétable. Et de quelle idée s'agit-il ? Jérôme Andrews, quoi qu'il en soit, travaille avec Hanya Holm tout en travaillant et en collaborant avec les autres représentants de la « Modern Dance » américaine. Je constate pourtant que c'est au sujet de Doris Humphrey que Jérôme Andrews écrira en 1959, après sa disparition, qu'elle révéla le danseur au-delà des styles, qu'elle sut « *libérer l'individualité du danseur* », et non au sujet d'Hanya Holm, contrairement à ce que les déclarations rapportées par Walter Sorell auraient pu nous faire supposer.*

Le travail avec Théos Bernard

Laurence Louppe note que « *La richesse des connaissances sensorielles et intellectuelles que développent les savoirs orientaux du corps ont vite été perçus par les courants modernes d'étude du mouvement. De l'« Eurythmie » de Rudolph Steiner pour*

³⁶⁸ Chantal Aubry, idem.

³⁶⁹ D.T.Suzuki, Bouddhisme Zen et Psychanalyse, Presses Universitaires de France, Vendôme, 1971.

³⁷⁰ Walter Sorell, *Hanya Holm, the biography of an artist*, Wesleyan University Press, Middeltown, Connecticut, 1969.

l'Allemagne, aux techniques de yoga importées sur le rivage californien par la Denishawn, la pensée pneumatique de l'Orient a joué son influence sur les corps, creusé les cavités intérieures, insufflé les pensées, bien plus sans doute que les formes orientales apparentes adoptées par Ruth St Denis dans sa danse »³⁷¹.

À Vienne en 1908, Ruth St Denis a dansé *Yogi*, un solo bref, qui repose sur des positions ou asanas, ce qui, a priori, semble très loin de toute idée de danse et qui recélait une grande difficulté technique, celle d'une concentration psychique à laquelle elle était entraînée dans la mesure où elle pratiquait le Yoga. Mircea Eliade, dans un ouvrage consacré au Yoga, définit l'asana « *comme le premier pas concret en vue de l'abolition des modalités d'existence de la condition humaine*³⁷² ». La concentration éprouvée dans un asana est accompagnée d'une attention particulière concernant la vie organique. Le yogi à l'état d'asana peut être homologué à une plante ou à une statue divine, et les critiques furent très impressionnés, même si le public, embarrassé, ne fut pas en mesure de se manifester avec ses applaudissements habituels. : « *Comme un être venu d'un autre monde, Ruth St Denis adore la Nature, et ce qu'elle fait est un art d'un niveau très élevé. Nous voyons des mouvements et des gestes qui nous touchent d'une étrange façon. L'effet est indescriptible comme est indescriptible, par exemple, la façon de marcher de la Duse. Ruth St Denis a fasciné le public, seulement par sa présence*³⁷³ ».

Jérôme Andrews, nourri de la pensée et des techniques communiquées par Ruth St Denis, confronté au travail de Doris Humphrey et de Martha Graham, qui toutes deux revendiquent une technique basée sur la respiration, (même si elles s'en servent différemment), se tourne alors vers le Yoga, au fondement de l'étude de la respiration. Il travaille alors avec Théos Bernard³⁷⁴ jusqu'en 1937. Il se pose des questions, sur ce « diaphragme » dont il ne sent rien et qui bouge pourtant de « 5 inches », sur les rapports entre les organes du corps et les facultés de perception, et s'il avoue que ce n'était pas le moment où il pu comprendre une telle recherche, il enregistre cette expérience en lui et sera plus tard capable de la reprendre et de l'intégrer. Cette expérience relatée par Jérôme Andrews dans ses conférences soulève la question de la temporalité : nous ne percevons pas toujours la profondeur d'une expérience au moment où nous la vivons. Parfois cette expérience chemine en nous et nous ne la comprenons

³⁷¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, opus cité p.87.

³⁷² Mircea Eliade, *Techniques du Yoga*, Gallimard, 1948, p.75.

³⁷³ Wiener Tageblatt, cité par Ruth St Denis, in *An Unfinished Life*, opus cité p.107.

³⁷³ Bernard Theos casimir (1908-1947) était le neveu de Pierre Bernard, un des pionniers de l'enseignement du Yoga aux Etats Unis . Il introduisit les études d'indien et de thibétain à la Columbia University et fut le premier américain initié aux rites du bouddhisme Thibétain.Son doctorat, PHD, « *Hatha Yoga* » paru en 1943 relate son expérience personnelle.

que des années plus tard. C'est son cas pour le Yoga. Dans sa conférence de janvier 1974 il s'exprime à ce sujet : « *Pendant huit ou dix années, j'ai étudié le yoga et j'avais un mal fou, parce que j'allais seulement avec une partie de mon être, la partie cérébrale, organique, spirituelle intérieure. Pour certains, c'était le chemin. Ce n'était pas le mien. J'avais un professeur qui finalement m'a dit « Le travail dans ce sens n'est pas pour vous maintenant, il y a autre chose à faire, avec la matière des expériences que vous avez eues ».* Mais dans sa conférence de 1969 il explicite sa position par rapport au Yoga : « *Composition, sensibilisation de chaque partie du corps, trouver son espace vital, c'est un tout petit peu ce qui se passe dans le yoga où, à l'aide d'une concentration intense dans l'immobilité, on essaye de trouver, à travers une certaine position, une perception interne, un sens dans l'épaule par exemple...Il ne faut pas bouger, ne rien faire, sauf peut-être respirer, et je dis peut-être, car il y a des moments où l'on doit suspendre le souffle, afin de pénétrer plus profondément dans la matière. Ce que je fais est le contraire, Alors que le yoga va dans le sens de la recherche d'une vie autonome du corps, sans connexion avec l'esprit, je m'efforce plutôt de faire servir le corps en relation avec l'esprit, non pas l'esprit dans le sens d'une volonté déterminée, mais dans le sens du mouvement, tel que les enfants l'ont et que vous avez aussi ».*

Jérôme Andrews, par la pratique du yoga et la recherche intellectuelle qui semble avoir été la sienne à cette époque, est confronté à une discipline et à un corps de savoirs nouveaux : le pranayama ou dynamique du souffle, et les âsanas, positions ou postures, qui seront à la base du travail au tapis que je connus à ses cours. Et souvent je l'entendrai dire: « *c'est plus facile de comprendre ce que je fais si on a déjà fait du Yoga* ». S'il remarque que les buts de la danse et du Yoga divergent, il note cependant ce que l'observation des yogis apporte à la connaissance des temporalités des différents tissus qui composent la matière du corps, entre autre celle du fascia, car Jérôme Andrews est un observateur attentif au mouvement, à ce qu'il signifie de vie et de temporalité en nous, nous faisant aussi remarquer que la déformation d'une omoplate chez un terrassier intervient au bout d'une vingtaine de jours. Cette observation est parmi celles qui le conduiront à constater que « tout change ».

La stratégie du Yoga est d'allier le travail sur la posture au travail de la respiration, et Jérôme Andrews poursuivra cette voie. « *Mouvement et perception entretenant un rapport de simultanéité complexe* » constate Hubert Godard qui ajoute : «*Nous avons vu à quel point organisation posturale et respiration étaient liées, indiquant ainsi deux voies d'accès au phénomène: - celle qui va modifier l'état général par un travail respiratoire directe qui atteint donc l'ensemble posturo-respiratoire*

-celle qui par un travail sur l'attitude, va toucher indirectement le travail du souffle ». ³⁷⁵

Jérôme Andrews me conseilla la lecture du livre d'un professeur de Yoga, André Van Lysbeth, intitulé *le Pranayama, la dynamique du souffle*. L'auteur y constate que la connaissance du corps se constitue à force d'expérience où seul le savoir acquis par soi-même importe ³⁷⁶. Nous retrouvons cet empirisme dans l'enseignement de Jérôme Andrews qui ne manque pas de souligner « *ça dépend* », expression qui ne nous renvoie qu'à nous-même mais qui rappelle aussi la pensée du Dr Buytendijk qu'il cite souvent: « *Vous pouvez préciser toutes les parties de votre carcasse : les os, les articulations, les muscles, les nerfs, les réflexes, les images qui influencent les réflexes. Mais comment fonctionnent-ils quand vous êtes heureux ? Ca dépend, ça dépend...et c'est tout* » ³⁷⁷.

Toutefois les définitions des yogis sont importantes pour entrer dans une certaine compréhension du travail du corps. Van Lysbeth définit le Prâna « *comme la somme de toutes les énergies contenues dans l'univers (...)* Pour les yogis, l'univers est composé d'Asaka, l'ether cosmique et de Prâna, c'est-à-dire l'énergie » ³⁷⁸. Nous existons dans un océan de Prâna dont chaque être vivant est un tourbillon. Les yogis affirment que ce qui caractérise la vie, c'est la capacité d'attirer du prâna en soi, de l'y accumuler et de le transformer pour agir dans le milieu intérieur et dans le monde extérieur. Les yogis proclament, et cela forme la base même du yoga, que le prâna peut être stocké et accumulé dans le système nerveux et plus particulièrement dans le plexus solaire. Ils mettent en outre l'accent sur cette notion capitale et essentielle, que le yoga nous donne le pouvoir de diriger à volonté ce courant de prâna par la pensée. La science du contrôle du prâna s'appelle le Prânayama (ayâma= restreindre, maîtriser).

Déjà au XVIIIe avant J.C, les chinois avaient perçu et distingué sous le nom d'énergie yang l'électricité atmosphérique positive, et énergie yin la charge négative de la terre ³⁷⁹. « *Il existe un métabolisme de l'électricité. L'organisme absorbe de l'électricité atmosphérique, l'utilise et la rejette par la peau ; plus ce métabolisme est actif par l'absorption d'ions et par l'évacuation de l'électricité excédentaire, plus l'être est « vivant » et en bonne santé* » ³⁸⁰ conclut Van Lysbeth. Le corps qui se dessine alors est parcouru de méridiens, comme les nervures

³⁷⁵ Hubert Godard, Le souffle, le lien, in *Marsyas* n°34, p.29 .

³⁷⁶ André Van Lysbeth, *Je perfectionne mon Yoga*, Flammarion, 3^e édition 1973.

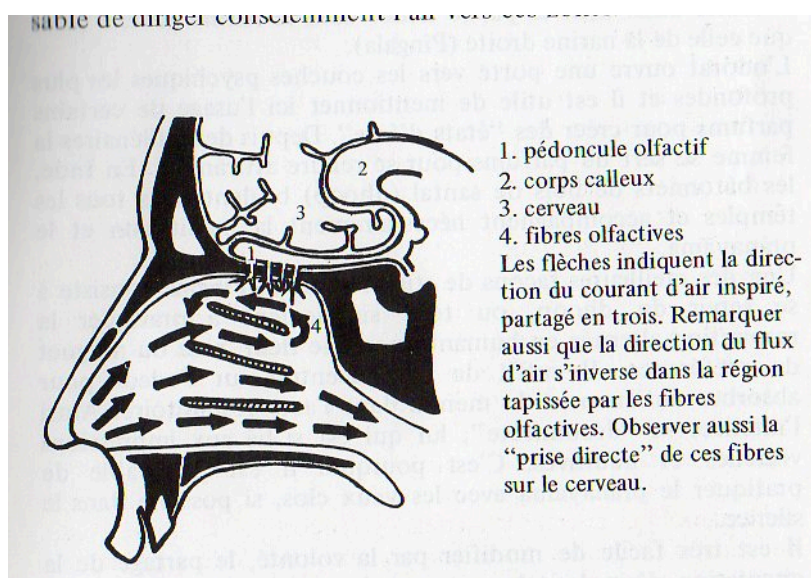
³⁷⁷ Jérôme Andrews, conférence du 25 janvier 1979.

³⁷⁸ André Van Lysebeth, *Pranayama, la dynamique du souffle*, Flammarion, 1993, 6e édition, p.23.

³⁷⁹ Soulié de Morant qui introduisit l'acupuncture chinoise en Europe après la Première guerre mondiale, cité par Van Lysbeth, opus cité p.24.

³⁸⁰ André Van Lysbeth, *Pranayama la dynamique du souffle*, opus cité p.32.

d'une plante, et ces méridiens, qui ne suivent ni le trajet des nerfs, ni celui des vaisseaux sanguins sont, selon les chinois, en communication par le haut avec l'énergie Yang cosmique et par le bas avec l'énergie Yin de la terre. Les organes d'absorption du prâna sont les terminaisons nerveuses du nez, les alvéoles des poumons, la langue, et la peau. Par voie réflexe, avec l'olfaction, nous avons accès au « cerveau viscéral », une dimension archaïque de l'animal humain. L'intuition si étonnante de Jérôme Andrews se dit en français « avoir du flair ». Il était aussi très sensible aux parfums, et souvent de l'encens brûlait lorsque nous allions chez lui prendre une leçon, une façon de nous faire entrer directement dans une certaine qualité du travail, de notre être-là.



Les exercices de respiration, qui font partie du Pranayama, sont intégrés à la pratique de Jérôme Andrews. Je note qu'à Dijon les cours ont souvent commencé par la respiration alternée, qui, dans le yoga, est un éveil des deux principaux méridiens, ou nâdis, Ida (lunaire) et Pingala (solaire), dont van Lysbeth écrit : « *En termes d'anatomie et de physiologie occidentale, on pourrait identifier Ida et Pingala aux relais nerveux partant des narines, remontant vers l'encéphale, puis à travers un cheminement complexe, suivant les deux chaînes de ganglions sympathiques qui longent la colonne vertébrale sur toute sa longueur, à partir des vertèbres dorsales* ³⁸¹ ». Dominique Dupuy note que « *nous inspirons l'air et par ailleurs nous voici inspirés. C'est un acte poétique. Le souffle nous emplit, un souffle nous anime. Ce souffle-ci est musagète. S'il vient à nous faire défaut, nous manquons d'inspiration et nous allons la chercher ailleurs. Mais il peut nous arriver d'inspirer quelqu'un, de lui insuffler quelque chose* » ³⁸². Dominique Dupuy modère ainsi l'austérité artificielle du travail sur la respiration car il situe

³⁸¹ André Van Lysbeth, *Pranayama, la dynamique du souffle*, opus cité p.200.

³⁸² Dominique Dupuy, in *Marsyas* n°32, décembre 1994, p.36

l'enjeu qu'il représente pour la danse, la recherche d'une qualité du geste pour une poésie de l'acte dansant. Et Hubert Godard rappelle que : « *Dans l'exercice, c'est bien le sens de l'acte lui-même qu'il faut interroger pour remodeler une « habitude perceptive », afin de faire évoluer une coordination, imposant ainsi de passer de l'exercice à l'expérience, de l'échauffement mécanique à l'expérience de danse* »³⁸³. Jérôme Andrews nous initie à ces pratiques de la respiration pour éveiller nos fonctions physiologiques et nous permettre de nous accorder au mouvement. Je constate personnellement que la mise en route du diaphragme masse tout l'intérieur de l'abdomen et que cette discipline acceptée permet une prise de conscience de la vie physiologique, de son influence sur la vie d'un individu. Il n'y a pas un esprit qui pense désolidarisé d'un corps qui vit : ces rythmes, ces fonctions physiologiques influent elles-mêmes sur la pensée et réciproquement.

Certains concepts du Yoga sont des fondamentaux du travail de Jérôme Andrews. Le terme du vocabulaire yogique, « *Bandha* »³⁸⁴ désigne diverses contractions musculaires destinées à influencer la circulation sanguine, le système nerveux et les glandes endocrines. Presque tous les Bandhas assurent notamment le contrôle d'un orifice du corps » constate Van Lysbeth. Jérôme Andrews n'utilise pas ce terme : il dit plutôt « *contract* » et situe le lieu de la contraction. Très souvent nous aurons à jouer du tambour contre la colonne vertébrale à partir du nombril, que ce soit à quatre pattes ou debout, pour stimuler l'éveil des « tripes » (nous avons déjà noté avec le travail sur le hara la possibilité d'un tambourinage à ce premier niveau : au niveau du nombril cette possibilité existe aussi, avec d'autres effets). Dans le Yoga, et dans la pratique de certains exercices de respiration, nous devons opérer une fermeture de la glotte : cette technique est très précise et se nomme Jalandhara Bandha. Van Lysbeth insiste sur l'importance des répercussions psychophysiologiques de la compression de cette zone car « *on modifie considérablement l'activité du cerveau, donc aussi l'état de conscience* »³⁸⁵.

Jérôme Andrews décrit l'intérieur de la gorge comme « *une flûte* »; il avait aussi recours au bâillement, qui, en ouvrant le fond de la gorge, détend en même temps le diaphragme. Je note que la technique du « yawning » (le bâillement) fait l'objet d'une publication en 1891, écrit d'Henrietta Hovey(1849-1918) dont Ted Shawn revendique l'héritage. Jérôme Andrews insiste sur le fait que le cerveau est comme une éponge, et nous rend sensible au fait que par la respiration celui-ci se gonfle et se dégonfle (nous expérimentons ces changements de densité à l'intérieur du crâne par l'écoute de nos mains sur nos tempes). Les rétentions prolongées du souffle entraînent une augmentation de la tension artérielle et une accélération des pulsations

³⁸³ Hubert Godard, Le souffle, le lien, *Marsyas* N°32, p.30.

³⁸⁴ André Van Lysebeth, *Pranayama, la dynamique du souffle*, opus cité p.180.

³⁸⁵ André van Lysebeth, idem opus cité p.184.

cardiaques, « *jalandhara Bandha a pour mission de protéger le cœur et le système vasculaire contre les effets nocifs des rétentions de souffle prolongées* » ajoute van Lysbeth. Les pratiques quotidiennes de Jérôme Andrews, sa connaissance et sa maîtrise des fonctions subtiles de son être s'élaborent par ces différents apprentissages et le danseur et professeur, que je connus dans les années 1970, a intégré ces connaissances du Yoga à son propre mouvement et à sa vie.

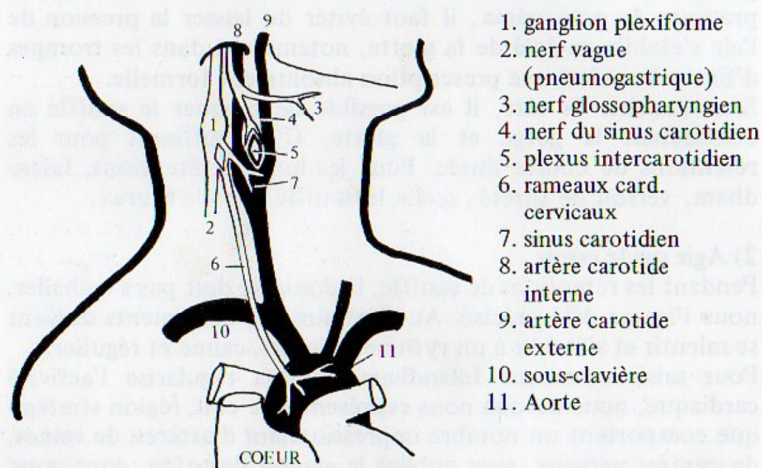
Pour communiquer, il faut mettre son interlocuteur à l'aise : par l'humour on peut le faire rire, et Jérôme Andrews apprécie cette détente comme un art de vivre qu'il cultive, et sa connaissance profonde des ressentis de la respiration lui permet de connaître intuitivement ce que signifie l'état émotionnel de la personne en face de lui et de s'en servir pour communiquer. Kao Tsuboï constate : « *Par une respiration précipitée, on cherche à rejeter le monde loin de soi. Si l'on retient sa respiration et que l'on se raidit, il devient difficile d'entretenir une relation avec le monde..(..) Par l'expiration, on peut aussi se rapprocher du monde et le faire entrer en nous.....Maintenir le rapport au monde en l'accueillant en soi ; maintenir le rapport au monde en l'exprimant ; c'est le rythme de la respiration qui sous-tend ce travail fondamental de la communication vitale entre le monde extérieur et le monde intérieur* »³⁸⁶. C'est non seulement une art de la danse que pratique et communique Jérôme Andrews, mais aussi un art de vivre.

Reproduction des sinus carotidiens tels qu'ils sont exposés par André Van Lysbeth p.184 de son ouvrage « Pranayama, la dynamique du souffle ».

³⁸⁶ Kao Tsuboï, La respiration retrouvée, in *Marsyas* n°32, décembre 1992.

nerfs, et les yogis savent qu'en comprimant cet endroit, on modifie considérablement l'activité du cerveau, donc aussi l'état de conscience. Le Siva Samhita (V, 55) décrit une pratique très dangereuse, qui ne peut être exécutée que sous la surveillance directe et personnelle d'un Guru expérimenté. Nous citons ce texte pour montrer que les yogis de l'Inde ancienne avaient des connaissances précises des répercussions psychophysiologiques de Jalandhara Bandha :

"Le yogi doit comprimer les deux nerfs carotidiens (sur les deux côtés du cou). Ainsi le pur Brahman se manifeste et l'adepte connaît la félicité."



Notre physiologie nous apprend qu'aux sinus carotidiens, il y a des relais nerveux et des barorécepteurs ultrasensibles à toute modification de la pression dans cette zone, et notamment que toute augmentation de pression produit, par voie réflexe, une baisse de la tension artérielle et un ralentissement des battements du cœur. Or les rétentions prolongées du souffle entraînent précisément une augmentation de la tension artérielle et une accélération des pulsations cardiaques pouvant aller jusqu'à provoquer des palpitations. Jalandhara Bandha a donc pour mission de protéger le cœur et le système vasculaire contre les effets nocifs des rétentions de souffle prolongées.

Théos Bernard en 1941 dans un chapitre intitulé « Comment débuta mon intérêt pour le Yoga », expose ce que furent les préliminaires du travail auxquels il s'adonna. Il écrit : « *Mon premier exercice, connu sous l'appellation de Uddiyama, ou contrôle abdominal (...)* Je fus invité

à le pratiquer chaque matin et chaque soir, et pour un minimum de 750 et un maximum de 1500 (...) J'atteins le chiffre de 1500 pendant six mois. Cela me permet de franchir les dernières étapes du Uddiyama, puis le Nauli qui consiste à contrôler tous les muscles abdominaux ainsi que les muscles composant le rectum et de les rouler et bouger dans toute direction»³⁸⁷. Ces exercices de Yoga seront en partie intégrés au travail de Jérôme Andrews, et nous observons l'importance qu'il accorde aux « tripes », lieu d'une attention particulière de sa part qu'il nous communique dans son travail au sol et dans l'espace. Elles acquièrent dans son éthique un statut particulier puisqu'il sera capable de dire à un homme, « je vous croirai lorsque vous aurez un hara », reprenant à son compte l'éthique orientale. Pour Jérôme Andrews, on ne pense pas seulement avec le cerveau mais aussi avec les tripes !

En 1931, il suit les cours de Winifried Wiedner à Carnegie Hall, travail qu'il poursuivra quelques années. Je n'ai pas trouvé trace de cette femme, mais elle anime alors des cours de danse dans lesquels nous retrouvons les notions de vibration et de résonance intérieure précédemment abordées dans l'Almanach de « Die Blue Reiter » : c'est toute la subtilité des correspondances physiques et musicales auxquelles Jérôme Andrews confronte ses pratiques et ses sensibilités du mouvement. La radio, instrument d'écoute déjà bien répandu dans le public, sensibilise et interroge l'esprit de tout un chacun. Le corps, par analogie, fonctionne tel un récepteur-émetteur ; ce même corps est traversé par d'innombrables ondes émises dans l'univers (électriques, magnétiques) et est pourvu d'éléments susceptibles et capables de produire de l'énergie menant aux phénomènes magnétiques. L'art ici côtoie la science. Cette femme est à l'écoute des phénomènes subtils qui animent le corps de chacun. Nous observons à la même époque que Doris Humphrey utilise l'électricité comme métaphore, et que tout le soubassement d'une pensée scientifique du moment se retrouve dans le discours des danseurs. N'est-ce pas le cas encore actuellement lorsque nous faisons appel aux neurosciences et aux diverses théories de la perception ? Jérôme Andrews constate alors que ce qui importe, c'est la vie de la personne, au-delà de toute théorie scientifique concernant son esprit. Mais le corps, par ses impulsions, ses os, ses muscles et leur vie donne le tempo. Lui faire confiance simplifie le passage de l'inconscient au conscient. Et c'est avec la même Winifred Wiedner qu'il donnera, en 1951 à Florence au Théâtre Cherubini, une conférence démonstration au cours de laquelle celle-ci fera un exposé sur la danse contemporaine et Jérôme Andrews dansera huit danses de sa composition.

³⁸⁷ Théos Bernard, *Heaven lies Within Us*, London : Rider and Company, Chapitre 1, « How my interest to Yoga began », p.19, et chapitre 2 « Some Prelimaries » p.27 à 34.

En 1933 la parution du livre de John Martin³⁸⁸ signe la première conceptualisation de la « Modern Dance ». Les citations suivantes sont de ma traduction. Ce livre se présente comme « le texte de quatre lectures faites à la « New School for Social Research in New York » pour la saison 1931-1932 comme introduction aux lectures démonstrations sur ce qui était alors un sujet peu familier ». Il se propose de poser les principes de la « Modern Dance » à partir des « performances actuelles des danseurs eux-mêmes (...) en dépit du fait qu'il y a autant de méthodes et de systèmes que de danseurs, certains propos et principes communs sous-tendent tous (...) américains et européens ». Même si le mot « modern » lui apparaît comme un « blanket word », (un mot passe-partout), il l'analyse tout d'abord comme ne se référant ni à la danse classique ni à la danse romantique, ni à la danse de claquettes ou à la danse acrobatique, car ces deux dernières ne relèvent pas du « fine art », de l'art véritable. Cette expression me paraît intéressante car il établit alors une hiérarchie des arts de la danse, et c'est une problématique encore actuelle de la danse Jazz dans la reconnaissance de sa pleine et entière légitimité.

Il note que la « Modern Dance » est consciente de ses nécessités vitales de nouvelles formes pour son expression, et que si, dans la danse classique, « tout est fait pour cacher l'activité musculaire », pour faire apparaître le corps comme « s'il était agi par une force extérieure qui en éliminerait l'effort », et dans « la danse romantique par une concentration mentale intense sur une idée émotionnelle, le mouvement est envisagé par le danseur moderne comme une entité unifiée, une substance. (...) Le mouvement est la plus élémentaire expérience humaine. (...) Le mouvement est le miroir de la pensée. (...) Le mouvement physique est le premier effet naturel de toute pensée et expérience émotionnelle ». Nous pouvons observer que les idées de Delsarte sont un fondement important du renouveau de la danse telle que la pense John Martin. Établissant un parallèle avec les danses des premiers temps, il note que chez « le danseur primitif, parce que sa danse exprimait un sentiment qui n'avait pas de sens particulier pour lui mais pouvait être partagé par ses compagnons, ceux-ci n'avaient aucune difficulté à suivre son intention et même pouvaient le rejoindre dans cette danse³⁸⁹ (...) Quoi qu'il en soit, cet esprit anime l'esprit de la danse moderne. Ce qu'il nomme « sympathie musculaire » lui semble faire « le lien entre l'intention du danseur et notre perception de son mouvement (...) Le mouvement, ensuite, en lui-même et de lui-même est un médium pour transférer un concept esthétique et émotionnel d'inconscient à inconscient entre les individus. (...) Le physique et le psychique sont deux aspects d'une même réalité qui sous-tend la réalité », s'appuyant sur la définition qu'en donne le dictionnaire Webster, et

³⁸⁹ John Martin, *The Modern Dance*, opus cité p.9.

définissant ainsi une « *méta-kinésie* », il parle de « *l'expression d'un point fondamental de la Modern Dance* », soulignant le fait que, même si c'était cet aspect de la danse qui permettait d'apprécier la ballerine défiant la gravité sur la pointe de son pied, « *aucun usage conscient n'était fait de cette meta-kinésie avant que la danse moderne n'apparaisse* ». Ceci lui permet d'affirmer que « *c'est une totale démonstration, aussi loin qu'elle puisse aller, de la théorie métaphysique que la kinésie et la méta-kinésie sous-tendent la réalité de chacun*³⁹⁰ (...) *La modern Dance n'est pas un système mais un point de vue*³⁹¹ ».

En écrivant ce texte John Martin donne une visibilité et une reconnaissance aux danseurs de la Modern Dance, un cadre de référence, une justification de leur art, et par l'organisation de manifestations, où les différents personnages de la danse américaine purent montrer leur travail, il fut un soutien et un ferment de leur créativité. Il faut tenir compte des échanges et évolutions qui ont lieu dans le milieu de la danse aux Etats-Unis à cette époque de foisonnement artistique, et certaines études universitaires nous permettent d'en avoir une vision plus claire ; c'est le cas de Marian Horosko, dans son livre consacré à « *Martha Graham, l'évolution de sa théorie de la danse et de son training* », qui nous permet d'accéder aux témoignages des personnes ayant participé, ainsi que Jérôme Andrews le fit, à l'élaboration du langage de Martha Graham dans les années trente³⁹²(nous avons ici le témoignage de Gertrude Shurr) : « *A la fin de la première session d'été, au collège de Bennington dans le Vermont, en 1934, il y eut une démonstration technique des six semaines de travail, présentée par toute la Faculté et les étudiants de Bennington. Doris Humphrey et Charles Weidman, ainsi que leurs assistants Leticia Ide et Jose Limon, dirigèrent leurs étudiants et firent la démonstration des principes de «fall and recovery» (la chute et de la remontée) de Doris Humphrey, ainsi que des schémas du « mouvement kinétique » de Charles Weidman. Hanya Holm, avec l'assistance de Louise Kloepper, dirigea ses étudiants et montra ses principes « de tension et de détente ». Martha, avec moi-même comme assistante, montra son principe de « contraction and release ». Ce fut un moment très particulier, car c'était la première fois que le public pouvait se rendre compte de la différence entre les trois écoles : Humphrey-Weidman, Holm, et Graham ».* Gertrude Shurr note qu'à partir de ce moment, Graham fait de ses démonstrations une théâtralisation, élément qui aura beaucoup d'impact quand elle ira à Paris : ce fait me sera rapporté par Geneviève Mallarmé qui assista à la démonstration puis au spectacle de Martha Graham en 1958 et en fut très impressionnée. Par la suite, John Martin, organisa une « lecture-

³⁹⁰ John Martin, idem, opus cité p.16.

³⁹¹ John Martin, idem, opus cité p.20.

³⁹² Gertrude Shurr in Marian Horosko, opus cité , p.25.

démonstration en 1935, au New school for Social Research, et les compagnies de Doris Humphrey, Charles Weidman, Martha Graham, et Hanya Holm eurent de nouveau l'occasion de montrer leurs techniques respectives. Martha Graham nous apprend aussi que séjournèrent à Bennington, Eric Fromm³⁹³, le poète Ben Bellitt auquel elle reconnaît la paternité de l'expression « *les acrobates de Dieu* », et William Carlos Williams, auquel elle doit « *Le titre de ma danse « American document », dont la première eut lieu à Bennington le 6 août 1938* » et elle mentionne aussi « *Alexander Calder et ses idées primitives et surprenantes sur l'espace et l'utilisation de la scène. Les œuvres de Calder bougeaient. Il en a dessiné pour mon ballet « Panorama », qui fut créé à Bennington en 1935*³⁹⁴ »

Jérôme Andrews participa-t-il à ces travaux de Bennington ? Aucune trace écrite ne me permet de l'affirmer pour l'instant. Par contre il travailla avec toutes les personnalités qui y furent présentes. Alwin Nikolaïs donne sa version de ce que furent ces années à Bennington : « *Entre Martha, Charles, Doris, et Hanya, on ne savait trop à quel saint se vouer. Hanche en avant chez l'un, en arrière chez l'autre, position des pieds, du corps, on prenait des cours chez tous les quatre dans la même journée et on oubliait souvent de changer de vitesse. Faute de se créer un nouveau corps pour la danse suivante, les difficultés venaient.*³⁹⁵ ». Et Laurence Louppe note que la danse moderne apparaissait « *comme un vision hétérogène, profondément individuelle, et commençant toujours par un corps singulier, irréductible* »³⁹⁶

Très certainement Jérôme Andrews bénéficia aussi de l'apport intellectuel des émigrés fuyant l'Europe à partir des années trente, « *et la psychanalyse s'est essentiellement développée aux Etats-Unis grâce à l'afflux des immigrants européens fuyant la montée du nazisme et l'approche de la seconde guerre mondiale* » confirme wikipedia.

Jérôme Andrews énonce un point de vue particulier : « *C'était une époque très créative, dans la peinture, la musique, la danse, le théâtre : jusqu'en 1933, après la guerre, tout était en création*³⁹⁷ ». Il semblerait, pour Jérôme Andrews, que la créativité se soit arrêtée au moment même où ces danseurs accèdent à une certaine visibilité, justement en 1933, date de parution de « *The Modern Dance* » de John Martin.

³⁹³ Eric Fromm 1900-1980, psychosociologue allemand ayant émigré aux Etats-Unis en 1934. Il est avec Adorno, Herbert Marcuse et d'autres, un des premiers représentants de L'école de Francfort. Il a greffé, d'une façon critique et originale qui lui est propre, la thèse freudienne sur la réalité sociale qui s'est faite jour dans l'après guerre jusqu'à l'époque contemporaine aux États-Unis où il a vécu à partir de 1934. Là, il a enseigné au Bennington College, à la Columbia Université puis celle du Michigan à Yale, et aussi auprès de l'Université nationale du Mexique

³⁹⁴ Martha Graham, opus cité pp.181-182.

³⁹⁵ Alwin Nikolaïs, cité par Chantal Aubry, article de la Biennale de la Danse, Lyon 1986, p. 37.

³⁹⁶ Laurence Louppe, Poétique de la Danse contemporaine, opus cité p.71.

³⁹⁷ Jérôme Andrews, in Forwards and Backwards, film de N+N Corsino, 1992.

Il travaille aussi avec le japonais Yeishi Nimura, danseur américain d'origine japonaise, élève de Denishawn et de Michio Ito, étudie la danse classique avec un élève de Cecchetti, Luigi Albertieri, et Ivan Tarassof (Maître de ballet de Diaghilev). Il se trouve ainsi confronté aux traditions russe et italienne de la danse classique, et il suit aussi les cours d'une compagne grecque d'Isadora Duncan, Callioppe Charisse. Jérôme Andrews est alors ce qu'on appelle un danseur étoile au Radio City Hall (où il enseigne), et le critique John Martin est très élogieux à son égard. Leonard dal Negro écrit en 1936 à New York : « *Monsieur Andrews est étonnant, superbe acrobate, ses meilleurs morceaux sont ceux où se révèle simplement son habileté corporelle. Il a développé des sauts qui sont aussi intéressants que dangereux* »³⁹⁸.

Le travail avec Alys Bentley.

Jérôme Andrews est aussi l'assistant d'Alys Bentley³⁹⁹ qui anime des ateliers de « Motor Mental Rhythmics ». Cette femme est à l'origine de son travail avec les tissus et elle est abondamment citée par lui car il lui reconnaissait une puissance spirituelle qu'il compare parfois à celle de Gurdieff (qui d'ailleurs vint donner un stage chez elle). De 1912 à 1938, elle occupa le studio n°61, le plus grand studio à Carnegie Hall (N.Y) où elle développa un enseignement au travers d'ateliers auxquels assiste parfois Alwin Nikolaïs en spectateur car ces ateliers sont fréquentés par un membre de sa famille. Alwin Nikolais en conservera une utilisation du tissu pour des « *effets plastiques et pour satisfaire une vision scénique* » constate Delphine Rybinski⁴⁰⁰. Jérôme Andrews cite Alys Bentley dans sa 1^{ère} conférence au sujet de la pédagogie de la danse pour les enfants : « *J'ai eu à ce sujet une expérience très drôle, quand je passai trois ans de mon existence chez une dame, Alys Bentley, à New York, ; elle suivait une méthode excessivement stupide et très réussie. C'était une dame aux cheveux blancs, toute frisée, et qui portait toujours des sandales car elle était très influencée par Isadora Duncan et les modèles de l'harmonie grecque, qui étaient très à la mode au début de ce siècle et même vingt ou trente ans plus tard* ».

De cette femme, il apprend la subtilité ludique et profonde d'une pédagogie de la musique et de la danse qu'il n'oubliera pas, et il aimait rappeler une expérience qui l'avait particulièrement frappé et qu'il relate dans sa première conférence :« *... toute la concentration est dans le corps, la musique continue et on commence à se perdre...A ce moment-là, vous*

³⁹⁸ Dal Negro cité par Delphine Rybinski in opus cité p.214.

³⁹⁹ Alys E. Bentley (1869-1951), professeur de musique et de danse à Washington où elle fut directrice d'école pendant plus de vingt ans, et introduisit le chant choral, puis à New York où, de 1912 à 1938, elle enseigna à de nombreuses personnalités des arts telles que Geraldine Farrar, Mary Ellis et Jerome Robbins, dont elle fut le premier professeur de danse.

⁴⁰⁰ Delphine Rybinski, article in opus cité, p..217.

pouvez tenter l'expérience de sortir de la pièce en laissant les enfants travailler seuls, peut-être qu'ils le feront, mais il est bien possible aussi qu'ils cessent et que tout le monde commence à se tirer les cheveux, à se taper dessus, et c'est la pagaïe générale...on vous entend revenir, vous entrez, et vous voyez une classe impeccable, une discipline parfaite qu'il n'y aurait jamais eue en votre présence. L'enfant voit très bien ce que vous montrez, ce qu'il faut faire, son œil capte instantanément l'image et il s'intègre tout de suite à cette image, c'est le contact direct entre l'image et la matière, on n'a pas besoin de répéter articulation par articulation. Les enfants peuvent être en pleine action, en pleine bagarre... mais à l'instant où le professeur entre...tout marche à merveille. Beaucoup de discipline est totalement inutile, si on répète et on répète un geste, cela paralyse un tout petit peu le contact entre l'image dans l'esprit ou dans l'œil et l'image dans le corps ».

Alys Bentley semble avoir eu une admirable intuition et connaissance de la façon dont chaque être humain entre dans le champ du langage, sur l'importance des comptines, lallations et éléments rythmiques du « chant-et-danse » tels que les psychologues modernes, dont Donald Metzger, les explorent comme expériences pré-symboliques sur lesquelles la formation du symbole se développe⁴⁰¹. Suzanne Maiello, ex-présidente de l'association italienne de Psychothérapie Psychanalytique de l'enfant⁴⁰² montre que « *s'il n'y a pas d'expérience partagée au niveau « chant-et-danse », les enfants manquent de « rythme de sécurité » de base sur laquelle se développe le langage oral* ». Ce niveau de mise en phase danse et musique à l'intérieur de chacun m'apparaît l'intuition profonde de d'Alys Bentley qui développe, par sa pédagogie, une compréhension de l'être humain dans une recherche d'équilibre entre un « corps radical » qui garantisse son propre « adossement » selon la terminologie d'Hubert Godard, ce que Jérôme Andrews nommerait avoir une colonne vertébrale, et sa propre liberté, en lui donnant accès à son paysage imaginaire, à son ressenti. Il a ainsi la possibilité de se construire .

« Alys Bentley, un professeur dont je fus l'assistant pendant trois ans, dans une école du Connecticut, aux Etats-Unis, dit qu'à l'instant où un enfant accepte, pour marcher sur des briques placées le long d'un mur, de toucher ce mur avec la main, son éducation commence, sa propre éducation, car auparavant, il était emmuré dans des idées imposées, qui lui étaient autant d'interdits d'actions créatrices. Au moment où la main de l'enfant touche le mur, son éducation commence, par le sens tactile ⁴⁰³ » note Jérôme Andrews, qui ajoute qu'au moment où

⁴⁰¹ Meltzer et al, 1986, Studies in extended metapsychology- Clinical applications of Bion's ideas, Perthshire, Clunie press, p.181.

⁴⁰² Suzanna Maiello, dans le Journal de psychanalyse de l'enfant n°35, de la collection Langages, édité chez Bayard en 2004,

⁴⁰³ Jérôme Andrews, conférence n°2, 1969.

il connut Alys Bentley « *cette femme délia les nœuds de mon corps et de mon esprit, car ce pauvre corps ne s'y retrouvait plus dans toutes ces formes et ces règles différentes* ». ⁴⁰⁴ Il ajoute : « *avec Alys Bentley, les choses devinrent réelles, elles s'identifièrent à ce qui arrivait dans l'instant et on découvrait qu'elles étaient vivantes en accomplissant les choses sans importance qu'elle imaginait* ». Avec l'expérimentation du travail d'Alys Bentley c'est la conception du jeu qui devient fondamentale dans la vie et l'œuvre de Jérôme Andrews. « *Ce que l'on faisait, c'était ce qui arrivait. On y « jouait ». Et comme il importait peu que vous fassiez quoi que ce soit ! Ou encore, vous pouviez y introduire toute sorte de choses qui existaient juste à ce moment là. C'était amusant en quelque sorte, comme d'autres choses ne sont pas amusantes, mais surtout vous le faisiez pour vos raisons à vous. Rien de tout cela ne semblait étrange, ni « fabriqué », ni particulier. Il se produisait une différence, une sorte de satisfaction qui se découvrait dans la connaissance de soi, et l'on paraissait rassemblé pour un moment.* ⁴⁰⁵ ». Une recherche approfondie sur l'œuvre de cette femme reste à faire, car si les informations communiquées sur internet sont fiables, elle n'existe pas encore.

Chicago

Fin 1936 Jérôme Andrews est à Chicago, et il suit les cours d'Edna Mac Rae de l'« American Ballet ». Ses considérations sur la danse classique à cette époque ne sont pas loin de ce que nous pouvons constater encore de nos jours, et je peux en attester en date du 17 décembre 2010, quand, à l'occasion d'une journée de France Culture consacrée au département 93, la responsable du conservatoire de danse classique affirma que « *les jeunes gens du département avaient droit eux aussi aux bases de la danse* ». Jérôme Andrews s'étonnera toujours du fait que les danseurs de danse classique, de ce qu'il nomme le « ballet », considèrent que leur danse est la base de toute danse alors qu'il constate que le ballet n'est que la forme socialisée d'une danse qui fut une danse moderne au moment où elle fut définie par Noverre, puis, qui, par une succession d'apports divers, est devenue ce qu'elle fut du temps de la Reine Victoria, quelque chose qui n'a plus grand chose à voir avec Noverre, ni peut-être avec la danse, tant elle complique l'accès à l'intégration de soi pour le danseur qui la pratique. Mais il continuera de fréquenter avec assiduité les cours et les stages de danse classique des différents professeurs dans les villes et les pays où il aura l'occasion de se rendre. « *On pense qu'il est nécessaire d'avoir une technique pour danser. Et j'ai souvent pensé que ces gens devraient d'abord savoir un peu ce qu'est la danse, et ensuite, développer leur aptitude à danser plutôt que d'avoir à apprendre d'abord les extraits d'expériences faites par les autres, d'une*

⁴⁰⁴ Jérôme Andrews, conférence n°11, traduite par Denise Humbert.

⁴⁰⁵ Jérôme Andrews, idem conférence n°11 traduite par Denise Humbert.

façon figée et déformée, et quand cette déformation est parachevée sans raison, alors tout ce qui reste à faire c'est d'y mettre la danse. C'est un exemple de stupidité et d'ignorance et la façon la plus simple de mettre la charrue avant les bœufs. Faire débiter des enfants et des adultes par ce rituel rigide et formaliste des systèmes, est mauvais. Mauvais pour les gens et mauvais pour la danse elle-même. Chaque école affirme que c'est seulement selon sa méthode que l'on peut apprendre la danse. Mais c'est une terrible mentalité et, outre que ce n'est pas vrai, il doit exister une façon de faire se réunir la danse et le danseur, chacun avec ce qu'il a à offrir, et de dépasser intelligemment les bornes de chaque époque pour atteindre une évolution en profondeur qui ouvrira à la personne tous les styles du monde ; et elle pourra partir de là pour découvrir le talent et l'expression qui conviennent le mieux à sa nature⁴⁰⁶ » telle sera la conclusion à laquelle il aboutira après toutes ces années de pratique des différentes écoles du mouvement.

Ces études vont très vite le conduire à envisager une fusion de la Modern Dance et du Ballet car pour lui, la danse classique, sous les formes héritées du XIXe siècle, reste une danse dont la vérité doit être retrouvée. Jérôme Andrews nous parla souvent de l'école russe où l'orientation des élèves se faisait selon la façon dont ils sortaient la pointe du pied : certains le faisaient dans un sens de contraction et ils étaient orientés alors vers une forme d'enseignement, d'autres trouvaient naturellement la sortie par la pointe et donc étaient dirigés vers un autre type de cours. Toute danse est toujours une intuition du corps en relation d'un milieu social, d'un contexte : *« Dans toute technique de danse, le grand problème est, que l'on devient tellement concentré dans la manipulation, que nous n'avons pas d'expression. C'est une chose très délicate et difficile, et il y a des écoles de perfectionnement, pour des gens très avancés techniquement, à Paris, je crois, et en Russie, où l'on ne fait presque rien...Un demiplié, avec une attention infinie, de sorte que descendre soit bien le sens de descente, monter, le sens de montée et la participation totale...où les pointes de pied ne sont pas en contraction, mais une extension. Beaucoup de gens se font très mal avec les pointes, parce que leur point de départ est une contraction, au lieu d'être une élongation, c'est bête, mais cela vient de ce que nous ne sommes pas assez sensibles à la réalité de l'acte et de sa fonction ».*⁴⁰⁷

Septembre 1936. Dans la revue « Dance » paraît un article signé Jérôme Andrews :

« Propos d'un Moderne ; une transmission de Jérôme Andrews ». Bien qu'il n'ait que 28 ans, il exprime la pensée mûrie et réfléchie d'un homme qui vit de son art en toute indépendance d'esprit. Il s'étonne du fait que tous les arts trouvent leur modernité, mais que la danse ait des

⁴⁰⁶ Jérôme Andrews, conférence n°11, traduite par Denise Humbert.

⁴⁰⁷ Jérôme Andrews, conférence n°2, 1969 .

difficultés à être reconnue comme un art capable d'évolution. Je constate la convergence de point de vue de Jérôme Andrews avec celui de Mary Wigman qui, lors de sa seconde tournée aux Etats-Unis en 1931-1932, s'exprime ainsi : « *La danse de cet âge moderne (...) possède une aussi forte raison d'être que la musique moderne, le drame moderne et la littérature moderne* »⁴⁰⁸. Il souligne le tournant opéré par la première guerre mondiale, témoigne de la période d'expérimentation qui s'ensuivit et de « *la radicalité des formes de la nouvelle danse* ». Il atteste d'une nouvelle génération de danseurs en possession d'« *un vocabulaire nouveau* » et d'« *une nouvelle conception du mouvement* ». Il revendique, à juste titre, ses lettres de noblesse pour un art dont il pèse le pouvoir régénérateur, la pertinence et la réflexion, et dont il mesure l'apport politique puisque cet art refuse toute hiérarchie de valeur qui ne soit pas basée sur sa charge créatrice en rapport avec « *le monde d'aujourd'hui* ». En inscrivant cet art hors des codes normés du spectaculaire et de « *l'affecté* », il place la perception et l'investigation du réel au cœur de la production artistique. Il a réfléchi sur les lois physiques du mouvement, et nous observons qu'il exprime un mythe que nous constatons encore dans les écrits et les manifestes des professeurs de danse actuels, celui d'une éducation physique qui pourrait être une base « scientifique » pour le mouvement. Sa réflexion esthétique montre qu'il est au fait des révolutions qui sont en cours dans les autres domaines artistiques « *sur l'apport des contributions apportées par le dynamisme de l'ère des machines* ». Le fonctionnalisme de Walter Gropius, fondateur du Bauhaus, ainsi que les écrits de Kandinsky, de Klee, sont connus. Il n'est pas un exécutant passif des œuvres d'autrui, ni un passeur mais se pose en artiste créateur. Il est intéressant de constater qu'il est peut-être question aussi du préjudice dont parle Rebecca Schneider, (s'appuyant sur les recherches de Jonas Barish) : « *La théâtralité a longtemps été dépréciée aux Etats-Unis comme synonyme de féminité, débauche, ruine de l'Idéal et de l'Origine*⁴⁰⁹ ».

⁴⁰⁸ Mary Wigman, conférence au National Broadcasting Compagny, citée par Isabelle Launay, « *A la recherche d'une danse moderne* », opus cité p.156.

⁴⁰⁹ Jonas Barish en 1981 in *The Anti-Theatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press) citée par Rebecca Schneider « *Unbecoming solo* », p.83, in « *La danse en Solo* » sous la direction de Claire Rousier, CND, 2002.

Speaking - a Modernist



Jerome Andrews in one of his numerous dancing roles for which he still finds time in spite of his serious teaching of the modern dance. Mr. Andrews will return shortly from a tour to the coast.

A BROADCAST by JEROME ANDREWS

It always strikes me as strange that each generation makes such a fuss about its modern art. Like youth, modern art always has and always will be with us. Nor is modernity limited to the dance as one might think to hear the discussions between acts at dance recitals.

Painting, architecture, music, drama and literature have all gone modern, and it would be a strange thing if the dance alone resisted evolution.

Of course, one trouble is that each generation has a new idea of what modern is. But, of course, we should be thankful for that, because otherwise there wouldn't be any progress.

Another difficulty is that progress gets momentum as it goes, so, today, changes come faster. In fact, we have

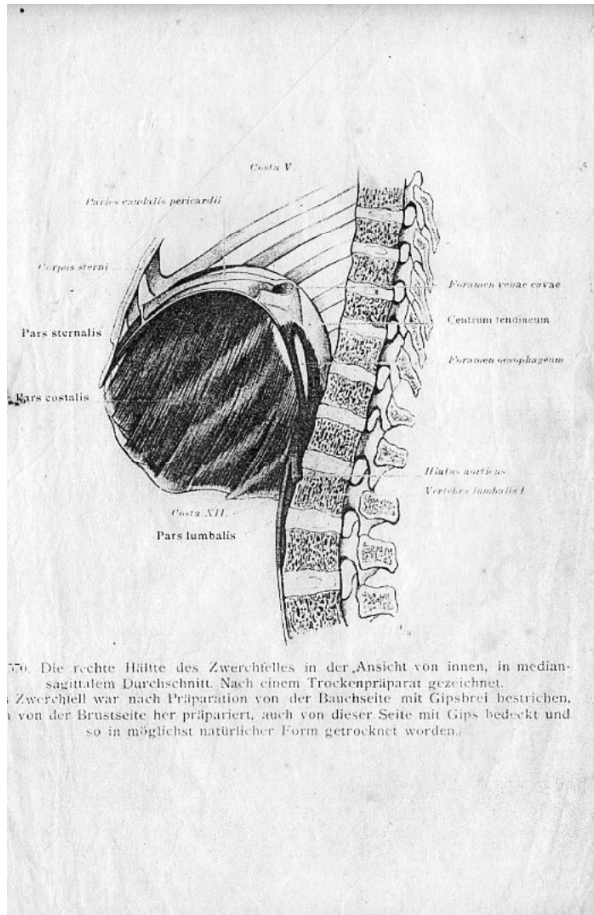
recreation brought the men into the picture. They in turn made themselves felt, and added a new virility to the art. This new breadth, strength and unaffected simplicity of the dance attracted more men of the right sort, until today, we may say the dance is an art that regular fellows respect, and, moreover, one in which they enjoy participating.

The association with physical education brought knowledge of the physical sciences to the dance and helped the dancer to perfect his instrument with scientific exactness. Furthermore, with this knowledge of laws of physics, anatomy, and kinesiology, the dancer found new sources of physical energy, new possibilities of greater virtuosity and feeling in his instrument. He even dis-

article de Jérôme Andrews paru dans la revue « Dance », septembre 1936.

En 1937 paraît le livre de Mabel Elsworth Todd, *The thinking body*,⁴¹⁰ dont l'incidence sur le travail des danseurs fut essentielle et Jérôme Andrews nous en suggéra la lecture. Ce livre analyse le rôle du diaphragme. Il en énonce les principes de fonctionnement, la physiologie, et s'appuie sur des schémas et des descriptions anatomiques. En exergue l'auteur cite le poème de Yeats : « *God, guard me from the thoughts men think in the mind alone. He, that sing a lasting song, think in a narrow bone* », (dont la traduction serait : Dieu garde-moi des pensées que l'homme pense seulement avec la tête. Celui qui chante une chanson durable pense dans la moelle de ses os). Symboliquement, le diaphragme signe notre entrée dans le monde et notre sortie quand nous rendons notre dernier souffle. Sa liberté va signer un certain rapport à notre vie, à notre imaginaire, car il est le lieu d'une mémoire profonde de nos émotions. Et, comme toute partie du corps, il peut être aussi le lieu d'un travail spécifique afin d'intégrer sa force à la puissance du mouvement. S'il se joint à l'action, par exemple à celle d'un saut, on peut rebondir comme une balle de ping-pong, ou comme Nijinski, rester une seconde suspendu en l'air. Par sa détente, nous pouvons laisser le geste exister dans sa palette et sa plénitude.

⁴¹⁰ Mabel Elsworth Todd, *The thinking body*, Princeton Book Company, 1937.



570. Die rechte Hälfte des Zwerchfelles in der Ansicht von innen, in median-sagittalem Durchschnitt. Nach einem Trockenpräparat gezeichnet. Zwerchfell war nach Präparation von der Bauchseite mit Gipsbrei bestrichen, von der Brustseite her präpariert, auch von dieser Seite mit Gips bedeckt und so in möglichst natürlicher Form getrocknet worden.

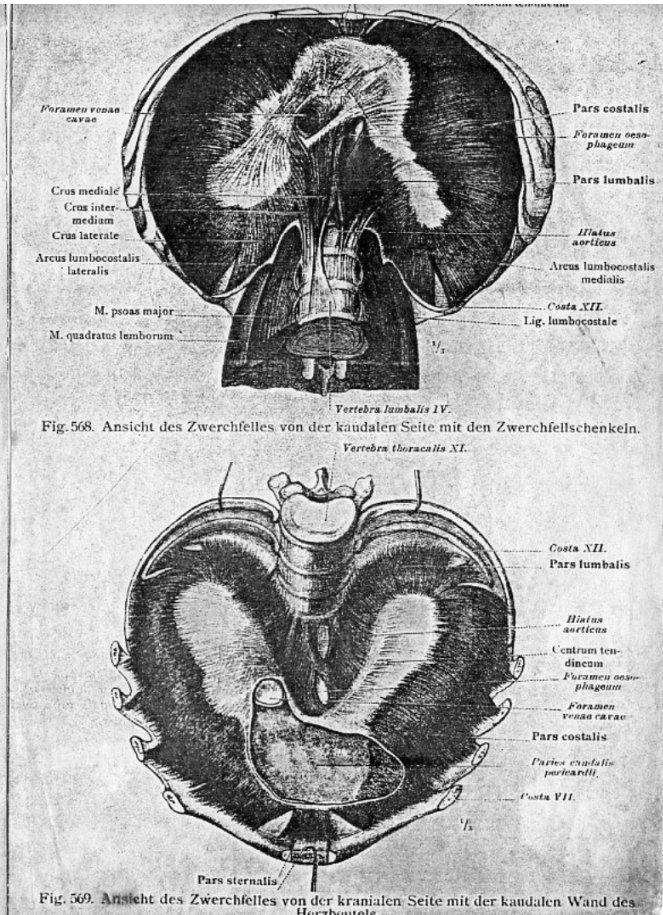


Fig. 568. Ansicht des Zwerchfelles von der kaudalen Seite mit den Zwerchfellschenkeln.
Vertebra lumbalis IV.
Vertebra thoracalis XI.

Fig. 569. Ansicht des Zwerchfelles von der kranialen Seite mit der kaudalen Wand des Herzbeutels.

Diaphragme, vue de profil, vue de dessous, vue de dessus.

Mary Wigman ⁴¹¹, nous parle du saut en ces termes : « *Il n'y a quasiment aucun autre mouvement de danse dans lequel la puissance de la respiration dynamique, augmentant l'effet et l'accomplissement, se fait autant sentir que dans le saut. Lorsque le danseur décolle, il chasse le courant du souffle comme un éclair qui le parcourt de haut en bas, des pieds à la tête, afin de retenir son souffle depuis le moment où il quitte le sol jusqu'à l'apogée du saut, et au-delà. Pendant ces quelques secondes d'effort intense, retenant son souffle, il défie effectivement la gravité, devient créature aérienne et semble voler ou flotter à travers l'espace. C'est seulement dans la courbe de la retombée que le souffle retrouve le corps qui se détend et renvoie le danseur vers la terre après un bref envol* ». Le diaphragme est un élément de réflexion privilégié par Jérôme Andrews, et il nous le propose constamment comme image à méditer.

En conclusion de cette période si riche en expériences du mouvement, en confrontation aux connaissances de la physiologie, de l'anatomie, et aux savoirs des différentes sciences de

⁴¹¹ Mary Wigman in *Le langage de la danse*, traduit par Jacqueline Robinson et édité aux Editions Papiers en 1986, p.16.

ces années trente, je constate que, pour Jérôme Andrews, un corps se construit, qu'il va nommer « carcasse », dont l'intérieur est riche d'un monde à interroger : « *Je dis carcasse parce que cela comprend les tripes, le squelette, le souffle et beaucoup de choses en plus qui appartiennent à tout être qui veut danser* »⁴¹². Pour libérer la « carcasse » et lui donner l'occasion d'être en mouvement, il est nécessaire que le monde organique ne fasse pas obstacle par des contractions profondes, ou par un trop grand relâchement, au libre passage des « *méridiens d'actes* » (terme employé par Jérôme Andrews), c'est-à-dire qu'un appui du pied puisse communiquer jusqu'à la tête, en toute disponibilité du squelette et avec un effort minimum. Et c'est possible en sollicitant le psoas en synergie avec le diaphragme. C'est un travail d'accord de l'instrument du corps par le sens intéroceptif et non pas par la recherche d'une bonne forme. Jérôme Andrews, s'il a l'orgueil de « *se trouver* » dans les différentes formes proposées par la culture américaine en pleine effervescence à cette époque, n'en perd pas de vue le souvenir de son rêve d'enfant, et l'objectif d'une danse qui soit « *expérience* ».

Il est intéressant de remarquer aussi que Jérôme Andrews danse aussi bien avec Martha Graham qu'avec Doris Humphrey. Cette indépendance, ce côté « Free Lance », il le défendra toute sa vie, refusant de faire école, mais prenant le risque d'exister en toute indépendance jusqu'à la fin de sa vie, et celui de danser en conservant la liberté d'action qui le caractérise. C'est une preuve de force et de personnalité peu commune quand on connaît l'esprit de « chapelle » qui caractérise le monde de la danse, mais qui pose aussi la question de sa visibilité .

De nombreuses critiques, très élogieuses, consacrent ce jeune homme remarquable et remarqué, entre autres celle de l'éminent critique John Martin. Jérôme Andrews danse Lissitrata, chorégraphiée par Doris Humphrey et est alors le condisciple de José Limon dans ce que F. et D. Dupuy⁴¹³ qualifient de « *comédie musicale chorégraphiée par Doris Humphrey* ». Nous avons constaté que l'intérêt pour la culture grecque est commune à Doris Humphrey et Martha Graham. Jérôme Andrews toute sa vie restera un amoureux de la Grèce, où il se rendra dans les années cinquante. Il participe au même spectacle que Martha Graham, *Iron Flowers*, aux côtés de la danseuse Tashamira⁴¹⁴, connaît un grand succès au Radio City hall avec le spectacle de Florence Rogge mettant en scène la Valse de Ravel, avec pour partenaire Nina Whitney en 1935 ; il est remarqué par sa technique, sa plasticité, son sens de la comédie, ses sauts. Entre 1930 et 1936, tout en gagnant sa vie comme danseur « étoile » au Radio City

⁴¹² Jérôme Andrews, conférence du 4 décembre 1975.

⁴¹³ Françoise et Dominique Dupuy, *Une danse à l'œuvre*, opus cité p.222.

⁴¹⁴ Tashamira, danseuse originaire de Croatie, dont le nom est Vera Milcinovic. Vera MilĀinoviĀ Tashamira danse avec Laban puis poursuit une carrière de soliste aux USA.

⁴¹⁴ Delphine Rybinski, opus cité p.214.

Hall, Jérôme Andrews développe ses propres chorégraphies et compositions, ainsi que des échanges artistiques avec d'autres danseurs et comédiens. Delphine Rybinski écrit : « *John Martin, le grand critique américain lui consacre une page dans un de ses ouvrages, devenus classiques : « American dancing », en 1936, le saluant comme un des grands « espoirs » de la jeune génération : « il possède une technique superbe, et bouge avec une fluidité admirable ; on ne voit pas tous les jours de telles possibilités ».*⁴¹⁵

Comme souvent, et comme lui-même le confie dans le film *Forwards and Backwards* de N+N Corsino en 1992, lorsqu'une expérience est terminée, Jérôme Andrews change : il a suivi un séminaire de Leeder à New York au printemps de 1937, et décide alors de le suivre en Angleterre, espérant peut-être entrer dans sa compagnie.

Chapitre IV : l'Europe

L'Angleterre

En mai 1937, Jérôme Andrews rejoint l'école de Jooss-Leeder à Dartington Hall, Devon, en Angleterre. Il fait alors l'expérience du travail de Gertrude Falke-Heller⁴¹⁶. Il raconte ce que fut pour lui le travail de cette femme : *« Il y a trente ans, j'ai eu en Angleterre une classe de technique, qui s'appelait d'ailleurs « Technique », et qui commençait par la recherche de l'image de la matière du corps ; on était forcé, pas forcé, vivement invité à s'allonger par terre avec un bâton sous le dos, ce n'est pas confortable du tout, du tout ; on faisait une série de respirations, et on commençait à se détendre, à descendre le long du bâton. Peu à peu, cet exercice devient moins pénible, et de plus en plus supportable, et éveille clairement les points douloureux, là où on a de bonnes habitudes ! Alors graduellement, en laissant faire, on s'aperçoit que nous avons des points très forts et que ce sont eux, ces points qui sont si forts et si sûrs, qui nous bloquent le plus »*⁴¹⁷.

Jérôme Andrews avait, depuis le début des années trente, porté beaucoup d'attention au travail des lombaires : il se rend compte alors que ce travail était plus en contraction qu'en ouverture. J'aurai l'occasion d'être allongée sur le bâton, lors d'un cours particulier avec Jérôme Andrews. Cette expérience sera l'occasion de remettre en question non seulement mes appuis et leur organisation dans mon corps, mais plus largement, les certitudes et les croyances qui agissent de même sur ma pensée de la corporalité : *« Maintenant il y a une autre sensibilité du corps que l'on peut approcher en se couchant sur une barre, on relâche la tension, la force, pour trouver par une volonté de discipline de l'action, la clarté des formes, sentir où est telle partie de votre corps et ce qui se passe là ; il faut que vous cherchiez vous-même.(...) Je reviens maintenant, de nouveau à mon bâton ; après quelque temps, nous avons un devoir à faire dans cette école. C'était, couché sur le bâton, de commencer à sentir les points du corps que l'on peut trouver avec les yeux fermés, un genou par exemple ; de temps à autre, on a du mal à trouver en nous où est un genou, et quand on le trouve, peut-on dire de quelle couleur est ce genou, ou un pied, ou encore la tête ; on sent le poids de la tête, on la découvre plus lourde en un point, avec un peu de bleu et de vert, c'est une autre vision que celle de sa forme extérieure.*

⁴¹⁶ Aucune trace de cette danseuse n'est, pour l'instant, accessible dans les diverses bibliothèques parisiennes consultées. Sur Google, nous trouvons qu'elle enseigna à Dartington de mai 1937 à août 1940, qu'elle fut très influencée par Elsa Gindler(1885-1961).à Berlin. Cette dernière avait mis au point une approche basée sur la prise de conscience des sensations par le mouvement et la respiration qui avait grandement contribué à la guérir de la tuberculose. Il semble qu'elle influença Feldenkrais, Rosen et de nombreux autres thérapeutes.

⁴¹⁷ Jérôme Andrews, 1^{ière} conférence, 1968.

Je n'étais pas un enfant de dix ans, ni de vingt ans quand j'ai appris cela. On découvre qu'en réalité on sent très peu la matière dont nous nous servons tous les jours pour nous exprimer »⁴¹⁸. Il expérimente aussi des actions du corps qui par leur répétition, en rythme de plus en plus rapide, obligent à « lâcher prise » sur toute maîtrise et contrôle volontaire du mouvement, et permettent de dépasser la cuirasse musculaire, de trouver le corps « radical » (selon l'expression d'Hubert Godard) jusqu'au surgissement d'une autre qualité du geste. Au-delà de la découverte de ces nouvelles dimensions du corps, Dominique Dupuy note : « ..Il y a dans l'essoufflement une passion interne qu'il serait intéressant de pouvoir provoquer à volonté pour l'utiliser comme générateur du mouvement – ne serait-ce déjà que pour en chercher l'apaisement - un émoi propice à l'expression. Jérôme Andrews m'a plus d'une fois parlé d'expériences de ce type dont il a été témoin à l'école de Dartington avant la guerre »⁴¹⁹.

Je constate que Pina Baush, qui travailla avec Jooss, montre l'essoufflement dans sa version du *Sacre du Printemps*. Jérôme Andrews dit que « cela peut être une aventure de ramper d'ici à l'autre bout de la pièce, une aventure qui commence comme une extase et finit comme un calvaire. Si on part dans une course, par exemple, le premier élan est merveilleux, mais il faut continuer. Après un certain temps, on perd le souffle, on devient lourd, on a une douleur là, ou là, mais finalement, si on continue, on arrive au bout et on se retrouve exactement comme l'enfant. Ce n'est pas l'art, mais ce sont les aventures, les expériences que nous pouvons tous avoir et que nous nous permettons de temps à autre de réaliser dans notre corps »⁴²⁰. Cet épuisement nous l'éprouverons souvent lors du stage de réalisation de *Mystère corybantique* en 1981 à Dijon. Tous ne pourront aller jusqu'au bout de l'aventure car elle engagea nos ressources les plus profondes, et, pour certains, fut l'occasion d'éprouver leurs propres limites.

Jean Cebron⁴²¹ suivit les cours de Jooss-Leeder en Angleterre de 1947 à 1948, puis de 1954 à 1957. Isabelle Launay l'interrogea sur le cursus de l'école. Il lui communiqua les quelques éléments d'information suivants⁴²² :

- Joss et Leeder ont développé ensemble les apports de Laban. Jooss avait commencé la danse avec Laban, puis il a rencontré Leeder qui avait une formation différente, en danse

⁴¹⁸ Jérôme Andrews, conférence n°1, 1968.

⁴¹⁹ Dominique Dupuy, *Alchimie du souffle* in *Marsyas* n°32, décembre 1994, p.34-35.

⁴²⁰ Jérôme Andrews, conférence n°7, 13 décembre 1977.

⁴²¹ Jean Cebron, né en 1927, danseur dans la compagnie de Kurt Jooss, chorégraphe et pédagogue, il fit des études de peinture puis de musique avant de se destiner à la danse.

⁴²² Entretien avec Jean Cebron, en compagnie de Virginia Heinen, son assistante, propos recueillis par Isabelle Launay, mars 1998, in *Danse et Utopie*, Mobiles 1, département Danse, éditions l'Harmattan 1999, pp.63-72.

folklorique et en danse historique (...) Jooss et Leeder ont en quelque sorte formalisé et organisé la pédagogie de Laban. Jooss me disait par exemple que chez Laban les cours commençaient à neuf heures, mais on ne savait jamais à quelle heure ils finissaient. Parfois, il ne travaillait que l'improvisation, d'autres fois que la composition. Il n'y avait pas d'entraînement ni d'échauffement particulier, on y allait directement. (...) Jooss et Leeder étaient de fait d'excellents pédagogues, mais le travail de préparation des corps n'était pas ce qui les intéressait le plus. On pouvait commencer la classe sans échauffement, par des sauts, des tours, etc ». Je constate une certaine pertinence dans la réflexion de Leeder qui donne pour argument à cette absence de préparation du corps le fait que, quand le matin il ouvre la porte à son chien, celui-ci se mette immédiatement à courir. Nous serions ainsi invités à redevenir de véritables « bêtes » à danser, et responsables de notre propre échauffement, ou accordage, ce qui serait une forme d'émancipation peut-être... Mais notre vie moderne, un trajet en métro, tout ce qui nous porte jusqu'au studio de danse n'est pas forcément indiqué comme préparation à l'acte de danser, et si ce peut-être le cas lorsqu'on travaille pour soi, cette solution est irresponsable s'il s'agit de porter des danseurs vers un objectif de mouvement qui n'est, a priori, pas le leur. Danseurs comme ouvriers du spectacle !

- Chez Leeder, le cursus était le suivant : cours de technique, d'eukinésique, de choreutique, d'improvisation, de composition, d'interprétation (par exemple à partir des caractères, diabolique-angélique). (...) S.Leeder (qui avait lui aussi commencé comme peintre) nous donnait d'ailleurs de temps en temps des cours de dessin très simples dans son école de Londres. On observait les contrepoids, les proportions, les creux et les pleins. (..) Le travail de composition est un travail de l'abstraction, comme on le fait en musique et en peinture : par exemple, vous travaillez à partir des dimensions de l'espace, et de deux positions de départ, et vous explorez les passages d'une position à l'autre à travers ces contraintes directionnelles, puis vous modifiez les dynamiques des phrases. (...) je travaille parfois sur des petites « études ». Cela vient directement des conceptions de Jooss-Leeder. L'idée des études vient de Leeder, c'est une préparation préliminaire pour danser les chorégraphies entières du répertoire mais elles ne sont pas destinées à la scène. Elles s'organisent autour de peu d'éléments, sont centrées sur des qualités dynamiques (études d'eukinétique) ou plus centrées sur des qualités spatiales (études de choreutique) ».

Nous retrouvons chez Jérôme Andrews de petites études formelles qui nous permettent d'intégrer des notions en les composant et les décomposant : par exemple, à Bourg-en-Bresse en 1978, il nous proposa, ce qui chez lui est spécifique, les déplacements de la colonne vertébrale, formalisés en « première », « seconde », « troisième » et « quatrième » positions sur

lesquelles il nous invite à une série de variations qu'il poursuit comme une composition pendant tout le stage de quinze jours. Nous avons alors l'occasion d'en apprécier aussi bien les qualités spatiales que dynamiques, et de les intégrer par une expérimentation personnelle, mettant en jeu nos potentialités physiques, autant qu'intellectuelles et émotionnelles. Si cette composition comporte des éléments d'abstraction, car c'est une codification propre à Jérôme Andrews à laquelle il nous invite, c'est afin de nous faire mieux comprendre et percevoir notre corps dans ses déplacements et c'est à l'intégration de notions très concrètes auquel ce formalisme nous conduit. Ce qui n'empêche pas que certaines petites études comme de tracer une ligne droite, ou écrire la série des chiffres, soient apparentables à une abstraction. Cependant c'est encore à quelque chose le plus concret possible auquel nous sommes confrontés puisque la ligne droite et la courbe induisent une activité différente en nous et que Jérôme Andrews nous invite à le ressentir et à en prendre conscience.

Jean Cebron ajoute :« *L'important pour Jooss, comme d'ailleurs pour moi-même, c'est que la méthode de votre enseignement soit la plus neutre possible, autrement dit une méthode qui dépende le moins possible de mon propre corps* ». Ici je note que Jérôme Andrews est un être auquel je ne peux associer aucune notion de neutralité, car, il est non seulement un être « haut en couleurs », un être qui existe physiquement, mais un être dont la présence et le regard sont sensibles et dont on sent une entièreté étonnante : on ne saurait s'en abstraire. D'autre part, son corps est exemplaire parce que tellement vivant. Dominique Dupuy témoigne de sa présence en cours :« *Doué d'un esprit de synthèse hors du commun, il peut, à l'intérieur d'une classe, aborder avec autant de sûreté et de bonheur, un pas de bourrée tel que chez Olga Preobrajenska, un pas de valse tel que chez Sigurd Leeder, une chute de Doris Humphrey, un enchaînement de Jack Cole...Ce n'est pas une copie mais une totale intégration* »⁴²³.

Il m'apparaît que chaque professeur de danse opère une sélection entre son propre désir de danse et ses options pédagogiques. Le cours est pour Jérôme Andrews à la fois l'espace de sa propre danse, et celui de son désir de transmettre une expérience vivante qui puisse être intégrée. S'il est pédagogue, c'est par sa danse qu'il communique, et c'est un vrai plaisir d'entrer dans son mouvement, de prendre son rythme et suivre l'inscription de son mouvement dans l'espace avant de se retrouver dans la solitude de sa propre expérience. Très souvent dans un cours, il effectue devant nous une première longueur du studio avec une proposition de mouvement, ou bien, selon l'espace, il en parcourt la diagonale, comme ce sera le cas chez Françoise et Dominique Dupuy dans les années soixante, avant de nous abandonner à nos propres expérimentations de sa proposition. D'ailleurs il ne manque pas de

⁴²³ Dominique Dupuy, « Le Maître et la Mémoire » in *Les saisons de la Danse*, Paris, 1992.

souligner à un éventuel spectateur présent au cours : « *vous voyez, il n'y en a pas deux qui fassent la même chose* », plongeant ce spectateur dans un certain dilemme : « *Pourquoi ne faites-vous pas ce qu'a montré Jérôme ?* » me fut questionné parfois, alors qu'un autre spectateur pouvait parfaitement se réjouir de la diversité des interprétations, selon la conception que ce spectateur ou spectatrice pouvait avoir du cours de danse et de l'imitation. Mais la notion même de neutralité, (depuis la neutralité suisse pendant la guerre), me semble suspecte : de quoi s'agit-il ? Je constate en effet que Cebren préconise le « placement » du corps comme préalable au mouvement : « *pour moi il n'y a pas de contradiction entre classique et moderne (...) La manière d'être « placé » c'est l'essentiel* » confie-t-il à Isabelle Launay. A contrario, Jérôme Andrews, quant à lui, préconise le mouvement comme expérience au fondement de la danse : « *Car le lieu de la danse est dans le mouvement, qu'il soit « juste » ou « faux » : dans ce lieu de telles distinctions intellectuelles n'ont pas cours : l'acte est le changement, et le changement est dans le mouvement, essayez d'être avec lui* ». ⁴²⁴

Dominique Dupuy constate au sujet de Jérôme Andrews⁴²⁵ : « *l'idée force que pour émerger du néant, pour exister il faut représenter, donner à voir, figurer la part innommable de soi* » car il n'y a aucun angélisme en Jérôme Andrews, et s'il peut être le plus charmant des êtres, il est « *terrible* » me dit une ancienne élève. Et Dominique Dupuy ajoute, qu'il « *n'a jamais cessé d'aimer voir danser les autres, les danseurs-chevrons comme les plus débutants (...) s'il pouvait déceler en eux le sens vivant de la danse* »⁴²⁶. Jérôme Andrews se manifeste par cet amour passionné de la danse. Il remarqua qu'au cours d'un stage pour des pédagogues qu'il donna au Canada, au début des années 1970, il fut critiqué pour sa façon de s'impliquer dans le mouvement : au lieu d'être extérieur aux corps des enfants, en observation, il avait choqué les éminents spécialistes présents en se mêlant à l'action de danse. Je pense qu'il ressentit le besoin de me donner cette information dans le désir de dire qu'un danseur, c'est d'abord par son acte de danse qu'il communique, et il souligne : « *Le cerveau est une chose extraordinaire qui peut prouver que A et B n'ont aucune existence, et peut prouver que A et B sont la seule existence...C'est magnifique, c'est une mécanique merveilleuse, mais le corps est une autre chose, qui doit vivre dans toute sa matière et tous ses éléments, or, très souvent, la force de la volonté bloque la possibilité corporelle* »⁴²⁷. Isabelle Launay, dans son essai consacré à « *La recherche d'une danse moderne* » écrit, citant Laban: « *la danse a une vie éthique* » si le danseur est capable « *de laisser cette expérience s'infiltrer dans son attitude intime et dans la*

⁴²⁴ Jérôme Andrews, conférence n°8, 1978, p.3.

⁴²⁵ Dominique Dupuy, janvier 1996, épître aux Corsino, intitulé « Exigence et Liberté », non éditée.

⁴²⁶ Dominique Dupuy, idem « Le Maître et la mémoire »

⁴²⁷ Jérôme Andrews, conférence n°2, 1969.

conduite de ses mouvements ». Elle ajoute : « *Les valeurs... ne sont définies qu'en termes de mouvement et n'ont de sens que si elles s'incarnent dans la corporéité du danseur* »⁴²⁸.

Jérôme Andrews expérimente aussi le travail de Lise Ullman,⁴²⁹ intitulé « *Choreutic* ». Les notions d'acte « central » et d'acte « périphérique » sont au centre de l'attention de l'enseignement et du travail de l'école Jooss-Leeder, et la systématisation à laquelle Jérôme Andrews se trouve confronté lui permet d'affirmer : « *Les gestes sont les terminaux, l'essentiel est de mouvoir la structure fondamentale et d'exister en un acte, dont on ne sait pas toujours ce qu'il est...* »⁴³⁰. Laurence Louppe note que Laban, autour des années trente, substitue la notion d'action à celle de mouvement : « *Le danseur-actant peut dès lors, dans le cadre du Tanz-theater habiter la scène des gestes humains et donc l'histoire. « Geste » ici, comme le « gestus » brechtien à certains égards désigne non seulement le geste, l'acte accompli, mais aussi le « geste », ou la geste en tant que cela résonne avec un énoncé situant l'événement dans l'évolution de la communauté humaine* »⁴³¹.

Nous aurons l'occasion, lors d'un stage en Crète en 1990, d'expérimenter l'expressivité rattachée à la notion d'acte central et d'acte périphérique dans une proposition relevant des personnages de la mythologie et des folklores. Jérôme Andrews nous proposera alors la forme spectrale du revenant, sous un immense voile, où la présence de la colonne vertébrale devient fondamentale, puis, en contraste, l'esprit « du petit peuple », gnomes, lutins, chez lesquels les bouts de doigts, les extrémités, ainsi que les regards, le bout du nez, le faciès composent le domaine d'expressivité des esprits malicieux et mutins. Ce sont les possibilités majeures issues de l'être humain qui s'expriment dans de nombreuses mythologies et folklores du monde. Et même si d'aventure ils pourraient s'opposer, ils n'en sont pas moins complémentaires dans le domaine de l'expressivité. Jérôme Andrews s'efforçait constamment de tisser un fil d'Ariane reliant ainsi l'esprit et l'acte, et nous ouvrant sur les cultures du monde.

En lisant le chapitre de Jane Winearls consacré à la composition et à la chorégraphie, je constate que la manière dont nous métabolisons nos observations et dont nous ne cessons de transformer nos connaissances peut rendre cet acte de connaître profondément réducteur, car il pourrait consister à conformer le monde à notre désir. En l'occurrence ici les conclusions auxquelles elle arrive : « *Pour le chorégraphe un schéma simple émerge. L'expression du corps*

⁴²⁸ Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, opus cité p.98.

⁴²⁹ Lise Ullmann, 1907-1985, danseuse formée par Laban à Berlin, enseigne à la Folkwangschule d'Essen et à Daltington Hall de 1930 à 1940, dont le Basic Classification of Movement Anlysis servi de fondement à l'enseignement de la danse moderne en Angleterre, dirige l' Art of Movement Studio, devenu ensuite Laban Center.

⁴³⁰ Jérôme Andrews, idem conférence n° 2, 1969.

⁴³¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, opus cité p.107.

peut être grossièrement divisée entre sphères Intellectuelle, Emotionnelle et Esthétique. Les émotions intéressent le centre, et l'intellect concerne plutôt la surface, alors qu'entre les deux se trouve une strate de conscience de la sensation qui prend son sens à la fois de la pensée et du sentiment »⁴³². Cette systématisation n'est pourtant qu'un point de vue. Je constate aussi, dans son introduction, une méfiance par rapport à l'improvisation qui prend le risque de reproduire inconsciemment des schémas existants « qui devient ainsi une improvisation de contenus plus qu'une réponse spontanée. L'idée de créer un mouvement qui soit pure réaction spontanée est difficile à accepter, quand on constate que nous avons déjà établi des schémas expressifs »⁴³³. Cette constatation est une vraie problématique de l'improvisation, et Jérôme Andrews nous apprend qu'il est possible, grâce à la notion de jeu, de faire advenir le jaillissement spontané. Il nous apprend ainsi un véritable travail d'improvisateur qui n'exclut pas les réminiscences, mais dépasse l'habileté : je constate que c'est dans cette voie que Dimitri Kraniotis, Christine Kono et les membres du collectif Ludwig travaillent⁴³⁴. Jérôme Andrews me fit observer que dans la vie courante l'improvisation ne pose pas de problèmes. Nous avons à improviser à tout moment de notre vie quotidienne et cette improvisation se conjugue naturellement avec la planification de notre vie : elle est tout simplement notre faculté d'adaptation aux circonstances. C'est la disjonction entre le privé et le public qui pose problème, et le statut de l'œuvre car l'improvisation tend à lui substituer la performance. Et par son image dans le public, une vision souvent négative de l'improvisation qui pourrait être interprétable du côté de la négligence, (puisque à priori « ce n'est pas prévu »), elle est profondément ambivalente. Barthes remarquait que rien n'est plus spontané que les stéréotypes, mais pour Bergson l'improvisation était la grâce de l'imprévu. Jérôme Andrews travaille l'improvisation non pas de contenus mais comme mobilisation des ressources subjectives face à l'inattendu. Il utilise les tissus : « J'essaye de vous faire mouvoir ces tissus dans des sens différents pour que vous soyez occupés corporellement avec des choses au-delà des artifices de votre sens de mouvement »⁴³⁵, mais l'expérience du surgissement du geste est une poétique centrale de son travail et ne se limite pas à l'utilisation des tissus. Les tissus, par les stratégies qu'ils développent en nous, nous permettent, de construire à partir de nos improvisations sans perdre cette qualité de

⁴³² Jane Winearls, *Modern Dance, The Jooss-Leeder Method*, London, Adam & Charles Black, 1958, p.129.

⁴³³ Jane Winearls, opus cité p.13

⁴³⁴ Parmi les objectifs premiers du collectif Ludwig on pourrait évoquer une capacité de composition qui valorise la vitalité de l'instant créatif et qui épanouit la qualité éphémère de la danse. Le collectif Ludwig a présenté *Impromptus* en 2006 et *Nothing always returns* en 2009 à la Chaufferie, DCA- Philippe Decouflé.

⁴³⁵ Jérôme Andrews, conférence n°5, avril 1985.

surgissement qui ait un « sens » de danse, et cela est éminemment subjectif, propre à la créativité de chacun.

L'intuition de Jérôme Andrews, à ce moment de sa vie, est que l'artiste, Lise Ullman, « se trompe » : je constate qu'à trente ans, ce qu'il formulera en France beaucoup plus tard est déjà inscrit en lui, à savoir la reconnaissance que « *vous filtrez ce que vous voyez avec ce que vous croyez savoir* »⁴³⁶ et que le mouvement et la danse se trouvent ailleurs. Toute systématisation lui semble suspecte, des partis pris qui ont leur pertinence à un moment donné, mais dont il faut savoir se libérer : « *Le système ou la méthode sont des choses extérieures, la vraie danse est en vous. Il faut que vous écoutiez...* »⁴³⁷. « *Et la danse, ce n'est pas cela, c'est une chose de nerfs, le mouvement est une affaire d'épi-nerfs et non articulation des carcasses.... Vous « vous trompez vous-même par la parole, le verbe, les mimiques, alors que vous savez, au fond de votre être que danse est une expérience en vous »* »⁴³⁸. D'autre part, contrairement à Alys Bentley, dont Jérôme Andrews loue la perspicacité et l'intelligence profondes des phénomènes de la psychologie et de la créativité humaine, il lui apparaît que Sigurd Leeder, par son esprit d'ironie, annihile toute velléité propositionnelle et créative chez ses danseurs. Jérôme Andrews observe une danse qui, selon sa propre expérience, serait à priori stylisée lui semble-t-il, et dont il pense qu'elle est dépassée en tant qu'art vivant et n'a plus place que comme objet de connaissance historique. Il s'insurge contre ce qui n'est peut-être après tout « *qu'une figure de juridiction plus ou moins imposée par des modes de représentation obsolètes* »⁴³⁹ ainsi que note Laurence Louppe.

Delphine Rybinski écrit que Sigurd Leeder fait une chorégraphie pour lui, intitulée « *Prométhée* »⁴⁴⁰. Je constate ici la démarche diplomatique de Jérôme Andrews, danseur avant tout, qui élabore des stratégies et déclare : « *Votre façon d'approcher les choses dépend énormément de la nature de vos contacts, de vos réflexes envers telle ou telle personne. Je me souviens de gens que je n'aimais pas du tout en tant que professeurs, mais dont j'aimais beaucoup le travail. Inversement avec d'autres, j'ai surtout appris le plaisir de travailler avec une personne qu'on aime. Il faut écouter pour trouver la valeur, pour soi-même, du travail et aussi de la valeur du contact personnel. Il y a toujours quelque chose, dans le cerveau, qui est aux aguets, une petite partie, quelque part cachée, qui a un doute sur ce qu'il fait et ce petit doute peut devenir énorme et bloquer complètement le sens de ce que vous*

⁴³⁶ Jérôme Andrews, conférence n°3, 1972-1973.

⁴³⁷ Jérôme Andrews, idem conférence n°3.

⁴³⁸ Jérôme Andrews, idem, conférence n°3.

⁴³⁹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, opus cité p.79.

⁴⁴⁰ Delphine Rybinski, article in *L'aventure de la danse contemporaine*, opus cité.

voulez faire. Mais ce petit doute peut aussi être bénéfique, vous laisser entendre, sur le chemin de votre travail, par une intuition, un instinct, qu'il y a peut-être quelque chose d'autre. Il ne faut pas tout laisser tomber alors, mais par une petite curiosité de chat, aller faire une investigation autour de votre question »⁴⁴¹.

Il remarque aussi : *« J'ai moi-même tâché d'apprendre les diverses façons de danser, avant d'être confronté avec le moindre concept de la matière. C'était donc une accumulation de différents systèmes de formes. Formes qui ont été créées par d'honorables artistes qui dansaient autrefois, et ces formes m'ont été imposées. Je pensais que c'était le chemin à suivre et c'était peut-être un chemin à faire, mais il y en a d'autres dans lesquels, je crois, il y a plus d'honneur et moins de conviction parce que l'on veut être absolument honnête vis-à-vis de soi-même, que l'on se met à regarder ces formes imposées d'un autre œil et que l'on se dit : « Qu'est-ce que je fais ? c'est absurde, c'est : je veux danser, je ne veux pas faire des trucs pareils »⁴⁴².*

Et il nous livre ses conclusions : *« Etant passé d'un style, d'un système à un autre, il y a une chose qui me semble fondamentale, c'est que la technique est importante pour apprendre et pour rejeter. Si vous trouvez à travers cette technique, ou une autre, quelque fil des structures naturelles du corps en mouvement qui soit le son véritable des besoins de votre danse du moment. Parce que LA chose solide et ferme concernant la danse et l'instrument des danseurs est la transmutation : les systèmes, les méthodes, les classiques, tous passent et changent ; il n'y a pas de forme qui ne change de génération en génération, et, toujours, la cause du changement, ce sont les gens ; c'est la personne qui, à un moment donné, fait quelque chose qui rencontre chez d'autres un certain sentiment d'accord ».*⁴⁴³

En 1932 Kurt Joos remporte à Paris le premier prix avec « *La table Verte* » au concours organisé par les Archives Internationales de la Danse. La même année, il crée « *La grande Ville* » dont il écrit : *« On a appelé « Grosstadt » le premier ballet social critique. Peut-être en est-il ainsi, mais moi-même je n'étais pas conscient de telles tendances dans cette œuvre et de sa signification. Je pense que cette pièce est née d'un amour tout simple pour cette époque d'alors et pour mes contemporains. Elle est bien moins une critique qu'une tentative de faire figurer dans la danse dramatique la solitude des gens des grandes villes »*⁴⁴⁴. Ce n'est donc pas un acte politique prémédité, mais il n'en demeure pas moins un acte politique, puisque les

⁴⁴¹ Jérôme Andrews, conférence n°6, 4 décembre 1975.

⁴⁴² Jérôme Andrews, idem conférence n°6.

⁴⁴³ Jérôme Andrews, conférence n°8, 1978.

⁴⁴⁴ Kurt Jooss, 1974, cité dans l'article de Florence Poudru, p.29, *Biennale Internationale de Lyon*, 86.

spectateurs sont un « public » et que le spectacle fut interprété en termes politiques par ce public.

En 1937, il est invité par l'Automobile Club de Lyon (France) à se produire et s'exprime alors dans *Le Salut Public*, journal local : « *Nous croyons à la danse comme un art théâtral indépendant. Cet art ne pouvant se traduire par les mots, son langage est le mouvement construit par les formes et pénétré par les sentiments. Notre désir est de servir la danse scénique qui, pour nous, est la synthèse la plus significative entre l'expression vivante et l'expression dramatique, et la danse proprement dite. Notre dessein artistique est donc de trouver une forme de chorégraphie qui soit basée à la fois sur les apports de l'art moderne et sur les enseignements de la danse classique* »⁴⁴⁵. John Martin dans son ouvrage « *Modern Dance* », en date de 1933 avait noté que : « *La danse classique a établi un vocabulaire du mouvement dont la perfection d'exécution se doit d'être effectué de façon prescrite. La caractéristique prédominante de ces mouvements - ou de ces attitudes - est artificielle. Elle se rapporte à des standards de dessin dans l'espace sans respect pour les tendances naturelles du corps et sont sans rapport avec l'expérience humaine* »⁴⁴⁶. Si je me réfère aux écrits d'Isabelle Launay, je note une contradiction profonde entre l'esprit de Laban et le travail de Jooss et de Leeder, puisqu'analysant les écrits de Laban elle note : « *on ne peut dès lors concevoir le travail du danseur comme effort d'ajustement à un schéma corporel pré-établi* »⁴⁴⁷. Jérôme Andrews souligne ce hiatus entre intention chorégraphique qui traite de problèmes sociaux, et travail du corps soumis à l'idéologie d'un style : « *C'est peut-être l'idée que leurs formes doivent être en relation du spectacle. Il y a tout à fait un autre monde qui n'est pas en rapport de la danse comme expression, c'est une danse qui se sert du corps comme impression, tableau* »⁴⁴⁸. Cette distinction entre impression et expression, Jérôme Andrews tient à nous la faire comprendre, nous permettant de sentir que l'impression est l'idée que l'on se fait d'une perception alors que l'expression serait ce que l'on extériorise à partir d'une perception interprétée. Pour lui, l'art est à la base et le fondement de l'être : « *Il faut que vous alliez à la source de ce qu'est l'art. Et cette source est dans l'être. Il y a certains livres qui disent « le visage originel », c'est-à-dire au-delà de votre personnage, au-delà de la volonté, au-delà même de l'intuition, là où tout est égal* »⁴⁴⁹. Chez Jérôme Andrews, tout est transformable à partir d'un certain travail du corps qui crée une perspective, et qui nécessite bien sûr une aptitude, du travail et du talent. Il y a différents degrés dans l'art qui peuvent être appréciés de différentes

⁴⁴⁵ Kurt Jooss, idem article de Florence Poudru.

⁴⁴⁶ John Martin, *The Modern Dance*, Dance Horizons, Brooklyn, New York, 1933, p.4.

⁴⁴⁷ Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, opus cité p. 96.

⁴⁴⁸ Jérôme Andrews, conférence n°7, 13 décembre 1977.

⁴⁴⁹ Jérôme Andrews, conférence n°9, 25 janvier 1979.

façons, selon les publics, les moments et Jérôme Andrews se rend compte que les modes changent, que ce qui plût à une époque de sa vie ne plaît plus à une autre. Privilège de l'âge qui permet de relativiser les événements du monde, sans les dramatiser. Zeami note que « *le meilleur acteur pourra certes être méconnu par un public ignorant, mais tôt ou tard, il sera reconnu par des connaisseurs « à l'œil exercé ». S'il est réellement bon, il saura d'ailleurs, en toutes circonstances, se mettre à la portée de son public* »⁴⁵⁰. Cette perspective du métier permet de se confronter à toutes situations du spectacle, d'en accepter les conditions, de jouer le jeu. L'optique de Jérôme Andrews, formé auprès de Ruth St Denis, lui permet, quel que soit l'idéal quasi-mystique de l'art, de faire de l'instant de sa performance un moment d'intensité et de révélation, et ainsi que l'exprime Jankélévitch, de quitter⁴⁵¹ « *l'être qu'il connaît pour devenir cet autre qui est le connaître de moi-même et la négation de moi-même* ».

Il semble bien que l'expérimentation, qui fut au fondement même du travail de Laban et de Wigman, se soit perdue dans le désir de Jooss et de Leeder de produire une méthode et un spectacle perceptible et reconnaissable par leurs contemporains. Ce que Françoise Dupuy dit au sujet de Weidt⁴⁵² rejoint les propos de Cebron au sujet de Leeder, c'est-à-dire le manque d'intérêt pour le travail du corps : « *Quant à chez Weidt, on ne travaillait pas du tout. Il faisait les mouvements comme ça. Il n'était pas un professeur, il était un chorégraphe. Il nous entraînait juste pour qu'on ait les muscles chauds et qu'on ne se blesse pas* »⁴⁵³. Et elle témoigne encore : « *La danse est pour Jean Weidt une arme de combat artistique, pour lutter aussi contre l'omniprésence de l'académisme...Il veut par un langage actuel, toucher directement le public, et développe pour cela une danse théâtrale* »⁴⁵⁴.

La spécificité de Jérôme Andrews est une attention à une corporéité qui ne soit pas le lieu de la projection d'une idée mais qui recèle une qualité de présence à partir de la sensation même d'un élément du corps qui se développe dans l'espace. À propos de Jean Weidt et de Jérôme Andrews, Françoise Dupuy fait remarquer : « *Regardez cette différence entre deux*

⁴⁵⁰ Zeami, *La tradition secrète du Nô*, opus cité p.315.

⁴⁵¹ Vladimir Jankélévitch, *Un Homme libre ; l'Immédiat ; La Tentation*, éditions Frémeaux et Associés, 2002.

⁴⁵² Jean Weidt, né Hans Weidt à Hamburg en 1904 mort en 1988, a donné à la danse d'expression une dimension politique. Avec sa compagnie Les danseurs rouges il organise à partir de 1929 à Berlin des programmes de danses à vocation de critique sociale. Weidt est le protagoniste principal du théâtre politique de la République de Weimar : il a chorégraphié les thèmes des classes ouvrières. Il émigre en France dès 1933 et travaille à Paris, à Moscou et à Prague jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale. Il est devenu célèbre avec son groupe des Ballets Weidt, pour lequel il a créé notamment la chorégraphie *Sous les ponts de Paris*, dont les masques originaux sont conservés au TAL. Après son retour en Allemagne en 1948, il a dirigé le Ballet dramatique de la scène populaire (Dramatisches Ballett der Volksbühne) qui venait d'être créé et a travaillé, par la suite, pour l'Opéra Comique de Berlin, entre autres.

⁴⁵³ Françoise Dupuy, entretien du 5 août 2009 avec Isabelle Dufau, mémoire de M2 Recherche en danse, septembre 2009, *Françoise Dupuy Danseuse, rythme, matière, espace*, p.25

⁴⁵⁴ Françoise Dupuy, idem p.24.

chorégraphes à forte énergie. Jean Weidt : *c'est carré, le bas, le haut et en face. Pas un fluide là-dedans ! Andrews, au contraire : ne jamais être tout à fait solide, comme si quelque chose se poursuivait, avec ce mouvement jeté dans l'espace* »⁴⁵⁵. Le geste, le mouvement de Jérôme Andrews n'ont pas ce caractère affirmatif que redoublerait l'accentuation posée par Jooss, mais conserve ce caractère allusif, évocateur, recherché par Ruth St Denis, auquel l'élément de swing et d'espace lié à sa culture américaine donne une qualité particulière : *« Ce caractère fluide est le fruit d'une concentration extrême, qui est proche du sérieux de la prière, et qui caractérise aussi bien les danses paysannes des montagnards que les danses du sabre ou que les danses des Indiens d'Amérique »*⁴⁵⁶ écrit Isabelle Launay qui constate que cet art du lien est essentiel pour Laban. Jérôme Andrews, au-delà d'une recherche de théâtralité, rejoindrait ce monde de la « pensée motrice », « *monde de valeurs cinétiques* » que la seule expérience de danse rend perceptible » ainsi que Laban définit son « grand savoir », « *par référence à une opposition centrale dans la pensée de Laban entre « pensée motrice » et « pensée en mots* »⁴⁵⁷ note encore Isabelle Launay.

Dans la danse par ailleurs, le rapport entre le chorégraphe et le danseur est un rapport politique. Il y a des pouvoirs en jeu, des discours, du sens produit : *« quand nous parlons de danse et politique, nous parlons du pouvoir qu'a la danse de faire et de défaire les identités. Parce que la danse modèle le corps et sa façon de bouger, elle ne peut que proposer des modèles de subjectivité dans un sens affirmatif ou négatif »* écrit Mark Franko⁴⁵⁸. Il cite William Forsythe qui, lors d'un débat public qui s'est tenu à New York le 2 octobre 2003, a présenté l'art du ballet comme un art du commandement tout en montrant la chorégraphie comme une pratique rendant possible l'autonomie de celui ou celle qui danse.

La consultation du livre de Jane Winearls paru en 1958, ayant pour objet l'exposition de la méthode Jooss-Leeder, fait apparaître un système de mouvement se référant aux principes du mouvement élaboré par Rudolph Laban dans lequel sont pris en compte : un premier

⁴⁵⁵ Françoise Dupuy, propos retranscrits par Gérard Mayen, in *Correspondances* n°15, mai 2008, p.3

⁴⁵⁶ Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, opus cité p.88.

⁴⁵⁷ Isabelle Launay, idem p.94

⁴⁵⁸ Mark Franko, *Danza e politica* in *I discorsi delle danza*, parole chive per una metodologia delle ricer, Franco Susanne, ed Nordera, Marina collab. Centre National de la danse, 2005, ed. Utet Libreria, Torino

⁴⁵⁸ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, opus cité p.171.

principe de Tension et de Détente, un second principe de Poids et de Force, ces deux principes se conjuguant entre eux, et un troisième principe, celui des trois rythmes de base, qui porte l'attention sur l'accent. Laurence Louppe note que « *Les élèves de Laban, Kurt Joos et Sigurd Leeder, ont tous deux accordé à la dynamique de l'accent le rôle essentiel, non seulement dans leur esthétique mais dans leur technique d'entraînement, où le facteur d'accentuation entraîne tout l'engagement corporel.* »⁴⁵⁹. Je constate que dans « *La table Verte* », l'accentuation répétée souligne l'intention du récit et rend le geste grandiloquent. Je remarque aussi que la labanisation systématique prend un pouvoir d'autorité dogmatique. C'est un choix symbolique et théâtral, mais le travail du corps, décrit par Jane Winearls, est dans la pure tradition du travail de la danse classique. Dans son chapitre II, intitulé « technique », elle expose d'abord les cinq positions de pieds classiques, ensuite une utilisation de la barre extrêmement réglementée : « *La Barre dont on ne doit pas pendre ni sur laquelle on doit s'appuyer, que le danseur doit pouvoir lâcher sans perdre l'équilibre* »⁴⁶⁰. Du formalisme des positions de pieds à l'appui sur la barre, c'est toute une organisation gravitaire qui est préconçue. Concernant le travail de Pina Bausch, Jérôme Andrews me fera remarquer que le travail du corps est aussi un travail « classique », ce qui ne l'empêche pas de trouver prodigieux (d'érotisme) le porté de « Bandonéon », mais c'est l'image chorégraphique qu'il apprécie, pas la « matière du corps ». Jérôme Andrews parle du « *mouvement par le sens global qui traverse tous les styles : Japonais, Américains, esquimaux, Français, Russes... et que l'on appelle Danse* »⁴⁶¹.

Jérôme Andrews, toute sa vie, cherche ce juste milieu entre les impulsions intérieures et les pressions venues de l'extérieur, par l'apport d'une spontanéité du mouvement. Antérieure à cette immédiateté, il y a la manière de se sentir qui provient d'une technique et cette technique est construite comme perspective. Me suggérant que mes idées sociales pouvaient tout autant être des préjugés, il me montrait, par son attitude même, que la solidarité acceptée et partagée par un groupe ne pouvait exister que par un travail sur soi qui permette d'écouter cet espace entre les êtres, et cet espace entre les êtres suppose une qualité de son être : « *Au moment où on est heureux, on est complet ; cela, au fond de soi, dépasse techniquement, la manière de penser, la manière de faire fonctionner votre cerveau. Il faut trouver, techniquement, ...la matière en vous-même qui corresponde, à un moment donné, à ce qui vous donne le sens de vivre plus.... Parce que, lorsqu'on est figé, on est figé. Quand on ne bouge pas, il n'y a pas de mouvement et donc il n'y a rien qui peut s'exprimer, sauf une négation totale de la carcasse. Il faut garder le contact avec la source de vous-même, pas la source de votre cerveau ; le*

⁴⁶⁰ Jane Winearls, *Modern Dance, The Jooss-Leeder Method*, opus cité p.77.

⁴⁶¹ Jérôme Andrews, conférence n°9, 25 janvier 1979.

cerveau, après tout, c'est seulement un muscle »⁴⁶². Il ne faut pas se leurrer, ne pas être dupe, ni de soi, ni des autres, ni d'une idéologie. Et Jérôme Andrews souligne : « Le concept que l'on a aujourd'hui de la danse correspond très souvent uniquement à la danse d'opéra, de ballet classique. Il est classique, c'est vrai, mais il n'est pas le seul. Il y a beaucoup de danses classiques. Ce sont des choses déjà faites, dont on fait une exécution et quelquefois comme une guillotine ! Ce n'est pas nécessairement un acte vital. Trouver un corps vivant qui danse sans affectation de style est très rare »⁴⁶³.

Au même moment, en juillet 1937, il noue des contacts amicaux, savoure et jouit du spectacle des danses folkloriques anglaises dont il note avec beaucoup de détails les dynamiques et les formes, et la forme « Danse Morris ⁴⁶⁴ » retient particulièrement son attention. Laurence Louppe s'interroge : « *Qu'est-ce qui nous bouleverse tant dans les danses traditionnelles, depuis les piétinements ternaires de la bourrée, jusqu'aux ondulations pelviennes des îles Salomon ? C'est leur pouvoir évident de toucher, de façon poignante et mystérieuse, un but essentiel, un objectif pertinent et totalement « juste » comme réponse au questionnement d'un groupe humain »⁴⁶⁵. En contraste avec le travail qu'il observe auprès de Leeder, les danses Morris livrent à Jérôme Andrews ce sentiment de vérité et de justice dont parle Laurence Louppe. Jérôme Andrews suit aussi les classes de ballet de Lydia Sokolova ⁴⁶⁶ à Londres.*

La France

En août 1937, il part pour **Paris** où fin octobre il fait l'ouverture du « Chiquito 37 », rue du Colisée : il y rencontre Maurice Chevalier, Mistinguett, gagne sa vie difficilement dans le monde du Cabaret, mais pourtant c'est un moment très riche d'échanges. Il y suit les cours d'Olga Préobrajenska⁴⁶⁷, professeur de ballet, ainsi que ceux de Léo Staats⁴⁶⁸. Moment de profonde

⁴⁶² Jérôme Andrews, conférence n°9, 25 janvier 1979.

⁴⁶³ Jérôme Andrews, conférence n°7, 13 décembre 1977.

⁴⁶⁴ Les danses Morris ont donné lieu au travail d'un groupe de chercheurs et à sa publication en 1993 (Chandler, Keith. *Rubans, Bells et grincer Fiddles: l'histoire sociale de Morris Dancing in the South Midlands anglais, 1660-1900* (Enfield Lock: Hisarlik Press, 1993).

⁴⁶⁵ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, opus cité p.112.

⁴⁶⁶ Lydia Sokolova, 1896-1974, danseuse britannique formée à la Stedman's Academy de Londres, puis d'Enrico Cecchetti, Ivan Clustine et Anna Pavlova, débute en 1912 dans une revue londonienne, avant de faire l'essentiel de sa carrière avec les ballets russes (1913-1922, 1923-1929).

⁴⁶⁷ Olga Préobrajenska, 18

71-1962, a été une de premières danseuses préférées du ballet impérial russe. En 1879 elle commence ses études de danse sous la direction de Nicolas Legat et d'Enrico Cecchetti, puis elle est engagée au Théâtre Marinsky et devient Prima Ballerina en 1900. Après la révolution d'Octobre, elle enseigne à Petrograd puis à Paris.

ambivalence car il dit son amour de Paris, mais il souffre beaucoup des difficultés de travail et de réalisation auxquelles il se heurte. C'est personnellement le moment de ses carnets que j'apprécie le plus où toutes les dimensions du danseur s'expriment. C'est la vie de bohème telle que nous la constatons dans l'étude des autobiographies des danseurs, stéréotype de la condition de l'artiste danseur et réalité matérielle de la vie du Music-hall, seule occasion qui lui était offerte de pouvoir travailler. Martha Graham écrit à ce sujet: « *L'isolement, la solitude, le doute, la vulnérabilité indissociable de toute création : autant d'épreuves à affronter. On le sait, quand on déambule dans les rues pendant des heures. Quand vient l'inquiétude, quand on est malade d'une idée, de quelque chose qui ne veut pas prendre forme* »⁴⁶⁹. Jérôme Andrews par sa sensibilité, son amour de la vie, se passionne pour toutes les formes d'expérience du travail, du nombre de rappels d'un numéro de cabaret, aux costumes et mises en scène des Folies Bergères qu'il analyse, avec des notations de ses problèmes financiers, de logement, de nourriture, de ses moments de désespoir et de bonheur, de ses amitiés qui font de ce séjour français un moment particulièrement attachant de sa vie. L'amour est toujours une dimension essentielle de sa vie. Il a le tempérament d'un homme de trente ans, suit ce qu'il nomme « le sens de l'extase » qu'un sentiment amoureux engendre et qui le conduit alors en Allemagne, avec une proposition de travail, dont il n'est pas dupe car elle n'est pas mirobolante, alors que sa situation parisienne est en impasse. Mon impression, en lisant ses carnets, est que sa décision fut prise sur un élan et rien, dans ses écrits, ne le laissait prévoir : Jérôme Andrews avait alors reçu la proposition d'Olga Préobrajenska de suivre les cours, même gratuitement . Mais il est un être plein d'orgueil : s'assumer est le minimum de la dignité, et Jérôme Andrews n'a jamais failli à cet orgueil d'être, quelques furent les circonstances.

Jacqueline Robinson rapporte les propos de Mary Wigman en 1932 : « *La danse est le geste du désir, la volonté de l'action, l'aspiration à une volonté de vie. (...) L'art de la danse moderne mérite également l'attention de ceux qui possèdent la force et le courage de dire oui à l'époque dans laquelle ils vivent* »⁴⁷⁰. Jérôme Andrews a toujours le courage de dire oui à la vie.

Photo de Jérôme dans un des personnages du Music Hall qu'il interprète à cette époque : gouaille du Parisien et du matelot, tout un programme et un positionnement propres à cette période, telle que Maurice Chevalier l'interpréta. Jérôme Andrews s'inscrit dans les conventions

⁴⁶⁸ Léo Staats, 1877-1952, danseur, chorégraphe, pédagogue français, formé à l'école de ballet de l'opéra de Paris par Mérante et Hansen, il rejoint la compagnie en 1893, et devient maître de ballet de 1908 à 1926. Brillant danseur, il impose le renouveau de la danse masculine.

⁴⁶⁹ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, opus cité p.134.

⁴⁷⁰ Jacqueline Robinson, journal de la Biennale de Danse de Lyon, 1986, p.25, « Hommage à Mary Wigman ».

de son époque et y puise les éléments d'une danse.



L'Allemagne

En février 1938, il part pour l'Allemagne où il travaille au Plaza Théâtre de Berlin dès le 1^{er} mars en qualité de danseur et chorégraphe de la compagnie d'Erna Carise, artiste qu'il a rencontrée à Paris (où elle fut meneuse de revue aux Folies Bergères). Il est occupé à la fois par la mise en scène, la chorégraphie, les répétitions et son rôle de danseur vedette, et il assure toutes les fonctions de son contrat bien que l'ambiance de Berlin l'affecte : la grossièreté des comportements, le manque de considération pour l'artiste, créent en lui une incompatibilité qui va grandissante le temps passant. Il en reparlera plus tard avec Mary Wigman quand ils auront tous deux de nombreuses conversations amicales. De graves ennuis de santé semblent l'affecter, mais il assure toujours son contrat avec l'esprit et l'éthique du métier qui le caractériseront toute sa vie. Il suit les cours de ballet avec Eduarda, personnalité dont je n'ai pas trouvé trace. Jérôme Andrews fait, entre autres, une chorégraphie sur l'esprit de l'alcool et il décrit les différents tableaux de cette revue. Un élément de l'expérience du cabaret est de toute première importance, c'est évidemment le rapport au public : la sensibilité qu'il développe chez l'artiste par l'expérience d'un «art subtil » (selon le concept de Zeami) avec la conscience de la façon dont le public perçoit et peut percevoir. Jérôme Andrews a cette expérience, une sensibilité exercée par des années d'interprétation, de composition et d'improvisation, les trois éléments qui composent l'éventail de la création.

Jérôme Andrews a donc connu l'ambiance, dans ses aspects directs, résultant de la propagande forcenée et jusqu'aboutiste dirigée par Goebbels qui régit tout le fonctionnement de la culture, d'une main de fer et d'une façon dictatoriale, disposant de tous les droits répondant aux exigences des meneurs gouvernants : le Reich Culture Chamber, fondée en 1933, dont il est le président, régit tous les rapports, édicte tous les critères d'expression. Il dispose de tous les moyens, administratifs et gouvernementaux, y compris l'application de la peine de mort, contre tout citoyen récalcitrant au régime. Tout ce qui avait été la richesse spirituelle et culturelle de Berlin durant la république de Weimar, fut réduit à néant et, pour tout dire, décapité, éradiqué. Tout élément intellectuel, ou s'opposant au nouvel esprit hitlérien se voyait offrir la seule possibilité de survie : sauver sa peau et sa carcasse par la fuite et l'émigration (Jooss en 1933 en Angleterre, Julia Tardy-Marcus à Varsovie, Valeska Gert en Amérique) ou la disparition par suicide, sinon le parti socialiste national se chargeait purement et simplement de les éliminer corporellement de la façon la plus radicale ou de les concentrer dans des camps du même nom. En consultant les mémoires de Valeska Gert (Gertrud Valesca Samosch de son vrai nom)⁴⁷¹, ainsi que l'interview de Julia Tardy-Marcus par Isabelle Launay

⁴⁷¹ Valeska Gert, *Je suis une sorcière*, *Kaléidoscope d'une vie dansée*, éditions Complexe et Centre national de la danse, 2004.

et Jean-Christophe Wavelet⁴⁷², et *Berlin Cabaret* de Peter Jelavich⁴⁷³, un paysage se dessine dans lequel la figure de Jérôme Andrews acquiert un nouveau relief. Le sarcasme et l'ironie, la dérision, le grotesque ne font pas forcément partie de ses moyens d'expression. Son état d'esprit n'est pas issu du milieu juif et de son humour décapant contre l'hitlérisme, tel que ce fut le cas de Julia Tardy-Marcus ou de Valeska Gert. Il ne parle pas allemand. Il a peu ou pas d'amis car il n'est resté que quatre mois à Berlin et n'a pas eu le temps de nouer connaissance, et, occupé par le travail, la maladie, (car ses conditions de vie semblent pêcher par manque d'hygiène) il ne put approfondir le problème inhérent à l'Allemagne d'alors. Par cet handicap, sa vie artistique ne peut atteindre l'essor qu'il eut souhaité. Il n'est peut-être pas à même de pouvoir saisir les nuances des différents folklores autochtones. Je note aussi que les quotas existaient déjà aux Etats-Unis depuis 1924, et que Ted Shawn en 1927 avait pris la décision de s'y conformer. Le racisme n'est donc pas une découverte pour Jérôme Andrews. Saisissant l'occasion que le voyage de retour aux USA lui soit offert, il n'hésite pas à prendre la décision du retour.

⁴⁷² Isabelle Launay et J.C Wavelet, entretien avec Julia Tardy-Marcus, avril 1997, in *Danse et Utopie, Mobiles I*, département Danse, Paris 8, ed. L'Harmattan 1999.

⁴⁷³ Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press ; Cambridge, Massachussets, London ,England, 1993.

Chapitre V : retour en Amérique

Début juin 1938, retour en Amérique :

De retour aux Etats-Unis, Jérôme Andrews reprend le Yoga avec Claire Léa Stuart ⁴⁷⁴ et le Dr Reverdy ⁴⁷⁵, ainsi que le travail avec Alys Bentley. Pour se rétablir des problèmes de santé qui furent les siens en Allemagne, il commence de nouvelles pratiques du Yoga, dont celle du nettoyage régulier du colon, Basti, qui consiste à absorber de l'eau par le rectum pour la rejeter ensuite par le même orifice, auto-lavage par aspiration, donc qui ne détend pas l'intestin et ne présente pas l'inconvénient des lavements, puisque c'est un acte d'absorption actif et non un laisser faire passif. Jérôme Andrews acquiert alors une expérience de la sensibilité au parcours de l'intestin, et cette sensibilité aux organes internes de son corps va le conduire peu à peu à découvrir de nouvelles nécessités d'ouverture à l'espace environnant dont bénéficie sa danse. En effet, cette absorption de l'eau oblige à une activité de déplacements du corps dans l'espace externe pour faire de la place à l'intérieur sur le chemin du trajet de l'eau, parcours qui devient alors très « réaliste » selon l'expression de Jérôme Andrews.

Lors d'un stage, nous travaillâmes en marche en suivant le parcours du gros intestin en référence à son image anatomique : de la jonction iléo-caecale nous remontons à droite sous le foie, effectuons le passage de l'« angle colique ou hépatique », pour passer transversalement sous l'estomac, puis effectuer un second tournant, l'« angle colique gauche ou sphénisque », avant de descendre le côlon descendant, puis côlon sigmoïde et rectum. Il nous fallait sans cesse combiner ce déplacement avec l'activité de notre diaphragme, et nous nous servions de la palpation pour sentir ce trajet sous nos doigts, action de palpation qui fut un réflexe et non pas une proposition de Jérôme Andrews. Le mouvement engendré dans l'espace concerne la respiration car il faut remonter le diaphragme au maximum pour passer les « angles » et combiner une inspiration active, donc une descente du diaphragme pour la traversée de droite à gauche, effectuer une levée du diaphragme en expirant pour le second tournant, inspirer de nouveau pour aider la descente à gauche, et quand on est au niveau du rectum, la poussée vers l'extérieur du corps est une sensation si quotidienne dans l'expulsion des fèces que l'amplification du mouvement par une « troisième » position du bassin n'est pas très difficile à trouver. À partir de cet espace intérieur physiologique ressenti, on se déploie dans l'espace extérieur et cette amplification du mouvement viscéral peut donner lieu à toute une variation (en tournant, en montant et en descendant, en suspension, en vibrations, en élan selon les lois du

⁴⁷⁴ Il n'existe, pour l'instant, aucune trace de ce personnage à laquelle je puisse avoir accès.

⁴⁷⁵ idem

mouvement définies par Laban), en suivant le déplacement ou en allant en opposition. Les actes d'avalement et d'expulsion ne sont que des particularités des actes fondamentaux de la danse qui sont prendre et jeter, ou pousser et tirer. Mais surtout l'énoncé de Jérôme Andrews, « *il y a plus de place dehors que dedans* » devient une évidence ressentie : pour laisser libre et vivant l'intérieur il faut aller dans l'espace extérieur. Je constate que Jérôme Andrews est très attentif et intéressé par ces mouvements réflexes du corps qui nous font rechercher plus d'espace en-dehors de nous, et, quand nous travaillons avec lui en cours particulier sur le Strumentarium Pilates, il sait nous les faire percevoir : ils produisent alors ce qu'il appelle « ouverture ».

Mr. Ôno en 1990, lors d'un stage à Venise, a travaillé uniquement sur la recherche des sensations viscérales en relation des doigts des mains et des pieds, de la bouche et des autres orifices, pour rechercher le nouveau-né que nous aurions pu être ou que nous pourrions être. C'est en partant de nos observations sur les phénomènes d'expression viscérale du bébé et de ses mouvances que nous comprenons mieux par la suite la relation qui peut exister entre notre vie organique et les actions possibles vers l'extérieur du corps.

Dans la poétique du geste de Jérôme Andrews, il n'y a pas de « mimésis » mais « mouvement », un acte physiologique qui se communique à la « carcasse » qui va dans l'espace. Par ailleurs, en nous ouvrant à ces perceptions viscérales Jérôme Andrews les démystifie. Lorsque je parlais de ces techniques d'« éveil » à un professeur de Yoga qui travaillait alors avec moi à Venise, il me fit remarquer que dans l'enseignement du Yoga ces pratiques étaient tenues secrètes. Les « tripes » sont l'objet d'une attention particulière en Yoga et aussi chez Jérôme Andrews car elles sont un lieu stratégique où s'effectue le lien entre le « bas » (avec la sortie des jambes rendue possible par l'action du psoas attaché aux lombaires) et le « haut » (avec l'action du diaphragme rendue libre, diaphragme attaché lui aussi sur les lombaires (voir schémas précédents) ainsi que Martha Graham en avait l'intuition et la connaissance. Et cette attention aux « tripes » est non seulement une discipline du corps mais une éthique à laquelle Jérôme Andrews est très sensible. Il pouvait être intransigeant avec quiconque relâchait son ventre en avant ; on entendait alors retentir un sonore « *les tripes* ».

En Juillet Jérôme Andrews danse « Times » à Camp Tamiment, lieu où pendant l'été sont organisés des sessions de travail et de création chorégraphique pour professionnels et étudiants. Un article *Danser dans les camps d'été* signé Jérôme Andrews paraît dans « American Dancer » en juin 1939. Il nous fait comprendre l'enjeu de ce camp de Tamiment. C'est un témoignage qui me semble intéressant sur la façon dont fonctionnent alors les scènes américaines, sur la fabrique des spectacles durant les années précédant la guerre de 40-45, sur l'esprit des danseurs, à la fois en compétition mais avec un esprit de coopération manifeste ; on

sent que chacun donne le meilleur de lui-même. Chez Jérôme Andrews nous apprécions dans cet article l'humour qui caractérisera son esprit jusqu'au dernier jour. Il vient de traverser l'océan Atlantique, et il retrouve en Amérique des conditions de travail et d'expression sans commune mesure avec ce qu'il a vécu en Europe. En fait c'est un océan métaphorique de conditions d'existence qu'il vient de franchir, la possibilité de reconnaissance artistique après ce qu'il vient de vivre comme difficultés. Le contraste est saisissant et montre la plasticité de Jérôme Andrews, cette liberté qui lui fait accepter ce qui se présente à lui, car « il joue le jeu » en toute lucidité.

Lorsque je suivis les stages de réalisation à Dijon pour les spectacles « Mystère Corybantique » en 1981, puis « Totem et Tabou » en 1982, et de nouveau en 1992 en Crète, pour « Passacaglia », il me semble avoir été confrontée à une expérience similaire de travail intensif où Jérôme Andrews réussit à sortir de chacun, danseur professionnel ou amateur, ce qu'il était capable de donner, dans un dessein collectif, une réalisation chorégraphique programmée, qui nous portait à donner le meilleur de nous-mêmes, ainsi qu'il le relate au sujet du travail à Camp Tamiment.

1939 : À New York, il étudie le Yoga, toujours avec Claire Léa Stuart, travaille encore pour Alys Bentley, danse au New York World's Fair le 1^e mai avec Betty Bannister et un groupe d'Albertina Rasch⁴⁷⁶. Il est engagé par le Music Hall. Le spectacle à Tamiment est acheté par la « Schubert Corp ». il travaille pour la revue « Straw Hat Review », conçue par Léon Barté⁴⁷⁷, avec le statut de danseur et de chorégraphe. John Martin dans le New-York Times du 12 novembre 1939, relate un spectacle à Broadway réunissant les danseurs du « Camp Tamiment » et une chorégraphie de J. Andrews, *Piano and Lute*, dans laquelle Jérôme Andrews effectue un mixage de Ballet et de la modern Dance, « en les conservant dans leur spécificité et en utilisant leurs contrastes de façon très ingénieuse en une seule composition » selon les termes de John Martin. Le retour en Amérique est fructueux, semble-t-il, puisque c'est un moment intense de danses, de créations, de rencontres et de partage. Jérôme Andrews a trente ans ; il est dans la fleur de l'âge, au summum de ses possibilités physiques, ce dont attestent ses sauts, et les critiques sont élogieuses. Néanmoins, son passage en Europe, ce qu'il a pu sentir de

⁴⁷⁶ Albertina Rasch, 1891-1967, née à Vienne en Autriche d'une famille juive polonaise, étudie à la Vienna State Opera Ballet School et devient première danseuse à l'hippodrome de New York en 1911. Elle créa son propre groupe, « The Albertina Rasch girls », et le Rasch Ballet, conçue un certain nombre de productions pour Ziegfeld, dansa au Moulin Rouge, tourna avec Sarah Bernhardt, et ouvrit son studio à New York où Bill Robinson enseigna les claquettes, et s'orienta vers le théâtre de Broadway et la cinématographie.

⁴⁷⁷ Léon Barte, dansa avec Joséphine Baker en 1929 dans le film de Joe Francis « La folie du jour ».

grossièreté d'esprit en Allemagne l'a certainement marqué. Il y fut malade : à son retour en Amérique avec l'aide d'Alys Bentley, du Yoga repris avec Mme Claire Léa Stuart, il est à nouveau en bonne santé, mais j'imagine que la sensibilité de Jérôme Andrews, l'approche de la guerre, ce qu'il a ressenti en Allemagne et en France, ont ébranlé profondément son être.

Chapitre VI : le tournant

1940 : Sur la scène du Radio City Hall, Jérôme Andrews se brise trois métatarses. Il initie alors une rééducation avec Joe Pilates. C'est l'occasion pour lui de révolutionner totalement son approche du travail du corps, mais la rééducation prendra du temps et il me confia qu'il connut alors un moment particulièrement difficile de son existence. Il saura nous communiquer la richesse, de l'occasion offerte à chaque être humain d'effectuer un « embrayage », un « shift », lorsque c'est l'impasse absolue semble-t-il. Gilles Deleuze dans son livre « *Logique du sens* » écrit : « *Il y a dans tout événement malheureux une splendeur qui sèche le malheur* ». Et Jérôme Andrews cite l'expérience de « *Mary Wigman, qui, si elle n'avait pas abîmé ses genoux, elle aussi, aurait continué à sauter et elle aurait perdu la chance de trouver le monde qu'elle a découvert à partir de cet accident. En étant forcée de trouver ses pieds, elle a trouvé beaucoup plus d'espace, sur la scène et en elle et, le lien entre les deux* »⁴⁷⁸.

Il saura ainsi nous permettre, par la relation de ses propres difficultés, de trouver le courage de cet embrayage nécessaire et indispensable pour notre évolution d'être humain. Ce « shift » est un motif de mouvement des cours de Jérôme Andrews, et de ses chorégraphies, car il signe un changement de cap, d'orientation qui produit un éveil profond à tous les niveaux. Je me souviens d'un sonore « Sylvie, act ! » en pleine répétition de la « Passacaglia » qui fut son ultime chorégraphie, en 1992, et cette femme, Sylvie, comme saisie dans les profondeurs de ses instincts, opéra un changement radical, faisant irruption sur un homme, qui en fut le premier surpris, et le résultat chorégraphique de cet événement fut superbe, et tout à fait insolite.

À la suite de l'accident qui survint lors d'un saut, (et nous avons remarqué que la critique apprécie particulièrement ses sauts), saut d'un niveau de la scène à un autre niveau en contrebass où il aurait dû y avoir un matelas pour le réceptionner de cet acte hautement spectaculaire, Jérôme Andrews me raconta qu'il avait commencé par passer ses journées à la cinémathèque : il s'y rendait alors avec l'aide de béquilles. Mais quand je constate les laps de temps, la vitesse avec laquelle il sut trouver le courage d'aller voir Pilates et de commencer cette rééducation douloureuse sur les « machines », je vois qu'il ne s'installe jamais dans un rôle de victime, qu'il faut toujours que « ça » change, et que si les conditions extérieures ne peuvent changer, alors il fait en sorte que lui-même change. Le courage est toujours au rendez-vous de l'image laissée par Jérôme Andrews.

Le travail avec Joe Pilates va transformer radicalement son existence. D'après les

⁴⁷⁸ Jérôme Andrews, conférence de janvier 1974.

informations contenues dans les annexes historiques de Dominique Coulin-Praud⁴⁷⁹, Joe Pilates naît en Allemagne en 1880, s'exile en Angleterre en 1912 pour devenir boxeur, puis travaille dans un cirque, est interné dans l'Île de Man de 1914 à 1918 comme étranger ennemi, devient infirmier et met au point l'« Universal Performer » pour la rééducation des blessés. Après la guerre, il retourne en Allemagne, travaille dans la police, rencontre Laban, qui s'intéresse à ses recherches, part pour les Etats-unis et crée le Pilates Studio à New York en 1926.

Il convient d'expliquer en quoi consistent les fameuses machines Pilates. Dominique Dupuy en expose les principes dans un article « *Faire machine avant* », article accompagné des dessins de J.P.Schneider. Le « strumentarium » Pilates est composé de deux machines de base ; une table horizontale avec un chariot mobile circulant sur deux rails grâce à quatre roues, et retenue à l'avant par des ressorts boudins qui ramènent ce chariot à son point de départ lorsqu'il est poussé vers l'arrière sur les rails, et permet un travail en position de corps horizontal, et une autre machine, que Jérôme Andrews nomme « la chaise », et permet un travail du corps en position verticale.

Sur ces machines, Jérôme Andrews va pouvoir reconstruire tout son « instrument », son propre corps, à partir de la tactilité retrouver des appuis et faire en sorte qu'ils lui restituent une mobilité qui satisfasse son désir de danse. La traversée du corps par le repoussé des pieds est un des fondements des exercices de base qui se font sur le dos, allongé sur la machine horizontale, et au début ce fut si douloureux que Jérôme Andrews dut les faire en absorbant une bonne gorgée de whisky, ensuite en serrant un tissu entre les dents pour supporter la douleur. « *La méthode Pilates privilégie une approche de force par les appuis extérieurs, par la peau, en laissant de côté la vision d'un centre qui serait dominant* » écrit Dominique Coulin-Praud. C'est, pour Jérôme Andrews, une nouvelle conception du mouvement, et une révolution à tous les niveaux d'acte aussi bien physiologique que psychologique. La façon, en effet, dont nous avons intériorisé le concept de force, avec tout l'imaginaire personnel et social qui lui est associé, est une des premières notions dont on doit se débarrasser en entreprenant ce travail, sous peine de se battre avec soi-même, ou avec l'objet, « à corps perdu ». Jérôme Andrews avait une définition que j'ai fini par connaître par cœur : « *la force, c'est la volonté dans la faiblesse du corps. La puissance c'est l'ouverture dans la structure* ». C'est l'expérience du travail sur le Strumentarium Pilates qui lui permet d'énoncer cet aphorisme. Nous ne sommes donc pas dans un idéal de contrôle absolu tel que certaines pratiques des techniques Pilates pourraient nous le faire croire. Quoi qu'il en soit, sur la machine, les appuis sont mobiles : les notions d'effort, de pousser, de tirer, d'ouverture, de respiration, de succession, toutes ces

⁴⁷⁹ Dominique Coulin-Praud, *La Méthode Pilates*, mémoire de maîtrise, département de Danse, université de Vincennes-St Denis, 1998.

notions vont être réélaborées. Au début c'est assez perturbant car on remet tout en question, et il faut être très motivé pour en avoir le désir. Qu'est-ce qu'appuyer par exemple ? Et l'on découvre que lorsqu'on appuie on est peut-être en train de piler sur cet appui, et, petit à petit, on va découvrir qu'à partir de cet appui, au lieu de piler, c'est-à-dire de s'écraser, on peut lever, et le plus subtil appui va ouvrir en nous un univers d'envol possible. Dominique Coulin-Praud écrit: *«Interface entre perception et action, c'est de l'approfondissement des appuis que démarre le mouvement »*⁴⁸⁰.

Généralement, on aborde le travail des machines quand on en éprouve la nécessité, comme Jérôme Andrews après son accident sur la scène de Radio City Hall, ou Dominique Dupuy en 1974 : *« J'avais 44 ans, et je me suis là bien rendu compte que j'étais à la limite de ce que je pouvais faire, de ce que j'avais fait toute ma vie et il fallait absolument que je change »* confia-t-il à Dominique Coulin-Praud dans une entrevue à Fontvieille en décembre 1998. Moi-même, en 1978, arrivée à une impasse dans mon travail de danse, ne trouvant pas une façon de travailler qui me permette de faire le lien entre ma danse et la « technique », j'entrepris avec Jérôme Andrews cette très belle aventure humaine et artistique qui transforma ma vie. Au cours de l'entretien que j'eus avec Dominique Dupuy en août 2010, il me confia que cet épisode fut un renouvellement total de sa danse : *« J'ai dû beaucoup déconstruire pour reconstruire un nouvel instrument »* me dit-il. Il créa ainsi une série de solos qu'il n'aurait pu envisager sans cette expérience qui fut le départ d'une nouvelle aventure de sa danse : *«maintenant je fais du Derrida »* me dit-il avec humour. Il semblerait qu'il fit, lui aussi, ce « shift », motif de mouvement physique et existentiel, cet embrayage dont Jérôme Andrews parlait si souvent dans ses cours.

Françoise Dolto, dans *« Le sentiment de soi »*⁴⁸¹, expose que l'être humain se constitue par deux images de son corps qui lui donnent la sensation d'exister ; une représentation dynamique de base, image conférant la structure spatiale, et une représentation dynamique d'accomplissement, image rythmée par les échanges qui structurent sa notion du temps. C'est ce sentiment corporel oublié ou refoulé qui représenterait l'image inconsciente du corps. Si des liaisons tardives peuvent enrichir ou réparer nos manques à «être », on peut se demander si elles pourront jamais remplacer les structures primitives étayées par nos premiers affects et nos premières représentations. *« Là où le ça fut il me faut advenir »* constate Freud, formule reprise par Jérôme Andrews car c'est par nécessité qu'on avance, qu'on change. *« La façon dont le danseur a construit son corps dans ses expériences précédentes de danse influencera la façon dont il concevra la machine, et de ce fait l'utilisation en sera plus ou moins aisée : pour certains*

⁴⁸⁰ Dominique Coulin-Praud, opus cité, p.22

⁴⁸¹ Françoise Dolto, *le sentiment de soi*, Gallimard 1997 .

il s'agira d'un changement radical qu'il n'est pas facile de mener à bien, « force et courage (dixit D.Dupuy) ne servent ici à rien » écrit Dominique Coulin-Praud ⁴⁸².

Sur la machine il va falloir renégocier ses appuis, et la composante psychique et symbolique de la construction gravitaire est alors totalement réélaborée. Il y a aussi le rapport à « l'objet » machine avec toute sa charge affective et sa connotation psychologique qu'il va falloir instaurer. Pour cette raison le rapport avec son moniteur est de toute première importance, rapport que Dominique Dupuy qualifie de rapport de maître à élève, ajoutant « *le maître est en vous* ». J'ai eu le bonheur de travailler avec Jérôme Andrews et chaque séance fut une leçon nouvelle, enrichissante et passionnante. Il avait beaucoup de fantaisie et de créativité, et me permit de découvrir ce travail avec rigueur mais suffisamment de sensibilité pour me faire prendre conscience de ce qui se passe dans l'ici et le maintenant d'une relation sur la machine, et me donner la notion de l'ouverture sur « soi-même ». Je me rends compte que chaque corps est différent, et chaque histoire l'est aussi. On ne peut pas faire le chemin plus court pour quelqu'un d'autre, et c'est à partir d'un dialogue que quelque chose d'intéressant arrive. Il y a des êtres qui ont beaucoup de difficultés à sentir et à apprécier leurs sensations à leur juste mesure, et il faut déployer alors des trésors d'imagination, ou d'intuition dans le cas de Jérôme Andrews, afin qu'ils découvrent à travers l'expérience, un nouveau potentiel de vie. « *It's a truth machine* » dit Mme Dasky, qui, à plus de quatre-vingt ans venait travailler avec Jérôme Andrews en cours particuliers, cours auxquels j'eus, parfois, le privilège d'assister.

Delphine Joubert, qui travailla pendant plusieurs années avec moi dans l'espace et sur le « Stumentarium Pilates » avant de fonder sa propre compagnie, observait les transformations opérées avec le temps sur sa façon d'user ses chaussures. Elle avait conservé une paire de chaussures témoin qu'elle utilisait avant de commencer à travailler la « machine » en 1981, et qu'elle me montra un jour en la comparant avec la paire de chaussures qu'elle utilisait alors. La comparaison des deux paires de chaussures fut très instructive. Dix années s'étaient écoulées, ses appuis s'étaient radicalement transformés, les chaussures ne s'étaient pas usées de la même façon.

D'autre part, « *Le mouvement effectué est réversible ; il comprend toujours un aller et retour, le retour en général plus efficace que l'aller ; ainsi répond-il à l'exigence de Moshé Feldenkrais qui ne considère comme bons (pour le corps) que les mouvements qui peuvent s'effectuer dans les deux sens* » explique Dominique Dupuy⁴⁸³. Nous pouvons ainsi ressentir le flux d'un acte, une succession qui circule à travers le corps, et, toujours, à une circulation en flux

⁴⁸² Dominique Coulin-Praud, idem p.22.

⁴⁸³ Dominique Dupuy, *Marsyas* 1995, p.50.

dans un sens correspond une circulation en reflux dans l'autre sens si le travail du corps se fait en ouverture.

Cette notion d'ouverture est primordiale. Jérôme Andrews en fait un concept fondateur de son travail : « *Ouvrir le corps en lui-même, les mots ne suffisent pas pour expliquer cela. Les démonstrations ne suffisent pas. Mais si on cherche à percevoir les sensations dans la réalité des choses, on peut trouver cette ouverture. A ce moment-là, le professeur et l'individu avec qui il travaille, comprennent ce que veut dire ouverture* »⁴⁸⁴. Le concept d'ouverture est lié à l'appui dans l'espace, à cette notion d'« y aller » si spécifique à Jérôme Andrews. Le choix de privilégier le terme d'ouverture implique un certain état du tonus musculaire, un réglage fin du mouvement par la diminution du tonus des antagonistes, mais renvoie aussi à l'attention portée sur l'appui de la peau dans l'espace. Cet appui est une confiance tactile. Le corps « va » et le premier objet du corps en proximité de l'endroit vers lequel on se dirige est le premier à s'ouvrir, comme la peau s'ouvre à la caresse du soleil. L'haptonomie a montré que dans le premier mouvement relationnel « aller vers », ou « y aller » comme dit Jérôme Andrews, la peau est le premier effecteur par l'ouverture des pores. Ouverture donc à tous les niveaux aussi bien physiologique que psychologique. Le sens varie dans l'expérience individuelle qu'on peut en faire. Le « corps radical » tel que le définit Hubert Godard est toujours sollicité dans l'acte sur les machines Pilates, et il intègre non seulement les viscères mais aussi tous les organes liés au déplacement structurel des os de la colonne vertébrale, chaque vertèbre dans son ouverture induisant une activité à tous les niveaux lui correspondant.

Dominique Coulin-Praud relie la méthode Pilates au travail de Didier Anzieu sur le « Moi-Peau », « *qui développe la conception de la structure du « moi » comme structure d'enveloppe, par opposition à une structure de « noyau* ». L'espace se définit ainsi comme partenaire de vie, mon appui, la dimension primordiale et constitutive de mon être. Elle écrit aussi que « *l'utilisation des machines relève plus d'un état d'esprit, touchant l'état du corps que d'une vision formelle et dynamique du mouvement* », Pourtant Jérôme Andrews explique dans le film *Forwards and Backwards* de N+N Corsino : « *le travail Pilates dans un premier temps était global, incluant des formes difficiles et qui demandaient beaucoup de contrôle, mais une fois ces formes intégrées, le travail devenait plus sensible et permettait d'entrer dans un raffinement de sensations, de détails. Il n'était pas possible de faire l'impasse de ces premiers temps de travail en contrôle* » et il ajoute qu'il en fut de même avec le travail de Doris Humphrey. Ainsi l'approche est double : précision formelle qui permet un contrôle et un réalisme de l'inscription dans l'espace dont le dessin répond à des lois architecturales, et éveil d'une sensorialité qui

⁴⁸⁴ Jérôme Andrews, conférence de 1972.

donne une plénitude d'être quand l'acte n'est pas seulement volontaire mais permet une intégration de l'histoire et de la personnalité de chacun.

Dominique Dupuy note, à propos des machines Pilates, dans son article « Le corps émerveillé »⁴⁸⁵: « *Le corps est mis dans une situation proche du vide ; il n'est pas préalablement construit et mis en place. Il est dans une sorte d'absence, de silence d'où tout peut surgir* », Mais cette expérience, relatée par Dominique Dupuy, ne peut advenir qu'après un temps de mise en pratique des machines Pilates qui la rende possible, car faire ce vide est déjà un travail de déconstruction qui n'est pas donné à tout un chacun, et requiert une qualité des appuis qui permette d'être « en vol ».

En 1978, à Bourg-en-Bresse, Dominique Dupuy utilisa l'image d'un collier de perles pour expliquer la succession des vertèbres au sol en position de « reverse », c'est à dire dans une position où nous sommes en appui sur les épaules, après avoir roulé sur le dos de telle façon que les genoux se retrouvent aux oreilles (*le poids sur les genoux* insiste Jérôme Andrews) et qu'on se donne pour tâche de descendre une à une les vertèbres de l'occiput au coccyx : nous pouvons ainsi effectuer ce que dans sa terminologie Jérôme Andrews appelle une « première succession » du dos. Il s'agit alors de déposer en arrière chaque vertèbre en l'individualisant, en se servant du contrepoids des genoux et du levé de la tête pour faire de la place, afin que chaque vertèbre puisse tomber sur sa ligne de poids, désolidarisée de la précédente et de la suivante. C'est ici qu'intervient une utilisation du souffle qui doit s'intégrer à l'acte. « *Le libre jeu des articulations ne peut s'effectuer que par le sens du vide dont l'extension peut être réalisée conjointement par le travail de la respiration. Entre l'expiration et l'inspiration, il est possible de laisser du jeu ; un temps pendant lequel le mouvement du diaphragme s'accroît jusqu'à produire un appel* »⁴⁸⁶. Nous avons noté ce temps, « MA », dans la culture japonaise.

Lors d'une séance publique, Jérôme Andrews fit une démonstration avec Yves Cloaguen⁴⁸⁷ sur les machines: il insista sur l'appui de l'intérieur du talon pour effectuer une figure assez complexe, le « twist » sur la machine horizontale. Par la précision et la subtilité d'un appui nous avons ainsi accès à l'architecture porteuse du corps dans un effort minimum et une sécurité maximum, et Jérôme Andrews nous fit constater que l'appui suit la ligne des plus longs os. Contrairement au Kathakali, où l'appui se situe sur l'extérieur du pied, il insistait pour que l'appui passe à l'intérieur de la jambe. Ensuite, s'il est possible d'isoler un point le temps de focaliser mon attention sur une zone minuscule et en faire le point de départ d'une action dans

⁴⁸⁵ Dominique Dupuy in *Marsyas*, n°16, décembre 1990, p.32.

⁴⁸⁶ Dominique Dupuy, idem p.50

⁴⁸⁷ Yves Cloaguen d'origine bretonne, venait du travail du cirque sur la corde quand il rencontra Jérôme Andrews, au milieu des années 1970. Il travailla sur les machines Pilates et dans l'espace, avant de rejoindre Yano et de créer son propre espace rue de Charonne.

l'espace, il faut alors laisser s'opérer une action qui tient d'un envol. Dans la multiplicité des corporéités possibles, la pratique Pilates donne accès à une perspective singulière de soi : c'est une forme de « *Yoga de l'action* » selon les termes employés par Jérôme Andrews lors d'une conférence à Delphes. Le sujet-corps expérimenté n'est pas parcellaire mais traversé constamment par des lignes d'actes, des « méridiens d'acte » disait-il, reprenant le vocabulaire de la médecine chinoise. Ensuite les sensations éprouvées sur les machines s'intègrent à l'espace et c'est tout le travail du studio, et de l'espace, qui est remis en question.

À partir de cette période de sa vie, Jérôme Andrews, et ceci grâce à Clara et Jo Pilates, découvre une autre intelligence de son corps. Déjà l'expérience du Yoga avec Théos Bernard, puis l'éveil à la proprioception avec Gertrude Falke-Heller à l'école de Joos-Leeder, ses réflexions sur le rôle du diaphragme, du plancher pelvien, sur le centre ou le périphérique comme point de départ du mouvement l'avaient conduit à comprendre son « instrument » en mouvement, mais, comme il ne manquait jamais de le souligner, avec la « machine » on ne peut pas échapper à soi-même. Dans sa carrière un danseur peut se trouver en situation de déséquilibre, et opérer des compensations qui ne soient pas toujours heureuses, trouver une solution pour s'en sortir, ou par narcissisme, ou par habitude, ou par une conception erronée de son mouvement, qui ne soit pas forcément satisfaisante pour le corps. Sur la machine horizontale, pas moyen de tricher : on travaille directement à corriger les déséquilibres et on découvre que l'ouverture des jambes par exemple est en rapport avec une notion de sortie des jambes dans un acte de « tir à l'arc » avec la colonne vertébrale qui est une qualité du mouvement tout à fait particulière. Jérôme Andrews souligne que pendant des années il a tiré sur ses jambes pour travailler l'ouverture « *ce qui est absurde, car si on tire sur un nœud on ne fait que le consolider* » précise-t-il, et il insiste et fait remarquer la structure du psoas qui s'étire dans les deux directions, vers le haut par son attache sur la colonne vertébrale en synergie avec le diaphragme, et vers l'extérieur par la sortie de la jambe, puisqu'il est attaché à l'intérieur du col du fémur. Nous pouvons noter que de nombreux danseurs, Martha Gaham et Hanya Holm entre autres, avaient cette intuition de la sortie des jambes et ne manquaient pas de souligner à leurs élèves que leurs pieds s'enfonçaient profondément dans le sol produisant cette sortie réflexe de la colonne vertébrale dans l'autre sens, donc cette sensation de tir à l'arc si profonde et caractéristique. Une danseuse à Dijon en 1981, lors du travail pour la chorégraphie *Mystère Corybantique*, remarquait que, sans avoir particulièrement travaillé son ouverture de jambes durant le stage de Jérôme Andrews, celle-ci s'était tout à fait améliorée comme conséquence de l'attention portée sur la colonne vertébrale et ses appuis.

Un ostéopathe rencontré dans les années 1990 et avec lequel j'eus une conversation concernant ce muscle m'expliquait qu'il considérait le psoas, dans sa pratique, comme une

forme de poubelle, car s'y engrange toutes les toxines puisqu'il n'est que rarement sollicité dans la vie quotidienne de la plupart des gens, du moins dans notre civilisation. Hubert Godard rappelle dans son article « Présentation d'un modèle de lecture du corps en danse » : « ... souvent une compression du muscle psoas par son attache voisine avec le pilier du diaphragme vient gêner le libre mouvement du muscle respiratoire. Il faut se rappeler que ces deux muscles ont un fascia commun et que toute tension excessive sur un de ces deux muscles sera transmise à l'autre ⁴⁸⁸ ».

Le diaphragme coupe le corps en deux, il sépare le thorax de l'abdomen : il est primordial de l'intégrer au mouvement, car sa tension peut empêcher les passages physiologiques et dynamiques entre les deux parties du corps qu'il délimite, créant des stases énergétiques particulièrement néfastes au mouvement. Dans le travail de la « machine » Pilates, l'acte de poussée du chariot se fait sur l'inspiration principalement. L'importance des appuis, avec le temps et l'intégration du travail, permet de ressentir ce que j'avais trouvé si fabuleux chez Jérôme Andrews la première fois que je le vis sur scène, la sensation de respiration par les pieds tout à fait particulière, et celle d'un corps entier, vivant, et animal.

Nous avons noté en 1937 la parution du livre de Mabel Elsworth Todd qui fut important pour toute une génération de danseurs, et qui le fut aussi pour moi. Ce livre analyse le rôle du diaphragme, et les schémas qui en sont donnés sont étonnants de clarté ; vu de dessous, celui-ci ressemble à un champignon (les enfants, dans mes cours l'appellent ainsi). Le sens de ses fibres est rayonnant à partir du centre, une plaque aponévrotique ou centre phrénique, et trois faisceaux de fibres vont rejoindre :

- Les côtes : ce sont les fibres costales.
 - Les vertèbres lombaires : ce sont les deux piliers des fibres vertébrales (c'est très clair dans la vue de profil et celle de dessous)
 - Sur l'appendice xyphoïde s'attachent les fibres sternales. Au centre
- de la plaque aponévrotique, les orifices de l'œsophage, de la veine cave et de l'aorte, permettent les échanges, la remontée du sang chargé de gaz carbonique vers le cœur, et le départ du sang propre pour alimenter les organes situés dans l'abdomen et pour les membres inférieurs. À l'inspiration, si la respiration n'est pas costale (comme on l'apprend en gymnastique à l'école), le diaphragme s'abaisse d'une dizaine de centimètres et, comme une pompe, aspire l'air à l'intérieur des poumons. Cela crée une pression sur les organes à l'intérieur du ventre et les différentes techniques de yoga ou du souffle utilisent cette propriété, généralement en

⁴⁸⁸ Hubert Godard, *Présentation d'un modèle de lecture du corps en danse* in *Danse : le corps enjeu* (collectif, sous la direction de M.Arguel), pp.209-221, P.U.F., Paris, 1992.

combinaison avec la remontée du plancher pelvien. Nous avons vu que le Nô se sert de la force du bas-ventre pour l'expulsion du son lors de l'expiration : le diaphragme remonte alors et exerce une pression vers le haut, faisant refluer le sang vers la tête.

Cette structure du diaphragme, Jérôme Andrews nous la propose souvent : il en fait un véritable objet de méditation. Il nous enseigne que « *le corps a une structure* », nous raconte que Martha Graham, au début des années trente, s'interrogeait : « *Mais pourquoi les cuisses des filles grossissent-elles ?* » et il note que si l'impulsion pour le saut n'est pas centrée (et ici intervient la plaque aponévrotique), c'est toute la musculature périphérique qui doit pallier à la déficience de force du diaphragme. A ce sujet il est catégorique : « *C'est comme ces gens qui, autrefois, plus maintenant, me demandaient : « Quel exercice faire pour ma ligne, pour mes cuisses ? » Heureusement, ils ne me demandent plus cela..Il n'y a qu'une réponse, il n'y a vraiment qu'une seule chose, ce qui est intégral* ». ⁴⁸⁹Avec Jérôme Andrews, un être humain est un tout, intégral. Et pour centrer cette action, être capable de cette « intégralité » du mouvement, et de son propre être « en vol », il faut parfois beaucoup de temps, mais le travail avec les machines permet d'atteindre directement aux fondements du mouvement.

Très souvent pour nous faire sentir le diaphragme, pour l'éveiller au mouvement, Jérôme Andrews nous fait prendre conscience de la cage thoracique, et surtout de l'attache du diaphragme sur les côtes : la structure de cette cage fait que nous avons tendance à ouvrir les côtes vers l'avant, car elles sont flottantes en avant, et par conséquent à créer une tension au niveau de la douzième dorsale et à oublier le fond des poumons en arrière alors que les lobes des poumons descendent très bas en arrière. Il nous incitait à fermer les côtes en avant, à sentir la respiration sur les cotés en plaçant les mains à plat sous nos aisselles. D'autre part il insiste souvent, dans le mouvement, pour nous faire sentir la différence entre une inspiration émotive (dans laquelle le diaphragme monte en réflexe, comme lors d'une peur soudaine) et une inspiration profonde, (dans laquelle le diaphragme est actif, c'est-à-dire descend sur l'inspiration), ce que qu'elles impliquent de qualité expressive l'une comme l'autre. Pour nous aider à fermer les côtes en avant et à les ouvrir en arrière nous étions invités à relâcher les genoux aux oreilles jusqu'à ce que le poids vienne sur les genoux (forme de l'asana « la charrue »). Des vibrations pouvaient aussi nous aider à trouver l'ouverture du dos dans cette position. Cet exercice que Jérôme Andrews nous propose à chaque séance de travail, aussi bien sur les machines que dans l'espace, a pour départ le « reverse » (nom donné par Jérôme à cet asana cité précédemment) et se transforme en « chandelle », avec un appui sur les épaules qui permet une érection de la colonne vertébrale de façon à placer le bassin au-dessus de la tête, les jambes étant ainsi en possibilité de « sortie » vers le ciel. Cette situation de

⁴⁸⁹ Jérôme Andrews, conférence n°3 datée de 1972-1973.

l'architecture du corps permet de trouver une liberté des jambes caractéristique, en utilisant la tactilité des pieds, encore une occasion qui nous est donnée de ressentir la sortie par la pointe du pied ou par le talon et ce qu'elles impliquent comme rapport à la colonne vertébrale, et comme nécessité de trouver le passage au travers du genoux, articulation dont Jérôme Andrews note : « *après les yeux c'est la partie du corps la plus fragile* » et dont il nous invite à trouver l'ouverture en place de la contraction.

Prenant en compte huit points principaux situés sur la circonférence ou tour des côtes, il nous fait expérimenter aussi une inspiration puis une expiration en chacun de ces points, pour nous rendre perceptible le plein et le vide des poumons et ce que ce jeu ouvre de mobilité et de déplacement dans l'espace. Comment l'espace intérieur joint l'espace extérieur est un thème récurrent de son travail. Souvent nous sommes appelés à écouter notre respiration, et l'instant où les poumons sont vides, en fin d'expiration, quand le diaphragme est haut, que les viscères sont comme aspirés, « *avalés* », est un moment particulier qui permet le jeu de tambour des « *tripes* » sur la colonne vertébrale, tripes que l'on contracte et que l'on relâche en batterie de 20 coups avant de reprendre le souffle. Cet exercice s'effectue à quatre pattes, mais aussi debout, avec une attention précise au positionnement de la colonne vertébrale qui doit alors se trouver en ouverture maximum, chaque vertèbre en ouverture en arrière « *comme les rayons d'un soleil* ». Ce travail initié avec Théos Bernard est un pur exercice de yoga que Jérôme Andrews développera et nous communiquera comme exercice d'éveil quotidien. Le Uddyama Bandha, sur lequel nous travaillons en étages successifs (bas-Uddy intéressant le bas-ventre ou hara, haut-Uddy intéressant plus spécifiquement le fond de la gorge et la levée de la plaque aponévrotique du diaphragme), est donc un travail en synergie des trois dômes que sont le plancher pelvien, le diaphragme et le fond de la gorge, travail que la vision du diaphragme rend très « cartésien ».

L'éveil au mouvement est tout d'abord éveil du diaphragme dans de nombreuses danses, et commence par des vibrations (dans le flamenco, c'est en frappant les côtes à l'aide des deux coudes, et avec l'obligation de monter haut les côtes sinon on se tape les coudes sur les os iliaques et ça fait mal!). En parlant avec Ram Gopal de nos pratiques de danse respectives, je me suis rendue compte qu'il y avait aussi dans le Baratham Natyam des exercices d'éveil qui faisaient entrer et sortir les bras à côté, exercices en vibration pour « entrer en danse » car ils sont liés aux vertèbres intéressées par le plexus, le cœur, et le diaphragme, et qu'ils éveillent organiquement au mouvement. Dans les techniques de Jo Pilates, l'exercice s'appelle « le cent » : il s'effectue avec un bâton et il a pour but d'éveiller le diaphragme et de le fortifier. Cet exercice est non seulement le préliminaire au travail sur les machines, mais Jérôme Andrews l'utilisait aussi comme préliminaire au mouvement dans l'espace. Il nous faisait

remarquer que le français permet de jouer sur les homonymes « sans », « sang », « cent » qui concernent tous trois cet exercice d'éveil : sans air, cent vibrations, le tout ayant une action profonde sur la circulation sanguine. C'est dans cet exercice que la connaissance de la structure du diaphragme, tel que Mabel Elsworth Todd l'expose en 1937, acquiert toute son importance, car il est nécessaire que la structure du squelette permette la levée du dôme du diaphragme en réflexe. Le dos allongé sur le sol, les pieds et le bâton comme suspendus à un même point imaginaire de l'espace à 45%, ainsi que les deux bosses du front de telle façon que les omoplates soient ouvertes et ainsi que toute la colonne vertébrale pende de la tête au coccyx, on expire sur les cinquante premières vibrations du bâton au-dessus des genoux, puis on continue en apnée en avalant la glotte pour allonger l'intérieur des cervicales. Après cette tenue du dos (en 1^{ière} position), on ouvre le corps en avant (3^e position) pour laisser la tension sortir dans l'espace et détendre la gorge après sa contraction (et surtout de détendre les deux nerfs et artères carotidiens que nous avons comprimés lors de la rétention du souffle ainsi que le schéma de Van Lysbeth concernant cette zone nous y invite).

La double ouverture opérée, par la sortie des jambes grâce à l'allongement des psoas en relation avec le diaphragme et la montée du sphénoïde d'autre part, produit un effet très profond à tous les étages (aussi bien sur la circulation sanguine que sur le système nerveux) et implique toutes les fonctions du corps. Jérôme Andrews insistait sur l'action d'ouverture que « le cent » opérait sur la 7^{ième} dorsale ; il parlait d'action sur le nerf vague, donc des effets sur les systèmes sympathique et parasympathique qui sont certainement considérables. Je ne suis pas physiologiste, et je me contente de me souvenir de l'effet d'éveil profond que j'en éprouvais, bien qu'il ne produise que rarement cet effet de totalité. Jérôme Andrews insiste : même s'il est « imparfait » le cent ouvre le chemin vers l'intégration. Je trouve intéressant de constater que cet effet est lié, chez moi, au moment d'urgence précédant un spectacle. « *C'est normal*, me disait Jérôme Andrews, *You are corned !* », (vous êtes coincée), pointant avec humour cette nécessité d'avoir à « y aller » pour toucher enfin quelque chose de vital en soi. Contrairement à ce qu'ont recherché de nombreux artistes américains des années 60, l'action du travail de Jérôme Andrews n'est pas celle de la vie courante. Plutôt, elle transforme la vie quotidienne, ce qui n'est pas forcément confortable et compatible avec une vie dite « normale ». Il qualifiait lui-même de « drogue » son travail quotidien, et citait un sage : « *un jour sans travailler c'est un jour sans nourriture* ». On retrouve aussi chez Cunningham une exhortation au travail quotidien du danseur qui aille au-delà de l'entraînement et qui soit un bonheur de contact personnel avec sa danse.

Le travail avec Joe Pilates est l'occasion, pour Jérôme Andrews, de découvrir un aspect de l'inconscient inscrit dans la mémoire de son corps. Quand je travaillerai avec lui sur les

« machines Pilates », il nous arrivera souvent d'en discuter, lorsqu'une sensation viendra bouleverser ma propre mémoire et ma conscience, car il me permettra alors d'expérimenter, de faire la différence entre une fausse conscience composée d'illusions et de fictions, et une certaine expérience de moi-même, de ma réalité. Souvent en effet, je croirai sentir et ne ferai que penser la sensation, et il saura me communiquer une plénitude d'expérience au-delà des concepts que je puisse en avoir, et il me permettra de constater qu'il y a des degrés de perception consciente.

Jérôme Andrews me fait aussi prendre conscience de la multiplicité des personnalités intérieures qui nous habitent, m'initiant à la pratique du Yi King dont il usait, ainsi que Merce Cunningham. Il est à l'écoute de ses paysages intérieurs, et il joue aussi, avec beaucoup d'humour, de son propre théâtre intérieur. Les analystes Jungiens utilisent le dialogue intérieur dont l'objectif est de mieux se connaître en donnant la parole aux sous-personnalités (ou « voix ») contraires et contradictoires qui nous habitent. Certains parlent d'imagination active. Jérôme Andrews m'a toujours beaucoup amusée par le « *Shut up* » qu'il se disait à lui-même quand ça bavardait trop dans sa tête et que ce bavardage l'empêchait de travailler. Relier les plans conscients et inconscients de soi-même est une nécessité dont il s'acquittait avec beaucoup d'humour, toute cette assemblée contradictoire en soi-même étant d'une source infinie de plaisanteries et la source d'observations pleines de finesse. En relisant « *Les Grecs et l'Irrationnel* » de E.R.Dodds, j'ai noté la notion de « daïmons » qu'utilisaient les Grecs de l'Antiquité, et j'ai alors compris pourquoi Jérôme Andrews pouvait être aussi intéressé par la culture grecque. Cette conscience nouvelle des différentes instances de sa propre personnalité le conduisit à créer *Wind of Torment*, chorégraphie qui verra le jour en 1947.

C'est une personnalité transformée qui émerge de la douloureuse épreuve de cet accident, radicalisée dans l'intuition de sa recherche et bien décidée à continuer de danser. Jérôme Andrews, grâce à cette expérience avec Joe et Clara Pilates, réélabore toutes les notions qui lui avaient été enseignées jusqu'alors, entre autres celle de succession. Ted Shawn écrivait : « *L'un des principes essentiels de la danse d'Isadora Duncan, de Ruth St Denis et de la mienne, a consisté en un usage concerté de la loi des successions* »⁴⁹⁰. Il semble que la première à avoir utilisé cette succession de façon démonstrative ait été Geneviève Stebbins en montant et descendant sur l'axe en spirale. Elle n'était pas danseuse, mais, raconte Laurence Louppe : « *Au printemps 1892, Miss Geneviève Stebbins entreprit une action décisive pour l'avenir de la danse. À l'occasion d'une fête scolaire dans l'institution pour jeunes filles dans laquelle elle enseignait, cette élève de Steele Mac Raye (lui-même disciple de Delsarte) décida*

⁴⁹⁰ Ted Shawn, *Every Little Movement*, opus cité p.99

*de faire une démonstration sur les processus d'élaboration de la spirale : soit le rapport enchaîné et continu entre le central et le périphérique, entre le devant et l'arrière, le haut et le bas. Ce fut le solo « Danse of Day » qui constitue peut-être la première proposition en danse contemporaine ».*⁴⁹¹

Mon expérience personnelle me permet d'affirmer que de nombreux danseurs contemporains parlent de « succession ». La mobilité de la colonne vertébrale semble être reconnue à l'unanimité par les danseurs et les chorégraphes contemporains, mais ils mettent tous sous ce vocable de « succession » des significations différentes et, parfois, cette succession n'est que la capacité d'articulation des vertèbres. Chez Jérôme Andrews, le sens en est très précis, et en liaison avec l'expérience d'une réalité physiologique, celle des successions des vertèbres sur les machines Pilates : *« les articulations ne sont pas faites pour produire le mouvement, mais pour le laisser passer »* rappelle Dominique Dupuy⁴⁹² et il ajoute : *« Le mouvement est ainsi dans le jeu qui donne le passage. Au lieu d'être là où on est, on est dans la vacance et le délai de l'espace de là où on vient à là où on va. C'est le propre du mouvement en succession dont l'exemple type est la succession vertébrale, mouvement ternaire : d'une part la vertèbre d'appui, de l'autre la vertèbre de suspension, entre les deux la vertèbre de déplacement d'ouverture »*. Et je me souviens de Jérôme Andrews qui me répétait *« y aller, pas articule »*, ce qui était du chinois pour moi avant de travailler sur les machines Pilates.

Nous sommes ici en face d'une danse qui centre son attention sur l'os : c'est l'élaboration d'une « Deep Dance », une danse profonde qui est à l'écoute de la matière du corps, et qui prend en compte l'espace comme dimension nécessaire au respect de l'intégrité de ce corps. H. Godard et L.Pirovanno. observent⁴⁹³ : *« Le geste dansé est le plus souvent abstrait et, en particulier dans la danse contemporaine il semble que la proprioception prenne souvent le pas sur l'extéroception, la relation à l'espace ne se lit plus. De très récentes études électromyographiques ont prouvé que la projection dans l'espace du mouvement, dans l'intention qu'on lui donne, facilite l'inhibition de l'antagoniste et demande moins de force pour le réaliser »*. Il y a maintenant dans le travail de Jérôme Andrews une nouvelle attention à l'espace et il en parle comme *« la matière même de l'acte »* qui nourrit tout processus créateur. Déjà nous avons noté que le tonus musculaire était « ton-us » : attentif à toute relation humaine, Jérôme Andrews sait que le stress, le trac, est l'une des raisons d'une activité fusoriale trop importante et que le relationnel est capable de faire baisser le seuil d'activité des réflexes

⁴⁹¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, opus cité p.201.

⁴⁹² Dominique Dupuy, p. 49 in *Marsyas* N°35/36, décembre 1995

⁴⁹³ H.Godard et L.Pirovanno, et coll, *Neurophysiological study of the e-motion*, 1998, non publié. Cité par Dominique Coulin-Praud,(opus cité p.28).

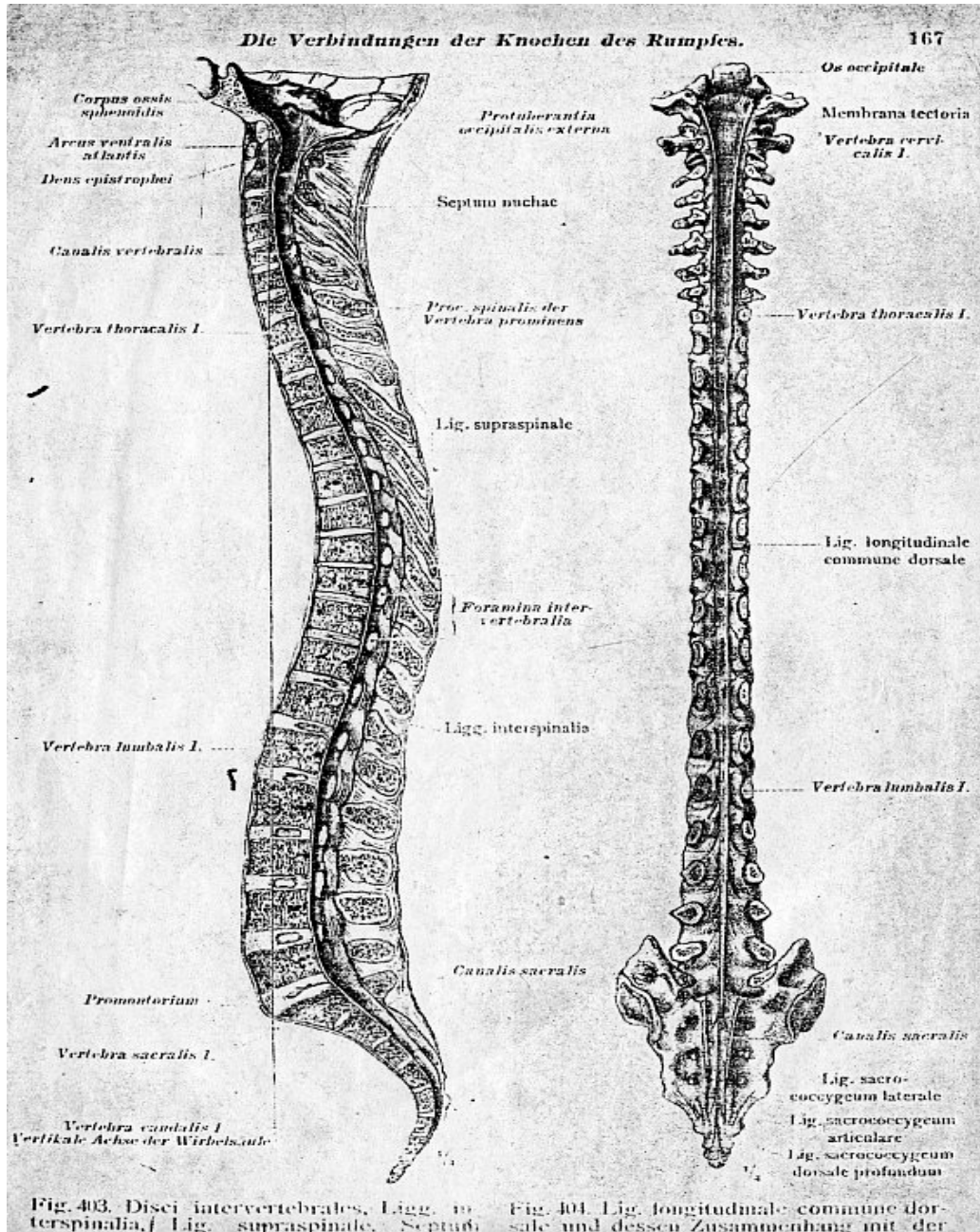
myotatiques. Le doute, la remise en question constante, il les cultive toute sa vie, et nos conversations en témoignent, qui m'exhortent à la tolérance, à la recherche du sens que mon propre mouvement produit en moi-même, et de la réalité en jeu dans toute situation humaine. L'autre raison de la mise à feu des FNM (fuseaux neuromusculaires) aussi bien dans l'agoniste que dans l'antagoniste, c'est donc l'absence de composantes directionnelles du mouvement. Jérôme Andrews « va », il comprend l'importance de donner une direction, à son acte, et plus largement à son action, à sa vie : il parle de chemin, de route et nous incite à « y aller ». *« Le mouvement « va ». Sa nature est constant changement. Il y a certaines suspensions et augmentations, mais elles sont sur la ligne du mouvement, ou alors, celui-ci tombe sur le sol jusqu'à ce qu'il ne puisse plus garder son immobilité et entre à nouveau en vibrations, renouvelant son impulsion, encore et encore. (...) l'élan se trouve en général dans le registre de la partie supérieure du corps et, pour qu'il soit maintenu, il est nécessaire d'avoir dans le corps un sens « d'expression ». ; il faut aussi mettre en action les appuis nécessaires pour que se maintienne l'ouverture de ce registre intérieur en harmonie avec l'avancée dans l'espace extérieur ; car l'espace est en mouvement, lui aussi. Et il se produit une détente lorsque l'on va avec un mouvement extérieur et que l'homme se relie à cet espace »*⁴⁹⁴.

Si le travail avec Joe Pilates a transformé radicalement l'expérience de Jérôme Andrews il l'intègre petit à petit à l'espace, et nous retrouvons dans le travail à la barre les cercles de la colonne vertébrale qui font maintenant partie de l'entraînement des danseurs modernes pour qui « bouger sa carcasse » a un sens. Jérôme Andrews insiste : *« Les lois concernant le corps en mouvement sur un plan vertical ou horizontal ne sont pas les mêmes et ne doivent pas être confondues ...Le sens de base varie suivant l'utilisation du poids, de la vitesse, de la force d'impulsion, de la suspension et des instincts. Le sens de l'action est en soi une base de sécurité en mouvement »*.⁴⁹⁵ Tout un vocabulaire précis va rendre compte de cette nouvelle technique : positions de dos (première: ouverture du dos en arrière ; seconde : ouverture sur l'axe ; troisième : ouverture en avant, et les deux quatrièmes qui sont les ouvertures latérales). Les formes du travail Pilates sur les machines sont très proches des asanas du Yoga, et même la terminologie en rend compte puisque « haut-cobra » est une des figures sur la machine horizontale. Mais ces figures sont en mouvement et ne sauraient être interprétées comme des formes fixes ou des positions statiques. Lorsqu'il enseigne chez Françoise et Dominique Dupuy *« Ce qu'on faisait beaucoup c'est son travail à la barre, pour comprendre les déplacements dans l'espace. C'était une idée de déplacement des os dans l'espace. Ne pas s'obnubiler sur les*

⁴⁹⁴ Jérôme Andrews, conférence n°4, 29 juillet 1974.

⁴⁹⁵ Jérôme Andrews, Citation issue de la dernière conférence Intitulée « De la structure mobile à l'expérience vitale dans l'espace ».

muscles, mais sur le déplacement des os dans l'espace. Pour moi, c'est la chose la plus forte qu'il m'a apportée. C'est essentiel. C'est un travail de déplacement de la « carcasse » dans l'espace, alors que chez Carlut, on le faisait par l'expiration et l'inspiration. On allait moins loin sur le plan du mouvement. Ça restait plus aimable » relate Françoise Dupuy.⁴⁹⁶



Colonne vertébrale, vue sagittale, en coupe, et vue de dos

⁴⁹⁶ Propos retranscrits par Gérard Mayen, in « *Correspondances* » n°15, mai 2008, p.3.

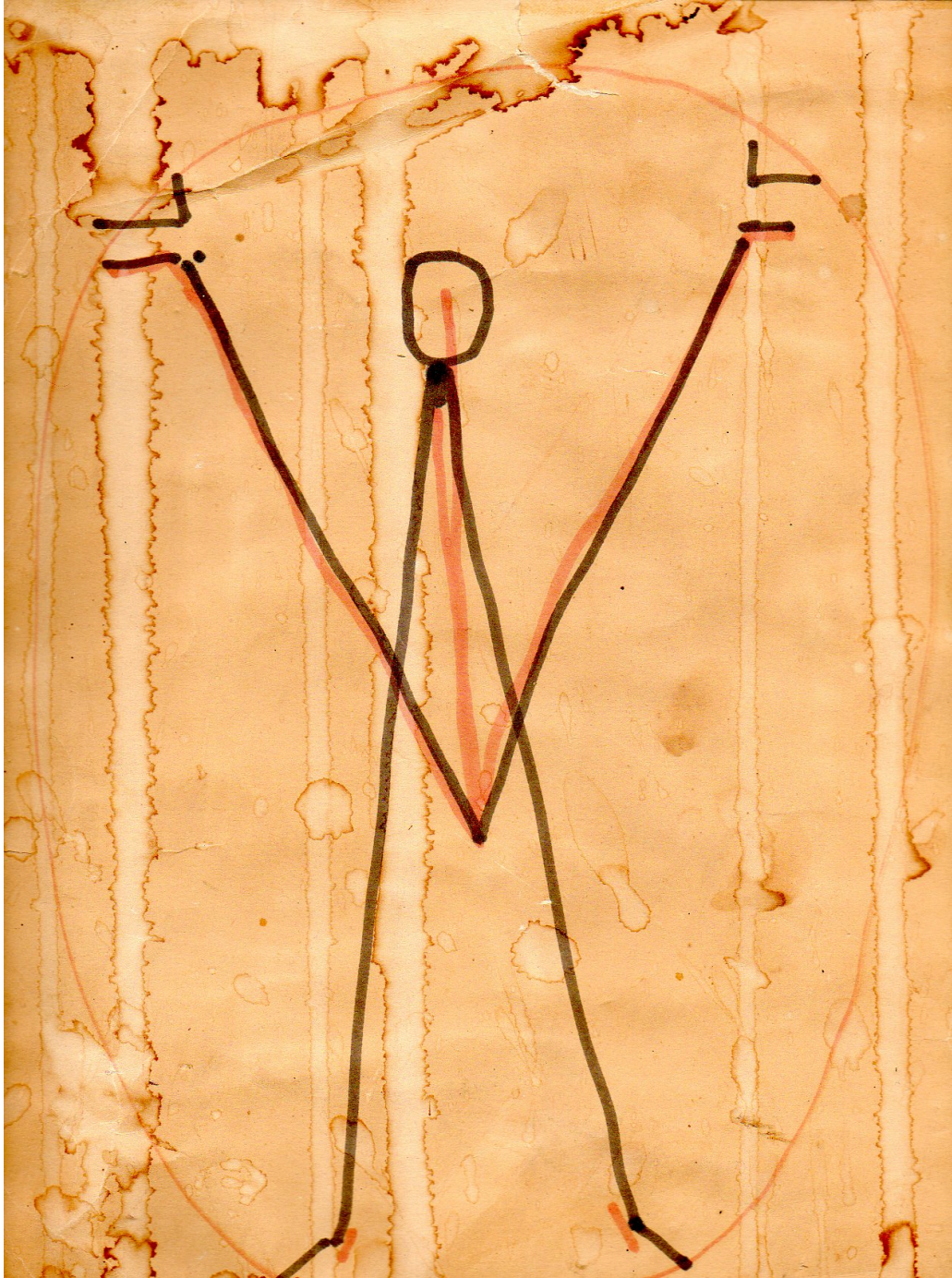
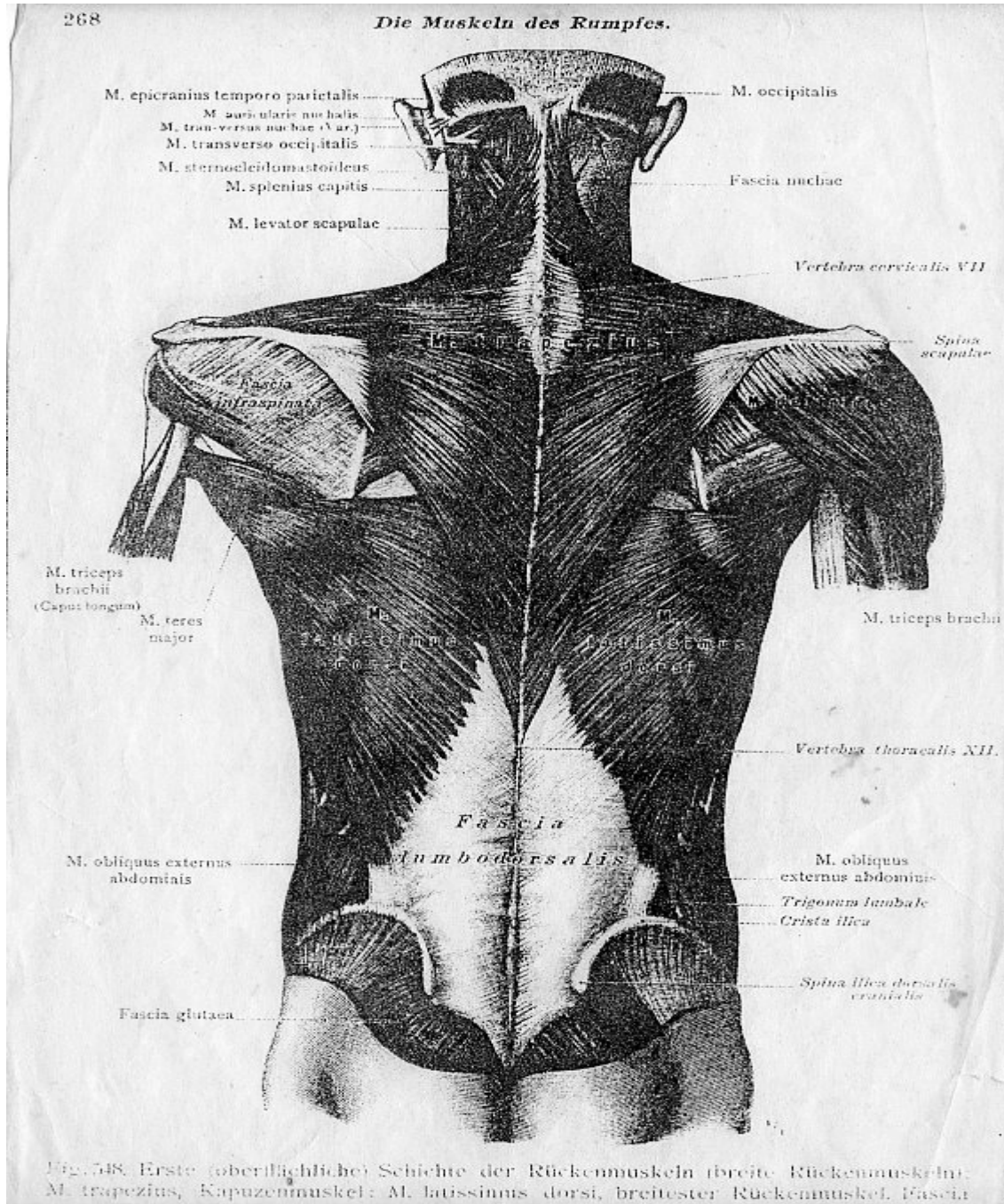


Schéma dessiné par Jérôme Andrews lors d'un stage de week-end sur les machines Pilates qui s'est déroulé en 1982 dans son appartement rue de l'Estrapade. Ce dessin parle du rapport entre la tête et l'appui des pieds, entre le sacrum et les mains, tel que Jérôme Andrews nous incitait à les ressentir en acte sur la machine horizontale, puis à les intégrer dans l'espace. Ainsi, la colonne vertébrale est dans une absence, ce vide mentionné par Dominique Dupuy, de telle sorte qu'il y ait place et disponibilité pour son déplacement dans l'espace, la liberté pour sa mobilité.

Notre expérience des tissus nous rend conscients et sensibles au sens des fibres d'un muscle comme à celles d'un tissu, et ainsi capables d'en comprendre les lois physiques. Jérôme Andrews nous fait remarquer qu'il y a huit couches de muscles superposées, depuis l'observation que nous pouvons faire du trapèze et de la couche la plus accessible aux regards et au toucher de notre dos, jusqu'aux petits muscles du squelette qui permettent d'ériger cette colonne vertébrale sur laquelle Jérôme Andrews porte toute notre attention. L'ouverture des omoplates a été rendue possible par la sensation de l'os, par son toucher, son observation, la prise de conscience de l'objet, et par l'éveil de sa mobilité : on a alors découvert, avec l'ouverture des omoplates, que le passage du sternum peut être libre et possible d'avant en arrière, et que grâce à la détente du trapèze et à l'ouverture de la peau conjuguées, on peut ouvrir le dos et passer en arrière, dans ce qui est nommé la « première position » de dos, dans la terminologie propre à Jérôme Andrews. Et, si je rapproche mes omoplates de ma colonne vertébrale, que je rentre ma tête dans mes épaules, je vais pouvoir contracter au maximum ce trapèze. Par l'action contraire, en libérant la tête (l'image de Jérôme Andrews est souvent celle de la tête comme un « bouchon de champagne » ; il faut « déboucher » la tête !) en ouvrant les omoplates, et en libérant les côtes en arrière, je vais ressentir une l'ouverture possible, (et si en plus un petit vent délicieux, ou la caresse d'un main amie arrive au bon moment, c'est ce que Jérôme Andrews appelle l'extase!). Ceci est un exemple du jeu sur l'échelle des contraires que les danseurs attentifs à la matière de leur corps ont toujours pratiqué.

Roger Perrin, kinésithérapeute qui enseigna chez Françoise et Dominique Dupuy, portait l'attention sur le fait qu'une colonne vertébrale s'érige, si on porte un poids sur la tête, dans un rapport précis de ce poids avec l'érection constatée. De nouveau l'observation de la colonne vertébrale dans le silence et l'intimité de chacun est une constante du travail de Jérôme Andrews. Il constate que nos pensées pèsent terriblement sur notre diaphragme. Qui parle ? Mon corps interroge ma vérité d'être au monde. Et le poème de Yeats, cité par Mabell Elsworth Todd en exergue à son livre « The thinking boby », résonne d'une exigence d'être à laquelle Jérôme Andrews nous exhorte et dont il atteste par sa présence.



la couche la plus superficielle des muscles du dos, laissant apparaître le sens de fibres du trapèze entre autres.

L'embrayage

Quand on sait à quel point le pied est d'une importance vitale pour un danseur, on ne peut être qu'admiratifs devant un tel sursaut de courage face à l'épreuve. Le travail de Jérôme Andrews continue : de toute façon il n'a pas le choix, il doit gagner sa vie. On le retrouve

travaillant de nouveau pour Edna Carise (avec laquelle il avait travaillé à Berlin), mais cette fois-ci à New York. Le témoignage de Valeska Gert sur la façon dont est reçu le cabaret aux Etats-Unis et celle dont il est reçu en Allemagne nous éclaire sur la psychologie des spectateurs et les conditions de travail des danseurs de l'époque. Elle écrit : « *en Allemagne, posséder un établissement de nuit vous dévalorise. Je l'avais oublié, car il n'en va pas de même en Amérique* ». ⁴⁹⁷ Les danseurs dansent là où il leur est possible de danser, là où ils peuvent avoir un public. Le cabaret, le night-club, le Music hall, sont des lieux où la danse se produit, et la première fois que je vis danser Shiro Daïmon, ce fut au « Palace » à Paris en 1976 où il dansa avec le jazzman musicien, Steve Lacy, en improvisation.

1941 : Un article de Sam Berenson dans le « Boston Daily Record » du 8 décembre, concernant le « Vogue Ballet » d'Edna Carise au Latin Quartet, premier ballet ayant lieu dans un night-club, fait mention de trois chorégraphies de Jérôme Andrews. Puis un article daté du 17 décembre, décrit plus précisément l'argument et la mise en scène d'Andrews. Il projetait dès les années trente de faire le lien entre ballet et Modern Dance. Il réalise ici son projet. Il n'y a plus dichotomie entre les genres, Jérôme Andrews chorégraphie sans compromis.

1944 : Il enseigne pour Hanya Holm au Collège Adelphi, puis danse avec elle durant l'été au collège Colorado Spings, Colorado. Nous avons vu Jérôme Andrews initié aux techniques de la danse moderne allemande par Margarete Wallman en 1930. Puis Hanya Holm enseigne à New York dès 1931 et il suit ses cours. Maintenant il n'est plus seulement son élève, mais en partenariat avec la danseuse allemande. B. de Rothschild nous informe sur l'évolution des techniques de Wigman en Amérique et nous apprend qu'Hanya Holm « *fut influencée par la conception affermie qu'elle rencontrait en Amérique. L'art étranger fut absorbé par la terre d'adoption. Hanya Holm abandonna l'éloquence wigmanienne pour le mouvement incisif, la distorsion outrancière pour un équilibre plus mesuré* » ⁴⁹⁸.

Jérôme Andrews est alors conscient de son propre cheminement, de la spécificité de son regard sur la pédagogie et sur la façon de susciter la créativité du danseur, tout en sachant reconnaître les qualités de mouvement des uns et des autres. Il compare le mouvement d'Hanya Holm à un « cristal ». « *J'aimais les cours d'Hanya Holm. Sa technique et son travail des pieds étaient magnifiques, extrêmement nets, vigoureux. On pratiquait tous les exercices inventés par Wigman, les marches, les sauts, les courses, le travail des bras, des mains, du*

⁴⁹⁷ Valeska Gert, 1892-1978, danseuse, actrice, écrivaine, retrace son parcours dans « *Je suis une sorcière* », traduit de l'allemand et annoté par Philippe Ivernel, éditions complexes, Nouvelle librairie de la danse, CND, 2004.

⁴⁹⁸ B. de Rothschild, opus cité p.81.

buste était privilégié » témoigne Julia Tardus-Marcus⁴⁹⁹ dans l'entretien qu'elle accorda à Isabelle Launay et Christophe Wavelet en avril 1997⁵⁰⁰, relatant les deux années d'enseignement qu'elle suivit à l'école Wigman de Dresde de 1925 à 1927. Jérôme Andrews note une remontée sur la demi-pointe pour laisser doucement pendre les talons (tout en restant haut et suspendu), qu'il considère particulièrement intéressante de l'enseignement d'Hanya Holm. Cette sensation est une forme de « tir à l'arc » car plus on est haut avec la tête, plus on a de place pour descendre les talons. Encore une fois, « *le psoas se montre plutôt comme un muscle « redresseur » voir délordosant de cette colonne* »⁵⁰¹. L'esprit de Jérôme Andrews s'affirme toujours singulier dans la réflexion, mais son regard s'est transformé par la profondeur de son expérience avec Jo Pilates.

1945 : Il continue de travailler pour Hanya Holm, durant l'hiver et pendant l'été, et il participe à la création de la chorégraphie d'Hanya Holm « Drums » le 7 avril. En septembre, il part pour **Chicago** où il enseigne le travail de Joe Pilates.

1946 -1947: Il danse pour Ruth Page⁵⁰², spectacle relaté par un article d'Ann Barzel, *Dance News*, N.Y, janvier 1947.

1948 : Il suit les cours de Ballet de Thomas Armour⁵⁰³ tout en continuant ses activités Pilates, sa propre recherche et ses danses. Il danse « Wind of Torment » qu'il chorégraphie et crée le 11 janvier 1948, « Au Studio Theatre » sur la 16^e rue, N.Y., évènement relaté dans *Dance News* d'avril 1948, et par *Dance Observer*, février 1948. Cette danse est filmée par Ann Barzel et il en existe une version à Chicago (information fournie par Dimitri Kraniotis). Cette chorégraphie est pour Jérôme Andrews l'occasion d'exprimer sa version du moi, du surmoi et de l'inconscient, et d'effectuer une immersion dans son propre univers conflictuel. La réception de cette œuvre ne semble pas faire l'unanimité. De nouveau Jérôme Andrews affirme une singularité.

⁴⁹⁹ Julia Tardy-Marcus, née en 1906, danseuse qui se forma et travailla avec Rudolf Laban, Suzanne Perrotet, Mary Wigman, Lisa Duncan, Jérôme Andrews. Elle fut une danseuse moderne connue en France entre les deux guerres et participa à l'invention d'une danse critique.

⁵⁰⁰ Entretien avec Julia Tardy-Marcus, in opus cité *Danse et Utopie*, p.46.

⁵⁰¹ Blandine Calais-Germain, *Anatomie pour le mouvement*, opus cité, p.92.

⁵⁰² Ruth Page, 1899-1991, danseuse et chorégraphe américaine, étudie avec Adolph Bolm et Enrico Cecchetti, fait partie de la compagnie d'Anna Pavlova en tournée aux Etats-Unis en 1918-1919, en 1922, elle interprète avec Bolm « Dans macabre », premier film avec son synchronisé. Se produit avec Diaghilev à Monte-Carlo en 1925, puis devient première danseuse et directrice du ballet Ravinia Opera de Chicago (1926-1931). Après avoir tourné dans le monde, en solo ou avec Bolm, elle revient à Chicago en 1955 et y fonde le Chicago Opera Ballet qu'elle dirige jusqu'en 1970 (source: Wikipédia)..

⁵⁰³ Thomas Arrmour, né en 1909, danseur américain et professeur, étudie à Paris avec Olga Preobrajenska, retourne aux USA en 1939. Finit sa vie à Miami où une école de danse classique porte encore son nom.

Il chorégraphie « La serva padrona » pour l'Opéra Théâtre de Chicago, dont la première a lieu le 16 mai et est relatée par le Chicago Sun Times du 9 mai et le Dance Magazine de juillet.

En octobre, il part pour **Boston** et enseigne et chorégraphie pour Jan Veen⁵⁰⁴. Dans le film de NN Corsino de 1992, Jérôme Andrews nous renseigne sur ce que fut cette collaboration : il semblerait que Jan Veen, contrairement à ce qu'avait été l'accord de départ, n'ait pas donné l'espace de création proposé et que Jérôme Andrews se soit retrouvé en charge des cours de danse classique, sans possibilité de chorégrapier. Jérôme Andrews mettra rapidement fin à cette collaboration.

De nouveau nous le voyons enchaîner les spectacles de genres différents, en tant que danseur vedette reconnu. Ann Barzel et John Martin sont à l'époque les critiques de danse qui comptent, mais il opère aussi en tant que chorégraphe pour le Music Hall, révolutionnant l'esthétique du monde de la nuit avec l'introduction du Ballet sur la scène du cabaret, chorégraphiant aussi un opéra, puis créant une chorégraphie personnelle et moderne avec « Wind of Torment ». Il est toujours aussi actif, productif, éclectique, nomade et « plastique », gagnant sa vie en dansant. Les difficultés auxquelles il a dû faire face ont transformé ses perspectives. Le travail de Jo Pilates a profondément transformé et radicalisé ses conceptions, son travail du corps, et il l'intègre à l'espace. Un sursaut de créativité exceptionnel surgit et renouvelle la vitalité de son expression.

1949. Toujours à Boston, : Il enseigne en association avec José Limon, ce qui me laisse supposer une fraternité entre José Limon et Jérôme Andrews depuis qu'ils ont travaillé ensemble dans le « Lissistrata » de Doris Humphrey en 1931. Ils élaborent conjointement un programme de cours et de spectacles. Nous sommes alors dans les derniers temps de la vie américaine de Jérôme Andrews. Gilberte Cournand, en 1986, dans un article qu'elle consacre à Jérôme Andrews pour l'annonce de sa danse, « solo-improvisation », au Théâtre des Ateliers pour la Biennale de la Danse de Lyon des 16 et 17 septembre écrit : « *celui qui subjuguait la critique du New York Times, John Martin et la critique du Chicago Sunday Times, Ann Barzel...* ». Il est aussi reconnu par ses pairs comme danseur et partenaire, professeur et chorégraphe dont Hanya Holm, José Limon, Ruth Page et tous ceux avec lesquels et pour lesquels il a travaillé, toujours en « free lance », et nomade: il quitte alors les Etats-Unis.

Il a initié Hanya Holm au travail de Pilates, et, à travers elle, c'est tout un pan de l'évolution du travail du danseur qui en fut bouleversé. Mon propre voyage à New York en 1978 m'a permis de constater que les techniques Pilates étaient totalement intégrées au travail du

⁵⁰⁴ Jan Veen, 1903-1967, de son vrai nom Johann Maria David Weiner danseur, chorégraphe, formé auprès de Laban, Dalcroze et Wigman, devenu citoyen américain en 1937.

danseur américain : des danseurs de Balanchine à ceux des chorégraphes dits « modernes », ils pratiquent le « Pilates », le travail du corps ainsi accordé permettant tous les effets stylistiques et l'émergence d'un nouveau concept d'un corps « libre capable de tout danser ». Dominique Coulin-Praud cite : « *D'après une amie danseuse au Canada, on reconnaîtrait facilement les corps passés par la méthode Pilates. Une certaine forme de clonage...* »⁵⁰⁵. Personnellement, en voyant le raffinement des appuis, et la liberté du corps de Larrío Ekson dans un solo vénitien, j'ai pensé qu'il avait un travail « d'accordage » Pilates. Mais il y a différentes façons de travailler à partir de ces machines, et, selon l'autonomie, la créativité développée par les praticiens, il peut tout à fait y avoir des voies différentes. Je ne connais que la façon d'enseigner de Jérôme Andrews, et n'ai travaillé qu'avec des danseurs formés par lui. La façon dont il me fit travailler fut si personnalisée que je reconnais difficilement d'autres pratiques Pilates, et les échos que j'ai pu avoir d'autres enseignements me font apparaître ces pratiques comme des gymnastiques qui ne tiennent pas compte de l'être danseur, et peut-être même font appel à une anthropologie à laquelle je ne puis adhérer. Jérôme Andrews s'est servi des machines Pilates comme préparation à la danse, nous faisant remarquer qu'après une séance sur les machines le corps était prêt à aller dans l'espace. Les danseurs que j'ai connus faisant usage de ces machines ainsi que Jérôme Andrews nous l'enseigna ne me paraissent pas clonés, car ils ont développé leur sens personnel d'accorder leur esprit à leur matière et développé un langage personnel qui se traduit par des danses elles-mêmes très personnelles. Ce que je reconnais chez Larrío Ekson, c'est cette économie du mouvement, la légèreté des rebonds quand les appuis au sol sont tactiles, et qui lui donnent tant d'élégance naturelle du geste.

À la fin des années 80, à Venise, je découvris un jour une carte postale, la photo d'un pêcheur lançant son filet. J'eus une émotion, je crus voir Jérôme Andrews. En lisant la légende de la carte postale, je compris que ce n'était pas lui. Mais c'était le même geste, la même tenue du corps, le même gabarit : sauf que l'un était pêcheur à Cuba en 1950 et l'autre, Jérôme Andrews, un danseur américain à Paris. Si la « machine » donne l'efficacité du geste d'un pêcheur cubain, il y a quelque chose du style de Jérôme Andrews qui me semble intéressant.

⁵⁰⁵ Dominique Coulin-Praud, opus cité in annexes de *La Méthode Pilates, mémoire, de maîtrise, opus cité*.

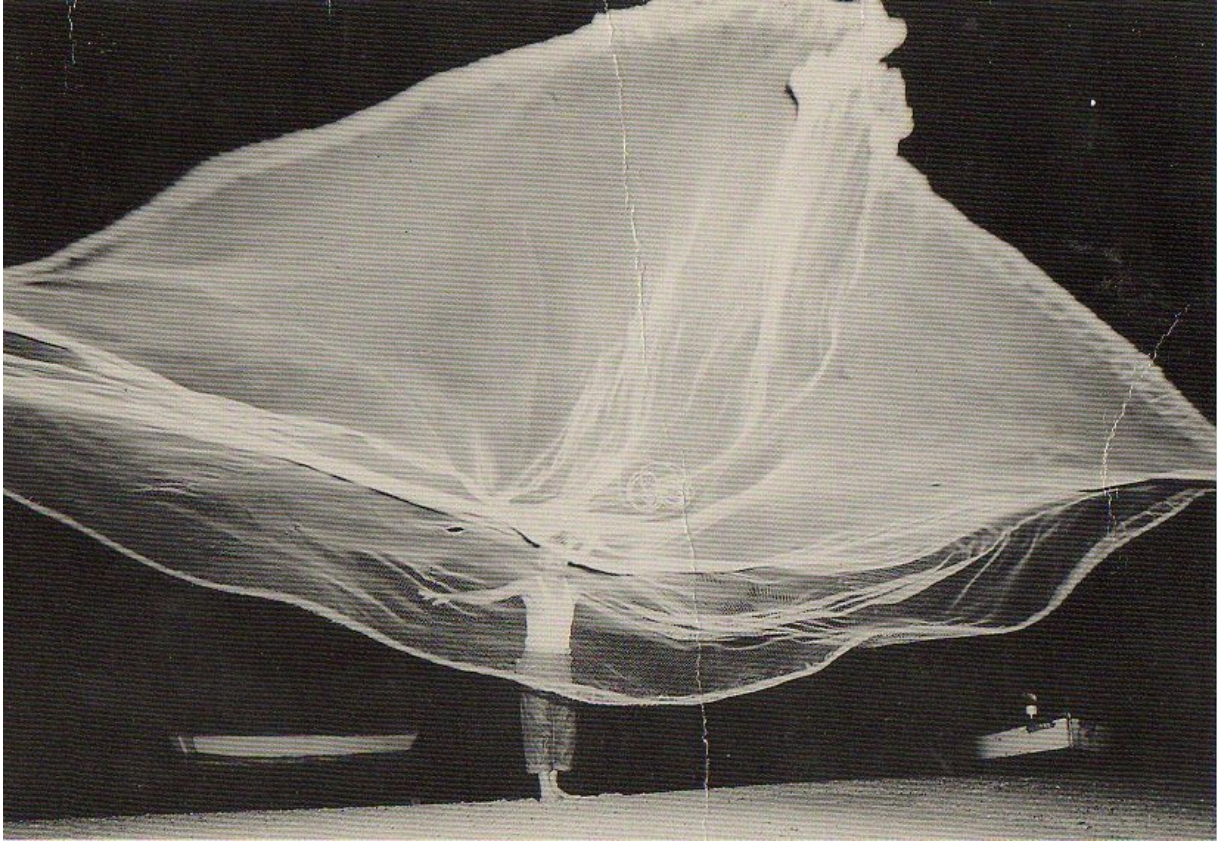


Photo Raul Corrales, Cuba, 1950. (Le pêcheur lance son filet)

Il est intéressant aussi de constater que le thème, « pouvoir tout danser », est récurrent. Quand je travaillais chez Françoise et Dominique Dupuy, en 1978, à l'institut de formation des RIDC, c'est le discours que nous tint Françoise, prenant l'exemple des partenaires de Fred Astaire, danseuses « capables de tout faire ». Par contre, à Florence, à l'entrée du studio de la Signora Faggioni, via dei Bardi, où Jérôme Andrews enseigna régulièrement à partir de 1976, il était écrit : « *Ce n'est pas important que ce soit bien fait. Ce qui est important, c'est que ça te fasse quelque chose* ». Nous sommes face à deux conceptions du travail qui semblent, a priori, distinctes : elles ont des implications à tous les niveaux, celui de la conception du métier du danseur, du travail sur le corps, sur la création et sur le rapport hiérarchique dans la compagnie. Et elles posent la question de l'espace ouvert à d'autres voies pour les artistes danseurs. La façon dont Jérôme Andrews a résolu ce problème est pour moi tout à fait exemplaire. Citant St Exupéry dans « La citadelle »⁵⁰⁶ « *Créer est peut-être manquer un pas dans une danse* », ainsi que Doris Humphrey, « *là où d'autres ont besoin de deux pas, moi j'ai besoin d'en faire trois* », il nous poussait à prendre le risque de chercher la danse en nous, car disait-il « *la danse appartient à ceux qui ont le courage de la chercher en eux* ».

⁵⁰⁶ A. de St Exupéry, *La citadelle*, Gallimard 1948, folio, p.34.

Pourtant, l'affirmation de Françoise Dupuy a sa pertinence : un danseur professionnel doit pouvoir entrer dans une forme et être capable d'en sortir. C'est ici une question de métier, de plasticité. Et avec cette question, une autre problématique, comment conserver le juste rapport avec les fondements expressifs de soi quand on travaille avec un chorégraphe ? Jérôme Andrews incite le danseur à un travail personnel qui le conduise à l'intégration : « *Cela il faut le faire tous les jours pour être danseur, il faut éveiller la carcasse dans sa totalité, ce qui est très complexe. Etre capable de s'éveiller, d'accorder l'instrument pour se déplacer, survient très tard, il faut trouver où sont vos mains, vos tripes, vos fesses, vos genoux, votre tête. Trouver comment toutes ces choses vivent en elles-mêmes, et comment elles s'accordent avec vous. Quand vous levez une main, est-ce une expérience ou est-ce une articulation bien faite ? Cela peut-être une expérience de bien faire une chose, mais ce n'est pas intégré* »⁵⁰⁷.

D'autre part, il serait intéressant de savoir si Carolyn Carlson, qui travailla avec Nikolaï, qui lui-même fut élève d'Hanya Holm, apporta les techniques Pilates en France, ou bien si c'est par Larrio Ekson que certains danseurs classiques français (dont Marie-Pierre Pietragalla) ont pu avoir accès à cette double culture du mouvement classique et moderne, à la possibilité d'intégration que permet le travail Pilates. Mais ainsi que me le fit remarquer Jérôme Andrews, la plupart des danseurs gardent jalousement le secret de leur travail personnel.

Jérôme Andrews quitte l'Amérique. Dans le film *Forwards and backwards* de N+N Corsino de 1992, il nous apprend qu'il travaillait alors beaucoup, sans réelle possibilité de faire ce dont il rêvait ; sa femme lui propose alors de voyager et ils partent ensemble pour l'Europe.

⁵⁰⁷ Jérôme Andrews, conférence n°3, datée de 1972,

Chapitre VII : Jérôme Andrews choisit la France

En quittant l'Amérique, Jérôme Andrews réalise un rêve : travailler avec Mary Wigman qu'il a vue danser 20 ans plus tôt. Il y avait eu l'expérience retranscrite du cours de Margarete Wallman, puis très peu d'éléments notables concernant Hanya Holm dans les années quarante. Il écrit en 1973, à la disparition de Wigman : « *Plus tard j'étudiais à l'école de Wigman à New York, sous la direction de Hanya Holm, puis enfin avec Wigman elle-même dans son école de Berlin. Là de nouveaux chocs transformèrent complètement l'idée que je me faisais de ce que l'étude de la danse pouvait susciter tant au théâtre qu'à l'intérieur de l'être humain...Par ce qu'elle fut en scène, et par la science et l'inspiration de son enseignement, elle nous a montré que « la poétique de l'être » est l'instrument de la danse au-delà des styles et des pays* »⁵⁰⁸. Plus encore que la technique allemande à laquelle il est familiarisé depuis 1930, il semble que ce soit la personne même de Mary Wigman qui lui donna la révélation de sa vie. Dans sa conférence de 1972-1973, Jérôme Andrews s'exprime précisément à ce sujet : « *Je tâchais, une fois, quand je reconstruisis ma vie pour la huitième ou neuvième fois, de faire des choses physiquement, techniquement très évoluées, de danse classique de ballet ou de danse classique moderne, c'était très très bien fait, j'étais très fier ! Je présentais cela à Mary Wigman, qui était à ce moment là mon professeur, mon dernier professeur. Elle a dit : « Mais c'est merveilleux Jérôme, que c'est intéressant, que c'est beau, que c'est difficile, mais qu'est-ce que ça veut dire ? » C'était une gifle, parce que je savais que cela n'avait rien à dire profondément à moi-même, sauf que j'avais fait du bon travail. Ce n'est pas suffisant de faire un bon travail. Il vaut mieux que ce soit moins bien et que cela veuille dire quelque chose à vous-même et à ceux qui vous regardent* »⁵⁰⁹. Dominique Dupuy écrit que Wigman opéra sur Jérôme Andrews, « *un éveil comparable à celui d'un koan élucidé* »⁵¹⁰.

En 1939 John Martin constatait⁵¹¹ : « *Avec Wigman, la danse se présente pour la première fois dans sa spécificité ; ce n'est pas une histoire qu'on raconte, ni une pantomime, ni une sculpture vivante, ni une géométrie dans l'espace, ni de la virtualité acrobatique, ni de l'illustration musicale, mais la seule danse, un art autonome, totalement exemplaire en ce qu'il incarne l'idéal du modernisme : l'emploi efficace et magistral d'un matériau propre à cet art et*

⁵⁰⁸ Jérôme Andrews, traduction de Dominique Dupuy retranscrite par Delphine Rybinski in « *La danse contemporaine en France, 1920-1970* », opus cité).

⁵⁰⁹ Jérôme Andrews conférence n°3, datée de 1972, p.5.

⁵¹⁰ Dominique Dupuy, in *Nouvelles de Danse* n°16, 1993, « Dossier contre l'oubli ».

⁵¹¹ John Martin, *Introduction to the Dance*, Dance Horizons, U.S.A, 1965, p.235, traduction de Jacqueline Robinson

débouchant sur l'abstraction (...)Jusqu'à présent, au mieux, la danse était émanation d'une personne. Dès lors la danse avait acquis les dimensions d'une œuvre d'art objective, car elle proposait un univers de rapports. Au lieu d'être lyrique, c'est-à-dire de laisser s'écouler l'émotion quelque profonde ou intense qu'elle soit, elle devint dramatique, proposait le conflit entre deux forces. Avec le sens de l'espace de Wigman, symbole tangible des forces extérieures, il est donné au danseur quelque chose d'externe à lui-même qu'il peut modifier à son gré et dans lequel il peut canaliser ses réactions émotionnelles au point où ses expériences vécues le plus subjectives deviennent visiblement manifestes ».

En 1930, Jérôme Andrews, sur le point de rejoindre Mary Wigman, avait dû abandonner son projet, s'étant fait voler son peu d'argent. En 1992, il nous confie dans le film de N+N Corsino que déjà, à l'âge de vingt ans, il avait entendu parler de deux danseuses : Mary Wigman et Mila Cirul⁵¹²et qu'il désirait les connaître. Il nous dira plus tard : « *J'ai beaucoup appris des différents professeurs dans ma vie ; de Mary Wigman, j'ai tout appris* ».

Mary Wigman déclare dans une conférence à Zurich retranscrite par Walter Sorel: « *Je place l'être dansant au-dessus du pur danseur professionnel(...)C'est un parangon, un idéal à atteindre pour quelques uns (...) Mais chaque danseur sur terre a un germe de ce parangon en lui(...) il doit chercher sans fin ou trouver une autre façon d'utiliser son corps* »⁵¹³. Dans cette citation, je retrouve toute l'expression du désir de danser tel que Jérôme Andrews l'exprime dans ses cours et ses écrits: s'il accepte avec conscience et éthique son travail de danseur, il ne perd pas de vue la réalisation de son rêve de danse, et, aussi, il accepte à ses cours des personnes qui n'ont jamais dansé. Mireille Revest me rappelle que, dans les années 1980, certaines personnes en Avignon, quand Jérôme Andrews enseigne dans le cadre des stages organisés par Amélie Grant pour les « Fédérations de la danse », n'avaient jamais imaginé qu'elles puissent un jour danser et éprouver une telle émotion de danse. Et elle remarque que l'approche nouvelle, en quelque sorte vierge, de ces personnes fut toujours un enrichissement pour le travail de tous. « *Et je découvre toute une compréhension du corps et du mouvement qui me donnent envie d'aller au plus loin de moi-même.(...)Dans les vestiaires : « Ce cours était fait pour moi ! », « pour moi aussi ! », « pour moi aussi ! ». Parcours différents, silhouettes différentes, la même émotion d'avoir accédé à*

⁵¹² Mila Cirul, danseuse, chorégraphe, d'origine lituanienne, danseuse étoile à Riga, à St Pétersbourg, étudie ensuite avec Laban, vient en France et développe la « Danse Libre ». Olga Stens, Geneviève Mallarmé, Jacqueline Robinson dansent avec elle. Je lui dois un héritage d'Isadora Duncan autant que le travail sur les huites et la spirale, qu'elle a dessinés et enseignés avec une grande profondeur artistique car elle avait fait aussi les Beaux Arts à St Pétersbourg.

⁵¹³ Walter Sorel, *Mary Wigman Book, her writings*, Wesleyan University Press, Middeltown Connecticut, 1973, p. 166 (cité par Isabelle Launay, opus cité p.181)

l'essentiel de soi-même » m'écrit Odile Poutaraud qui partagea ces émotions de danse avec nous dans les années 1970-1980. Et elle ajoute : « *Sont rassemblés dans les cours des gens de tous âges, tous pays, tous niveaux, toutes formes de corps bien différentes des standards plus ou moins attendus à l'époque quand on choisit de consacrer sa vie à la danse* ». Nous sommes en présence d'une poétique de l'être, pas seulement d'un savoir faire, d'une technique réservée aux seuls professionnels. La rencontre avec Mary Wigman conforte ses intuitions de danseur que la scène américaine semble avoir quelque peu dévoyées. La conception japonaise du mouvement donne à Jérôme Andrews une perspective et un regard particulier et confère une profonde originalité à son approche, aussi bien dans sa danse que dans son enseignement : le concept de visage originel, « *c'est-à-dire au-delà de votre personnage, au-delà de la volonté ... Ce visage, derrière vous-même, c'est une chose qu'on connaît de temps à autre ... quand on est heureux* »⁵¹⁴. Et je constate que cette perspective japonaise rejoint celle de Mary Wigman qui parle aussi de visage originel.

1950 : Il travaille avec Mary Wigman en Suisse à Macolin, à partir du 2 août 1950, en cours collectifs et en cours particuliers. Il présente deux « Sarabandes » à la Grande Salle du Hall des Sports de Magglingen, première performance depuis « Wind of Torment ». Quand il arrive chez celle qu'il appelle Mary et dont la photo est toujours présente dans sa loge avant un spectacle, c'est par un travail sur les vibrations que le stage débute. Vibrations des mains sur le corps pour éveiller la carcasse sera un thème majeur du travail du corps tel que je pus le connaître chez Jérôme Andrews. Il s'exprime à ce sujet dans sa conférence de janvier 1974 : « *Vibrations, accents de tambours, de mains, de pieds ou de corps qui s'agitent et énervent, sont une préparation pour éveiller, pour lever la condition de la matière et de l'intensité cérébrale vers le niveau voulu. C'est pour cela que beaucoup de peuples d'autrefois se servaient de tambours, ou des mains et continuaient jusqu'à ce qu'eux-mêmes, ou un autre entre dans un état conditionné. Cela attaque les sens propriocepteurs, et quand cette révélation survient, il y a comme de l'air qui passe sous vos bras, sous vos pieds, entre vos jambes, et vous êtes dans un espace à vous. Vous n'êtes pas un objet, vous êtes un sens. Cet instant-là, c'est une question de temps* »⁵¹⁵.

Nous étions en Crète en 1987. C'était au mois d'août, et nous suivions le stage de Jérôme Andrews de 8 heures à 12 heures chaque jour. Un soir nous fûmes invités à dîner chez un sculpteur crétois et bûmes beaucoup de sangria, car la discussion était très animée et il faisait

⁵¹⁴ Jérôme Andrews, conférence n°9, 25 janvier 1979.

⁵¹⁵ Jérôme Andrews, conférence n°4, janvier 1974.

très chaud. Bien sûr, je fus malade, mais peut-être d'autres le furent aussi. Le lendemain matin, à notre arrivée au cours, Jérôme Andrews commença par faire sonner une cloche, du genre de ces cloches à main utilisées dans les monastères bouddhistes, qui me vrilla la cervelle : c'était « insupportable ». Ensuite directement il nous entraîna dans une marche où nous percussions le sol avec toute la plante du pied, percussion dont la vibration éveille profondément le système nerveux, et tout le squelette, véritable torture pour qui a la tête prête à éclater, ce qui était mon cas. Et cette séance de percussions dura une heure et demie. Quand il déclara : « Pause ! », et que nous pûmes enfin nous servir du tuyau d'arrosage sur la terrasse pour nous rafraîchir un peu, nous étions comme neufs. J'allais alors lui dire bonjour : « *Vous avez meilleure mine, me dit-il. Ce matin vous aviez tous des têtes de beefsteak pas cuit* ». Encore une fois Jérôme Andrews utilise ce qui arrive et s'en empare ; d'un désastre il fait une petite victoire. Aurais-je aussi bien compris l'impact de ces vibrations si je n'avais pas souffert de cette « gueule de bois » ? Il nous donne ainsi les moyens d'en tirer nous-mêmes les conséquences . « *No comment* », Jérôme Andrews n'est jamais dans la légitimation de ses actes.



www.ogelinier-jrobinson.fr/JR%20Groupe.jpg

Saul Gilbert,⁵¹⁶ Mary Wigman, Jérôme Andrews, Karin Waehner, Jacqueline Robinson à Macolin.

⁵¹⁶ On peut le voir en tant qu'acteur-mime dans le film « La cravate » de 1957 de Jodorovski . D'après Solange Mignoton il a aussi réalisé des films des chorégraphies de Jérôme Andrews.

1951 : Du 31 décembre 1950 à fin janvier 1951, il travaille en cours particuliers avec Mary Wigman, sur ses danses : « The Beggar », « The Actor »., puis de nouveau en mars. Il travaille aussi indépendamment sur « Macbeth », en solo et en danse de groupe.

Helen Dzermodlinska, éditeur de *Dance Magazine* à New York, écrit en 1951 : « *Quand vous regardez Jérôme Andrews danser, que voyez-vous ? L'amant bafoué et méprisant, le prisonnier secouant de ses moignons sanglants les barreaux de son propre cœur, le son rauque et vide du battement des ailes du mendiant, les caprices et la superbe de ce comique individu : l'acteur...Qu'est-ce donc que tout ceci ? C'est un choc terrible comme dans le rêve, la chute d'un sommet, enchanteur, comme de planer au-dessus de la terre sur l'aile d'une chimère. C'est vous-même que vous voyez et recevez dans le silence de votre cœur. C'est le choc de la reconnaissance* ».

Cet article renvoie à la prégnance du Nô auquel Jérôme Andrews est formé depuis son adolescence, ainsi que nous avons pu le constater. Zeami écrit : « *Le fait de disposer de l'émotion non consciente détermine le degré où s'acquiert la renommée universelle* », ce que je traduirais par la possibilité pour un acteur de Nô d'être capable de captiver l'attention du public, quel qu'il soit, et de lui procurer une réaction involontaire, « *une émotion où la notion d'intérêt ne se conçoit même plus* »⁵¹⁷. Jérôme Andrews se projette dans chacun des personnages qu'il représente, par une opération « mystérieuse » où convergent les différentes richesses expressives accumulées par les trois courants dont il est porteur et dont Mary Wigman lui a révélé l'intégration : la danse classique occidentale, la danse moderne, et la danse classique japonaise, c'est-à-dire le Nô et le kabuki.

À Florence, le 23 juin au Teatro Cherubini, Winifred Widener fait une lecture-démonstration sur la Modern Dance, et Jérôme Andrews danse « Andante », « Study in Torso », « Dervish », « Pierrot », « Lyric », « Actor », « Fury », « Œdipe ».

À Ascona, au théâtre San Materno le 18 juillet, il donne un récital avec Jean Lorient.

Puis il travaille de nouveau avec Mary Wigman en cours particulier sur ses propres danses à Macolin (Suisse).

1952 : Jérôme Andrews suit de nouveau le cours collectif de deux semaines donné par Mary Wigman. Date du début du cours, le 28 avril. Puis il retourne à Paris. Mary Wigman donne ensuite un stage d'été à Montreux, que Jérôme Andrews suit en compagnie d'Olga Stens avec laquelle il avait composé une danse, « Rencontre », et qu'ils vont créer à cette occasion. Plusieurs articles de presse relatent cette danse donnée à Paris, un article de M.Petit dans *Toute la Danse* n°13 de juillet 1953, de Pierre Thiriot dans *Toute la Danse* n°17 de décembre

⁵¹⁷ Zeami, *La tradition secrète du Nô*, opus cité p.126.

1953, ainsi qu'un article de *La Libre Belgique*, Bruxelles, daté du 10 juin 1955. Voici le témoignage que Jérôme Andrews nous en donne : « *Mila Cirul me présenta pour la première fois Olga Stens comme son amie et élève de prédilection...Quand Olga Stens et moi-même suivirent, en 1952, le stage d'été de Montreux, nous eûmes l'honneur de travailler notre « Rencontre » avec Mary Wigman elle-même. C'est grâce à Wigman que nous nous joignîmes dans cette danse, que nous exécutâmes si souvent avec tant de bonheur.*

Malgré nos formations différentes, il y avait dans ce duo un courant profond, sous-jacent, qui en fit une expérience unique .

*Après chaque représentation, nous ressentions une joie et une satisfaction, rarement expérimentée avec d'autres danses, dues à la qualité de fluidité dans le mouvement qui nous portait ».*⁵¹⁸

Je constate que Jérôme Andrews à chaque danse imprime une nouvelle vision, originale, différente de la danse précédente tant au point de vue du sujet concerné que par les dynamiques qu'il donne à voir. Si à cette période de sa vie ce sont des figures différentes de l'être humain qui l'intéressent, il élimine toute systématisation qui pourrait le figer dans un style. Nous sommes encore en présence d'un danseur qui expérimente « *les variétés d'une corporalité devenue perméable et plurielle* »⁵¹⁹ ainsi que constate Isabelle Launay chez Laban qui « *ouvre sur une pensée motrice (...) qui promeut un sujet sans identité assignée* ». Jérôme Andrews, après avoir quitté l'Amérique, conduit un travail solitaire et il s'exprime par « *La forme Solo, cette « forme la plus condensée* » disait Wigman, « *là où s'explore le plus profondément l'élément dynamique* »⁵²⁰. Je constate aussi que le personnage du mendiant, « *The Beggar* », l'occupe depuis toujours, et en 1992, à la fin de sa vie, il me dira : « *Moi je suis toujours un mendiant* ». Par cette affirmation, il m'exprimait sa dépendance, non seulement affective, mais à tous les niveaux de sa vie sociale. Et souvent il me fera remarquer que c'est par nous, sous-entendu ceux qui viennent le voir, qu'il est au courant de la vie du monde. Il cultive d'ailleurs les contacts avec des personnes de tous les milieux, par téléphone, par courrier, souvent par des cartes postales très vivantes, toujours singulières et pleines de sens. C'est tout un art de la correspondance entre l'image et le message dans lequel l'artiste et le poète qu'il est s'expriment : « *I am still alive, and I love it* », écrit-il de Florence après une période de convalescence. S'il sait être « *compassionnel* », il n'y a pourtant en lui aucun angélisme, et sa compassion n'est surtout pas systématique. Il est capable de monter cinq étages à pieds pour

⁵¹⁸ Jérôme Andrews, témoignage d'archive figurant dans *Hommage à Olga Stens*, (Nouvelles éditions Touristiques et Artistiques, 19 rue Bergère 75009 Paris).

⁵¹⁹ Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, opus cité p.96.

⁵²⁰ Isabelle Launay, idem p.273.

trouver Odile Poutaraud dans sa chambre de bonne (elle n'a pas de téléphone alors), car il y a une place de libre au stage : une personne s'est décommandée. Animé d'un esprit de liberté et d'intérêt pour quelqu'un qu'il considère susceptible de danser, il y va, et grimpe cinq étages, et cet esprit, qui s'incarne dans un acte physique, est la marque de son style. Par contre, il peut se montrer impitoyable pour ceux qui ne dansent plus, ou qui se laissent aller et deviennent « too squat » (trop ramassé, trapu ; ça manque d'air !) car s'il accorde de l'intérêt pour un débutant chez qui il perçoit un « sens à danser », il peut être « terrible » s'il voit que cette personne n'a plus cultivé ce sens et le lui signifie sans ambages.



Deux photos de « Rencontre », Jérôme Andrews et Olga Stern, issues de « hommage à Olga Stern », (Nouvelles éditions Touristiques et Artistiques, 19 rue Bergère 75009 Paris).

En 1953 il fonde LES COMPAGNONS DE LA DANSE dont feront partie Jacqueline Robinson, Renate Peters, Saul Gilbert, Karin Waehner, Solange Mignoton, Olga Stens. À partir de cette année, son nom figure au programme des manifestations organisées en France par Jean Dorcy président de l'association « Danse et Culture » : les dates figurant sur les programmes de ces manifestations, qui ont généralement lieu dans la salle de chimie, au 28 bis rue St Dominique, et qui réunissent des danseurs de toutes les disciplines de la danse française (dont Béjard) sont :

- le 9 juin 1953
- Le 27 novembre 1953
- Le 6 avril 1954
- Le 12 avril 1956
- Le 26 février 1957
- Le 16 mai 1957

Solange Mignoton, qui enseigne toujours, en cours collectifs chez Jean-François Lefort dans le XV^e arrondissement à Paris, et en cours particuliers le travail Pilates dans son propre studio, me parle de la liberté de création dont ils jouissaient dans les années cinquante, malgré les difficultés financières rencontrées, et regrette qu'il n'y eût pas de traces des danses d'alors, car l'enregistrement n'était pas chose facile à l'époque. Elle garde le souvenir de très belles chorégraphies de Jérôme Andrews durant ces années. Elle fut par ailleurs, Antigone, et Jacqueline Robinson, Jocaste, pour une version de l'Œdipe dont il ne subsiste aucun autre témoignage pour l'instant.

En 1955 : Laura Sheleen, Noelle Janoli, Muggi Egger, Michèle Husset rejoignent sa compagnie. Un article de *La Libre Belgique* relate : « *le concert présenté à l'Atelier dans le cadre de « Dance Week » a été extrêmement intéressant. Olga Stens et Jérôme Andrews ont montré leur talent dans un programme intitulé Thirteen Dances* ». Je constate encore que Jérôme Andrews construit des danses courtes qui sont autant de différentes facettes de l'être humain.

En 1956 : Le 11 juin à l'occasion de « Reflets de la Danse », manifestation organisée par Pierre Tugal au studio du Val de Grâce, Jérôme Andrews présente trois danses : « Pierrot », « Œdipe », « Invocation au soleil » sur une musique de Werner Egek, dont Anne Villiers donne un compte-rendu élogieux dans *Art et Danse*, septembre octobre, 1956.

Encore trois titres de danse qui évoquent des univers totalement différents : Pierrot est le personnage lunaire par excellence, l'amoureux vulnérable, alors qu'Œdipe est un être puissant, royal, même s'il est « boiteux » ; quand à « l'invocation au soleil » elle est un appel à la lumière et les affinités avec Wigman sont évidentes, si je me réfère à la citation d'Ernst Bloch faite par Isabelle Launay ; « *danse expressionniste (...) qui sans le pathos du dieu n'en serait jamais arrivée à l'extase (...) Ainsi le monde de la Wigman (...) était même à son pôle nocturne encore vierge de sang, et les figures qu'avaient créées sa fantaisie le libéraient des ténèbres, des siennes propres et de celles dans lesquelles il avait été plongé, en lui imprimant leur élan vers la lumière* ». ⁵²¹

⁵²¹ Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, opus cité p.272, citation d' Ernst Bloch, *Le principe-espérance, tome 1*, trad. Française F.Wuilmart, Paris, Gallimard 1976, p.471.



Jérôme Andrews dans Œdipe.

En 1959, il signe un article dans *Toute la Danse*, consacré à Doris Humphrey qui a disparu le 29 décembre 1958.

À Paris, il enseigne deux fois par semaine au studio de la rue de l'Abbaye et à la cave de William Taylor, 11 rue Taitbout, L'été de la même année, il enseigne deux semaines à Rotterdam, et à Amsterdam pendant trois jours. Au centre Mensendiek d'Amsterdam, il effectue une « lecture ». Pour Danse et Culture, à la cité universitaire de Paris, il danse « Œdipe », et avec son groupe d'étudiants « Sondage » dont je n'ai pas de trace précise pour l'instant. Jérôme Andrews fait mention de deux performances chez Françoise et Dominique Dupuy, dans leur Studio Théâtre, au 104 bd de Clichy, à Paris, où il dansa « Œdipe » et deux danseurs de son groupe, Roger Ribes et Muggy Egger, dansèrent « L'Elu », (une chorégraphie de J. Andrews). Est aussi présenté « Triade » sur une musique de Carlos Chavez, dont les interprètes, Françoise et Dominique Dupuy, ne donnèrent que deux parties et qu'ils intitulèrent « Toccata » pour l'occasion. Ce sont les premières danses en public de la chorégraphie de Jérôme Andrews, « *Le jour où la terre tremblera* », dont Françoise et Dominique Dupuy me parleront lors de nos entretiens d'août 2010.

Françoise Dupuy donne son témoignage à Isabelle Dufau sur les compositions que fit alors Jérôme Andrews : il « crée pour eux trois œuvres marquantes : « *Le jour où la terre tremblera* » en 1960, « *Capture éphémère* » en 1967, et « *Le Masque de la double étoile* » en 1968 ». Elle « considère que son apport a été très important pour elle, dans le sens où il lui a permis de décanter ce qu'elle faisait, ce qu'elle avait appris et traversé. Techniquement, il lui donne des outils qui lui permettent de préciser son travail et d'aller plus loin dans sa danse ». Elle précise que « Dans « *capture éphémère* », le corps est traversé par le passage de la troisième à la première courbe. C'est l'espace qui change le corps, qui l'envahit, le remplit et le traverse petit à petit. Cela implique de faire l'expérience du souffle »⁵²². Françoise Dupuy constate que le travail du souffle chez Jérôme Andrews ne signifie pas un travail sur la respiration comme elle pu en connaître avec Hélène Carlut : « avec Jérôme on ne respirait pas. Il n'y avait pas cette qualité de respiration chez ses danseurs. Chez Jérôme c'était vraiment la carcasse, il faisait bouger la carcasse dans l'espace, avec force. Donc on était obligés de respirer, bien sûr. Mais il n'y avait jamais l'utilisation de la respiration en tant que telle » et elle confie à Isabelle Dufau : « il y avait toujours un peu de frictions entre lui et moi. Par rapport au mouvement, parce que quand j'ai connu Jérôme, j'avais déjà une maturité très grande sur le plan du travail (...) Il m'a fait découvrir, dans la technique allemande, certaines choses que je n'avais pas vues moi, que j'utilisais, mais que je n'avais pas vues techniquement. En définitive, c'était un grand technicien, Jérôme. C'est pour ça qu'il y avait un peu de frictions, parce que moi

⁵²² Françoise Dupuy citée par Isabelle Dufau, in *Françoise Dupuy Danseuse*, opus cité p.26

*j'ai toujours le côté de Carlut, on n' efface pas ce qu'on a appris jeune. Le côté expressionniste, mais dans le bon sens, pas l'expressionnisme à la Weidt. Et puis la respiration par exemple ».*⁵²³

Laurence Louppe semble attribuer à Hélène Carlut l'initiation au phrasé de Françoise Michaud, devenue Dupuy : « *Le phrasé, bien plus qu'un élément isomorphique entre danse et musique, consiste en l'organisation sensori-motrice des durées, en leur animation intérieure qui insuffle une temporalité particulière. Dans sa danse comme dans son enseignement, Françoise Dupuy pratique un art du phrasé qui l'emporte sur les autres dimensions poétiques de la danse* » affirme-t-elle⁵²⁴.

Mary Wigman écrit quant à elle⁵²⁵ : « *le souffle est le grand maître mystérieux qui règne inconnu et innommé au-dessus de toutes les choses ; qui commande silencieusement les fonctions musculaires et articulaires ; qui sait attiser la passion et amener la détente, exciter et retenir ; qui freine la structure rythmique et dicte le phrasé des moments coulés ; qui, par dessus tout, module l'expression dans sa relation avec la couleur rythmique et mélodique. Bien sûr, ceci n'a rien à voir avec une méthode de respiration normale. Le danseur doit pouvoir respirer en toutes positions et situations* ». Il apparaît que si un danseur suit sa respiration, alors cette respiration devient une donnée rythmique, comme peut l'être une musique. Jérôme Andrews met le mouvement au fondement de l'acte de danse : l'acte du bougé devient le maître et le guide de la respiration.

En 1962, deux articles retracent un spectacle à Lyon réunissant Geneviève Mallarmé, Jérôme Andrews et Roger Ribes :

-un article de Roger Accart dans L'Echo Liberté en date du 4.7.1962

-un article signé P.G. du Dauphiné Libéré en date du 18.6.1962

C'est à la suite de ces spectacles lyonnais que je rejoins l'école de Geneviève Mallarmé vers laquelle me dirige Hélène Carlut, qui était jusqu'alors mon professeur.

En 1964 : Tous les lundis de février, Jérôme Andrews donne un spectacle au Théâtre du Tertre avec sa compagnie. Dominique Paul-Boncour, Renée et Fernanda Karmitz, Hélène Herba et Danièle Ménassol font alors partie de la compagnie. Danièle Ménassol est un personnage particulièrement intéressant : je la vis danser pour la première fois dans les années 1970 et je me souviens d'une danse « en vol », un solo. Quand cette danse prit fin, et que nous nous retrouvâmes, public et danseurs réunis, je constatai qu'elle boitait. On m'apprit qu'elle était passée sous un camion. Mais quand elle dansait ça ne se voyait pas du tout. Elle vivait de travaux de couture dans les années 1980- 1990, et quand je lui posais la question « où as-tu

⁵²³ Isabelle Dufau, idem

⁵²⁴ Laurence Louppe, opus cité p.146.

⁵²⁵ Mary Wigman, *Le langage de la danse*, p.16, traduit par Jacqueline Robinson et édité aux Editions Papiers en 1986.

appris à coudre ? », admirant le costume d'une danse qu'elle avait réalisé pour Delphine Rybinski, elle me répondit : « aux cours de Jérôme ». L'écoute de la matière, des formes, l'esprit inventif et créatif joint à l'intelligence du corps, avaient servi d'ingrédients à ce talent de couturière - costumière.

En 1965 : deux spectacles eurent lieu au Théâtre du Vieux Colombier. Victoria Achères lui consacre alors un long article. Je notais dans l'avant-propos à cet essai l'impact qu'exerça sur moi la danse de Jérôme Andrews « *Une âme morte rencontre un ange* » présentée à cette occasion. Il me fallut attendre le travail de composition chorégraphique de Merce Cunningham pour l'Opéra de Paris (en 1973) pour comprendre que le bougé des côtes levées, ce « rond de côtes » que je n'avais jamais vu avant de le voir sur Jérôme Andrews, pouvait être une technique spécifiquement américaine, mais celui-ci me raconta que c'est chez Mary Wigman qu'il opéra cette indispensable intégration de la levée des côtes qui reste pour moi la marque de sa tenue de corps, l'élégance de son style, une qualité de son mouvement où la texture du temps m'était rendue sensible. « *Léonard de Vinci avait un mot pour dire que chaque être humain a une manière bien particulière de sentir, se mouvoir, agir ou parler. Ce mot est : « serpenter* » rapporte J.D. Nasio citant⁵²⁶Bergson. Jérôme Andrews était un « diable d'homme », et ce verbe, serpenter, lui va à ravir s'il s'agit de ressentir le style de son mouvement si animal et vivant.

Prolifique dans ses danses, nous avons vu qu'il développe un imaginaire à travers la diversité des personnages qu'il incarne ; dans l'esprit « expressionniste » il est lui-même la multitude de l'humain en kaléidoscope, passant d'un personnage à l'autre : « *Toutes les expressions de son corps sont aussi lisibles sous l'étoffe légère que son visage expressif...* » écrit Pierre Thiriot.

Delphine Rybinski note qu'à intervalle de trente années, deux critiques expriment à peu près les mêmes impressions. En 1927 : « *Car je crois que Jérôme Andrews est extrêmement original. Si original qu'il provoque un bouleversement et une gêne chez certains de son public. Et son œuvre est aussi masculine qu'elle est originale* » écrit Antony Anderson du Los Angeles Times ; en 1957 : « *Jérôme est un danseur original que l'on aime et que l'on déteste sans mesure...* » écrit Claude Berger à Nantes.

De 1960 à 1970, il réalise, « *trois œuvres marquantes : Le jour où la terre tremblera, Capture éphémère, et Le Masque de la double étoile, créés pour Françoise et Dominique Dupuy, qui en seront les brillants interprètes* » écrit Delphine Rybinski⁵²⁷.

Françoise et Dominique Dupuy ont eu l'amabilité de m'accorder chacun un entretien ⁵²⁸

⁵²⁶ J.D. Nasio, *Mon corps et ses images*, 2007, ed. Payot et Rivages, p.66,

⁵²⁷ Delphine Rybinski, opus cité

afin de me parler de ce que fut cette rencontre avec Jérôme Andrews et de me montrer la vidéo de la chorégraphie « *Le jour où la terre tremblera* » qui est, selon moi, un grand moment de danse et mérite d'être connue. Ces entretiens nous éclairent sur l'importance de l'apport de Jérôme Andrews dans l'élaboration de ces chorégraphies, de son impact sur la pédagogie de la danse, et surtout de l'impact qu'il eut sur ces danseurs en pleine élaboration d'une danse contemporaine. Françoise et Dominique Dupuy eurent l'intelligence de comprendre et d'admirer sa connaissance du corps, et ont pu ainsi renouveler leurs outils de création avant de trouver dans les années 80 la reconnaissance institutionnelle qui leur faisait défaut jusqu'alors. De ces entretiens, je retiens que Françoise Dupuy apprécie la qualité de composition de cette danse, dont Dominique Dupuy ajoute qu'elle devrait être un élément de l'enseignement de la composition de la danse, et à ce titre enseignée aux étudiants danseurs.

Personnellement, en visionnant cette vidéo de Françoise et de Dominique Dupuy je me suis rendu compte de leur appréciable musicalité : « *Jérôme n'a pas demandé ça. Il nous a fait venir à ça, par le mouvement* » constate Dominique Dupuy. Françoise Dupuy rappelle que lorsque Jérôme Andrews donnait un cours « *où il avait sans doute quelque chose dans la tête, un thème qu'il voulait faire travailler, et il déroulait son cours de façon à ce qu'on arrive à ce qu'il voulait à la fin. Mais ce n'était jamais la même chose. Il n'y avait pas du tout d'exercice de base. Il nous mettait dans l'état de pouvoir faire, de traverser ce qu'il avait projeté* »⁵²⁹.

Jérôme Andrews nous a souvent fait remarquer qu'une musique transforme l'espace. Cet équilibre de la danse par la construction des forces architectoniques tout autant que par la sensibilité personnelle des danseurs, sensibilité de peau, de subtilité d'oreille, d'accord « en vol » comme on peut le voir, confère à cette danse une grande valeur actuelle. J'ai cité précédemment John Martin, et sa difficulté de trouver des danseurs qui soient à la fois musicaux et capables d'un dessin spatial. C'est le cas de ces deux danseurs dans cette danse : les lignes d'action s'inscrivent nécessairement dans un espace dynamique et très construit dont la musique est une résonance comme un contexte donne la couleur d'un texte. Loin d'être « une métaphore de femme » (dixit Mallarmé), la danseuse, Françoise Dupuy, danse une vérité de son corps et de son esprit qui tient autant à la construction de la chorégraphie qu'à ses propres talents de danseuse. Cette danse est née de Françoise et Dominique Dupuy, sous le regard et la direction de Jérôme Andrews, mais à partir de leurs improvisations, de ce qu'ils ont fourni comme matériau de construction. Le chorégraphe et les danseurs sont liés d'une intime intuition les uns des autres pour nous livrer une telle œuvre : « *Comment imaginer danser sans ce regard, d'une virulente bienveillance, ou d'une bienveillante virulence ?* » écrit Dominique

⁵²⁸ Ces entretiens figurent en pièce jointe

⁵²⁹ Isabelle Dufau, entretien avec Françoise Dupuy en date du 5 août 2008, in opus cité p.25.

Dupuy.⁵³⁰

Nous avons constaté que Jérôme Andrews a pratiqué les techniques de Yoga avec Théos Bernard, qui était lui-même un spécialiste du yoga tantrique, donc d'un yoga qui considère important d'intégrer les forces de la sexualité au développement spirituel de ses adeptes. Ainsi il y a chez lui et dans son travail un contrôle physiologique nourri d'années d'exercices quotidiens de Mula-Bandha,(sur le plancher pelvien), puis de Uddyama-Bandha, (sur le diaphragme), puis de levé du sphénoïde par le diaphragme du fond de la gorge, qui lui donnent l'équipement musculaire intérieur d'une levée de ces trois dômes, ainsi qu'un contrôle nerveux, viscéral, hormonal, par son travail qui agit directement sur les profondeurs de sa psyché. Car son travail du corps est un travail de « connaissance de soi » mais aussi d'appropriation de ses propres états physiologiques et psychologiques, une ascèse quotidienne élaborée grâce à toutes ses recherches sur le mouvement. Il remarque : « *Très souvent maintenant je travaille avec des gens qui ont une très grande capacité de se mouvoir, mais à l'intérieur ils sont comme un bâton de rigueur. Je ne peux rien faire avec eux, leur sens de déplacement dans toutes les directions est impeccable, mais toute la vie organique, naturelle, sensuelle, le sens des nerfs...tout cela n'existe pas, il n'y a rien qu'une carcasse qui fait des choses. Ce n'est pas suffisant* »⁵³¹. Isabelle Launay écrit que « *Laban redéfinit entièrement la notion de Corps pour la concevoir comme corporéité, organisation de flux au sein de topologies sans cesse mouvantes* » et je constate que Jérôme Andrews est tout à fait dans la conception d'une virtuosité qui « *porte sur l'amont du mouvement, à savoir les « pré-mouvements »* »⁵³². Dominique Dupuy témoigne de ces pratiques quotidiennes de Jérôme Andrews qui tirait l'énergie « *qui lui était nécessaire pour danser de l'ébranlement de son diaphragme par vibrations et rebondissements répétés (...) incantations corporelles propres à atteindre les sens, les viscères, les nerfs* »⁵³³.

D'autres œuvres, cours, stages et danses viendront enrichir son parcours jusqu'en 1992. Après avoir enseigné chez Yvette Morin dans les années 70, date à laquelle je commençais à suivre ses cours, Jérôme Andrews enseigna à l'église Américaine, toujours au rythme de trois cours par semaine, technique et atelier, pour un cours de trois heures. Françoise Dupuy m'informa qu'il participa chaque été au « Jardin de la danse » qu'elle-même et Dominique Dupuy animèrent chaque été en Avignon de 1972 à 1976, et qu'il les accompagna quand ils vinrent à Mâcon, puis à Bourg en Bresse.

Ainsi il apporte une « culture » du corps, viscéral, organique que Françoise et Dominique

⁵³⁰ Dominique Dupuy, *Jérôme Andrews, la trace du talon*, *Nouvelles de danse* N°16, 5. 93.

⁵³¹ Jérôme Andrews, conférence n°3, 1972-1973.

⁵³² Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, opus cité p.96.

⁵³³ Dominique Dupuy, *La trace du talon*, in *Nouvelles de Danse* n°16, 1993.

Dupuy ont eu le talent de percevoir et d'intégrer. Dominique Dupuy parle « *du pas de tripes* » que Jérôme Andrews leur demande dans cette chorégraphie. Laurence Louppe constate: « *Chez Dominique Dupuy, il y a une pensée du diaphragme, ou plutôt des diaphragmes, qui sont autant de filtres entre les circulations profondes ; absorption et déjection, ou inspiration et expiration se rejoignent et se confondent, créant ainsi un corps comme une symphonie spasmée. Un corps comme ouverture sur un passage, bien plus qu'un corps constitué par l'empilement de ses propres masses. Un corps qui erre autour de ses cavités, comme un peintre autour d'un espace intérieur qui petit à petit se transforme en paysage*⁵³⁴. Dominique Dupuy raconte que Jérôme Andrews, après avoir vu son travail d'atelier, lui dit : « *Je ne suis pas sûr que ce que je viens de voir est ce que j'ai cherché à vous apprendre, mais ce n'est pas mal* »⁵³⁵. Jérôme Andrews énonce ses propres observations et en tire les conclusions suivantes : « *Il y a un exemple classique dont je me sers très souvent. Les gens veulent aller en avant et toute la masse du bassin va contre l'action et malgré la bonne volonté, toute l'action est contraire. L'idée va en avant, mais le bassin va en sens inverse. Alors donc il n'est pas accordé avec la direction en avant. Car toute cette partie du corps organique joue aussi énormément dans les mouvements des membres et de la tête. Très souvent en composition vous pouvez travailler des heures et des semaines et vous n'arrivez pas à trouver le sens que vous voulez. Votre souffle n'est pas dans le jeu, ou vous avez trop de force dans le bas-ventre (le hara) et il faut que vous vous rendiez compte que pour avoir une certaine expérience, il faut que tout soit en rapport avec la matière du corps. Pas seulement extérieur, musculaire, tendons, os, mais aussi le fonctionnement intérieur des organes, et pour avoir un fonctionnement, il faut que vous l'éveilliez et que cela devienne une partie de la totalité* »⁵³⁶.

Cherchant dans l'autre l'altérité d'un esprit et d'un corps intégré, ce qu'il appelle l'artiste, Jérôme Andrews ne produit pas de clones. Il irrigue, incite, dévoile, suggère, ouvre la porte à la recherche, pour chacun, de sa propre danse. En ce sens, il me semble logique qu'il n'ait pas développé d'école stylistique, repérable et apte à produire une image publicitaire qui puisse lui donner une visibilité reconnue. De plus, sa simplicité, le côté chaotique et ludique de ses ateliers ne présentait pas cet aspect ordonné, maîtrisé qui puisse en faire une démonstration convaincante pour tout spectateur. Nous sommes très loin des cours de Martha Graham si bien orchestrés. Pourtant certains spectateurs eurent un regard intéressé, comme Arno Stern, pédagogue par la peinture (qui exerce toujours à Paris), qui invita Jérôme Andrews dans son atelier de la rue Losserand, où il donna des stages et les conférences dont sont issus la plupart

⁵³⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, opus cité p.171.

⁵³⁵ Françoise et Dominique Dupuy, *Une danse à l'œuvre*, Centre national de la danse, 2001, p.143.

⁵³⁶ Jérôme Andrews, conférence n°2, 1969.

des propos retranscrits dans cet essai.

Jérôme Andrews a recours à ce qu'il appelle le « *tam-tam* », la diffusion des informations concernant ses cours ou ses stages se faisant de bouche à oreille, dans une intimité de rapports qui lui convient. Tout est dans un rapport lors d'un contact, et ça passe ou ça ne passe pas, nous sommes loin de ces usines à sueur où chacun dans l'anonymat puisse consommer du mouvement. Pas de médiation commerciale dans cette histoire-là. Mais Mireille Revest me rappelle encore : « *Nous étions invités aux stages de Jérôme* », et cette invitation induit déjà une attitude en nous qui change le rapport, crée une obligation vis-à-vis de cet homme. Tout est qualité de présence, et Jérôme Andrews est très attentif à tous les rapports humains. Mes élèves, dès le premier stage avec lui, me disent leur admiration pour cet être qui a un regard, une parole, une attention pour chacun, pas uniquement pour les professionnels.

En 1970, une œuvre de Jérôme Andrews, « Ode », réunissant Noëlle Janoli, Jérôme Andrews et Jérôme Rachell a été une expérience dont il parle comme le moment où il aurait approché la structure d'une danse à la fois construite et offrant le maximum de liberté aux danseurs. Delphine Rybinski écrit à propos de cette danse : « *à chaque représentation de cette danse, l'évolution en cercle des trois danseurs semblait être une nouvelle création, et pourtant on pouvait y retrouver l'exactitude de la structure et des intentions mêmes des gestes* »⁵³⁷.

Au cours des années soixante-dix, Jérôme Andrews s'oriente vers l'improvisation, « *le rayonnement de l'instant* », dont d'aucuns adoptent la formule. Laurence Louppe pointe l'émergence dans la danse contemporaine, dans les années 1970, de « *l'improvisation comme projet partitionnel* »⁵³⁸. Mais chez Jérôme Andrews je constate la logique d'une vie d'exercices minutieux et quotidiens qui permette cette saisie de l'instant, principe même de toute action du Nô telle qu'elle est exposée dans les traités de Zeami, instant présent qui « *est défini par la manière Fuzei, fleur de l'instant présent cultivant la saisie d'un moment propice* »⁵³⁹. Ce « *Rayonnement de l'instant* » est l'aboutissement de toute une vie d'amour de la danse, et ne saurait se réduire à l'influence d'une mode. Convergence de son rêve de danse, de ses rencontres et des événements de sa vie, il a suffi d'une étincelle spontanée pour que ce « *rayonnement de l'instant* » se produise.

En 1976, il arrête de donner des cours à l'église américaine, et se consacre à son travail sur les machines Pilates, à ses stages et à sa propre recherche plus orientée vers

⁵³⁷ Delphine Rybinski, opus cité.

⁵³⁸ Laurence Louppe, p.33, *Poétique de la Danse contemporaine, La Suite*, Contredanse, Bruxelles, 2007.

⁵³⁹ Lionel Guillain, *Le théâtre Nô et les arts contemporains*, opus cité p.77.

l'improvisation. Il noue des relations privilégiées avec des êtres disponibles pour travailler sur la machine de façon intensive, ce qui fut le cas d'Yves Cloaguen qui initia en 1976 et fut formé par lui avant de rejoindre le travail de Yano⁵⁴⁰, et de créer son propre atelier rue de Charonne ; de Dimitri Kraniotis qui débuta en 1980 sur les « machines », dansa avec Jérôme Andrews des « aventures en improvisation » qu'ils présentèrent à Paris et à New York chez Merce Cunningham. Dimitri Kraniotis, poète et danseur, poursuit son aventure de la danse en devenant l'assistant de Pina Bausch, puis, en collaboration avec Christine Kono danse à Paris, en Allemagne, et dans toute l'Europe où il enseigne aussi et continue l'aventure initiée avec Jérôme Andrews.

Les stages à Florence chez Mme Faggioni⁵⁴¹ commencent alors et Jérôme Andrews les poursuivra au rythme minimum de deux fois par an jusqu'à la fin de sa vie. Il anime aussi des stages chez les Corsino⁵⁴² à Marseille, et dans d'autres structures qui l'accueillent, avec lesquelles il est en lien d'amitié, car c'est une constante de Jérôme Andrews, de se faire aimer, apprécier, et de ne se déplacer que dans un certain rapport humain qui ouvre la porte à un travail productif et créatif. Personnellement, j'ai eu le plaisir de le suivre dans différents déplacements qui avaient l'avantage de nous mettre « hors contexte », c'est-à-dire hors de nos repères habituels, nous permettant de dépasser nos propres conditionnements, nos liens affectifs, familiaux, afin de nous plonger dans une découverte de nous-mêmes plus profonde. Ces lieux furent Cavillon, Le Mans, Grenoble, Montpellier, Marseille, Avignon avec Amélie Grant où il participe pendant plusieurs années aux « févriers de la danse », l'Italie à Florence et à Venise, et la Grèce, surtout en Crète où il effectua plusieurs chorégraphies de groupe dans le cadre du « Festival International de danse contemporaine » organisé par Effie Caloutsis⁵⁴³. Et ces moments sont l'occasion d'observer d'autres façons de bouger, l'expressivité des mains chez les italiens, l'emploi du poignet chez les grecs, d'autres cultures du regard, des couples crétois ayant la présence des couples représentés sur les sarcophages étrusques : ces stages de Jérôme Andrews, par l'intensité des expériences du mouvement qu'il nous permettaient d'éprouver, nous ouvrait à d'autres rencontres humaines, renouvelant notre liberté d'être.

Il avait le don de susciter en chacun le meilleur de lui-même, et le corps était si intelligemment porté vers l'expérience de danse de chacun par le travail qu'il proposait que

⁵⁴⁰ Chantal Aubry, *Yano*, Centre national de la danse, juin 2008

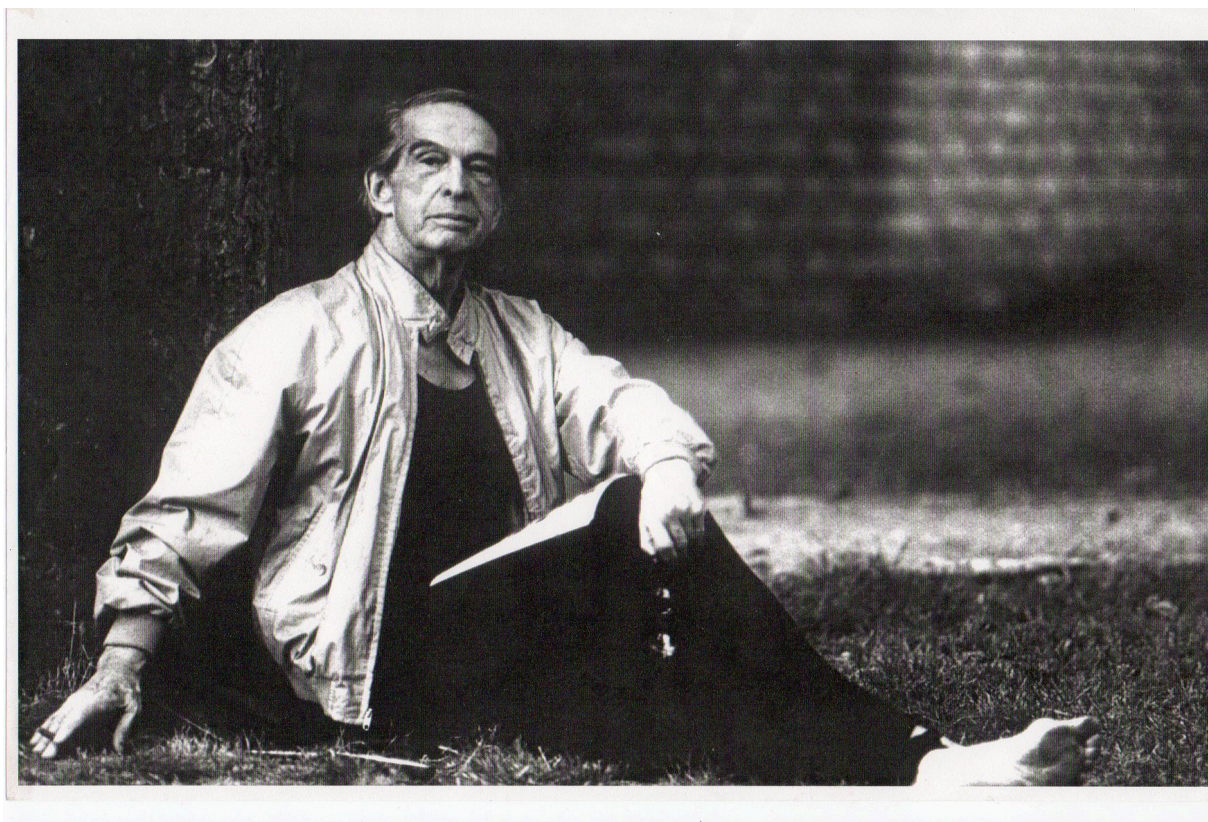
⁵⁴¹ Mme Faggioni, danseuse ayant travaillé en Suisse à Hellerau, mariée à un peintre, anime une école de danse contemporaine à Florence via dei Bardi. Elle a formé de nombreux danseurs et son lieu fut une véritable forge pour la danse.

⁵⁴² N+N Corsino après avoir animé un atelier de danse à Marseille se consacrent à la vidéo et développent une œuvre à partir de ce médium.

⁵⁴³ Effie Caloutsis, américaine d'origine grecque, travailla avec Jérôme Andrews dans les années 1970-80, installée en Crète à Hania où elle anime un atelier de danse, elle poursuit sa propre recherche en danse.

L'aliénation, la sensation d'être utilisé, réifié, n'existait pas dans son travail chorégraphique. Je puis en témoigner par mes propres expériences chorégraphiques avec lui ; en 1981, puis 1982 à Dijon, ensuite en Crète en 1992, dans le cadre particulier de productions réunissant un nombre important de danseurs professionnels et amateurs. Le programme de Dijon atteste de la participation de 27 danseurs pour « Mystère Corybantique » réalisé en 1981 dans le cadre de L'Estivade, organisée par Marie-Françoise Gros.

D'après mes notes, il fit en sorte que nous soyons souvent exténués, dépassant toute carapace musculaire, et donc tout désir et possibilité de maîtrise, nous obligeant à passer en mode « aérobique » (formule employée par Hubert Godard), et à augmenter ainsi nos potentiels d'action. Mais Jérôme Andrews n'oblige pas, il suggère... Une spectatrice m'a parlé de la vitalité du spectacle qui l'avait beaucoup impressionnée. L'intérêt pour la pensée grecque perdure, elle est plus qu'une imprégnation de la culture de son époque, puisque Jérôme Andrews lit, s'interroge sur l'articulation dans chaque humain du fait social et du surgissement possible de la danse. Les Grecs y ont répondu d'une certaine façon, et toutes les cultures l'intéressent, qui ont articulé le corps et l'esprit, au Japon, en Perse au 12e siècle avec les poètes Rumi ou Hafez. Il éprouvera toujours un amour sans partage pour la Grèce, et il demandera à Dimitri Kraniotis, (celui qu'il désignera comme son héritier) de disperser ses cendres dans la mer Egée.



Jérôme Andrews pendant une répétition de « Mystère corybantique » à Dijon, 1981.

Dimitri Kraniotis, dans un entretien du 5 février 2010, a répondu à mes interrogations concernant sa rencontre avec Jérôme Andrews, et sur le rapport de Jérôme Andrews à la culture grecque. Voici ce qu'il me confia : *« En 1980 grâce à mon ami Christophe, dont la sœur Erci travaillait avec Jérôme, j'ai pu le rencontrer. Je désirais faire travailler mon corps; on a passé une soirée chez lui. Je me souviens qu'il m'avait répété plusieurs fois dans la soirée que ça serait difficile, je ne savais pas du tout ce que difficile pouvait dire, en tout cas j'avais envie. Quelques jours plus tard il m'appelle et me dit que si j'avais envie, je pouvais commencer à travailler avec lui. Il avait 72 ans et moi j'avais trente ans. Ensuite, il y eut la première chorégraphie.*

Carole: C'était « Mystère corybantique » en 81.

Dimitri : C'était un thème qui passionnait Jérôme. C'était le thème de l'extase qui est traité dans les Bacchantes, et grâce à notre rencontre il s'est peut-être senti plus à l'aise pour traiter ce thème qu'avant, ... je ne sais pas si tu te souviens, il avait mis sur un mur de sa chambre un petit fragment d'un philosophe pré-socratique qui disait « Noos , l'esprit ou le sens, c'est le sens qui voit, le sens qui entend, le sens qui écoute, à travers le logos, tout le sens c'est à travers le « Noos ».

Avec les petites phrases que je lui avais amenées de mes écrits, ça faisait un écho. Il ne faut pas oublier qu'il était passionné de mythologie comme toute sa génération d'ailleurs, comme Martha Graham. Il avait chez lui des livres de grecs, soit de tragédie, soit Homère, soit Hérodote, donc il était déjà, avant que je ne le connaisse, passionné de culture grecque. C'était un des sens, c'était une des composantes de Jérôme, comme l'était aussi la civilisation Japonaise ou Chinoise, les civilisations orientales. Il était intéressé par toutes les traditions que je pourrais dire « mystiques », des traditions qui avaient avec le corps un rapport assez poussé, la Grèce était l'une d'elle ».

J'avais offert à Jérôme un livre « The discover of the mind », comment le corps est présenté. Les grecs avaient une notion du corps très différente de celle que nous pouvons avoir. Il y a des grands philologues qui savent beaucoup de choses à ce sujet ».

Jérôme n'était pas un intellectuel mais toutes ces lectures qu'il faisait lui donnaient une phrase, une bride, de quelque chose qu'il reliait à son travail, un mot, une petite idée, pour lui il traversait tout ça grâce à l'expérience qu'il avait dans son propre travail ».

Jérôme Andrews, dans sa conférence de février 1980, s'exprime à ce sujet :
« La plus grande partie de la danse est basée sur les gestes rythmés de bras et des jambes

dans un sens conditionné par l'environnement, le climat et la culture de ce monde. Tout cela est fait pour une approche du secret de la puissance d'être : ce n'est pas le cœur, c'est la puissance de l'Être. Par cette recherche d'une cinquantaine d'années d'étude et d'expériences, il me semble que toutes ces danses soient liées à la puissance de l'Être. Et cette puissance de l'être est très ...française...très cartésienne. Cartésienne, mais dans la matière. Pas cérébrale, mais dans la structure d'une carcasse. La carcasse est accrochée à la source de toutes les cultures qui ont une danse profonde, et presque toutes les anciennes religions ont une danse profonde qui servait « à agiter » d'une manière ou d'une autre et arrivait à la colonne vertébrale, la colonne de vie, parce que de là vient toute la puissance de vos actes, de vos organes, de vos pensées (...) Par son ouverture, on fait place à la matière pour qu'elle prenne l'ampleur de « ça », de l'Être qui est avant, pendant et après. Cela vient en un instant où l'on habite avec la colonne vertébrale et le feu de « Soi ». Le feu de « Soi » n'est pas toujours très beau, il est fort, très fort pour tenir le coup de dépasser tous les jours la carcasse et l'ennui... (...) mais si vous continuez un tout petit peu plus loin, au-delà de votre potentialité, vous trouvez peut-être que le corps a beaucoup d'espace ; mais il faut y aller, il faut les tripes pour y aller et croire que le Bien Aimé de votre être en vous et votre carcasse peuvent s'unifier, malgré votre orgueil (...) je sais qu'on arrive à dépasser cet Ego, et alors on fait et on fait ...Puis on donne, et quand on donne on a Rien et à cet instant là, on est plein du Feu de soi-même qui est plus fort, unifié, avec ce sens de colonne vertébrale, ce mouvement dans l'espace illimité ».



affiche du spectacle de 1981 à Dijon.

INTERPRETES :

Ruth Bachet
Carole Chatelain
Cyril Chaumont
Anne-Marie Chovelon
Josyane Corrieri
Nicole Corsino
Norbert Corsino
Emmanuel Cury
Guillemette Davin
Christiane Dooghe
Catherine Floquet
Odile Gasse
Marie-Josèphe Gros
Noël Jovignot

Christine Juvanon
Dimitris Kraniotis
Aline Lambert
Annie Lenoir
Jean-Claude Lourenco
Françoise Orrière
Cécile Payeur
Claudine Peny
Hervé Roche
Danielle Talbot
Roxane Teruel
Maryvonne Venard
Ursula Winkler

Assistante : Marie-Josèphe Gros.
Musique originale de Didier Bonin,
Frédérique et Jean Magnien, Geneviève Manuélian. Avec l'aide de l'A.S.S.E.C.A.R.M. de Bourgogne.
Costumes réalisés par Évelyne Poisot.
Conception graphique (affiches et programme) : Jean Mathiaut.
Régisseur général : Jo Raimondi.
Éclairages : Jean-Luc Lemelle.
Son : Jean-Pierre Bouet.
Administrateur et attaché de presse : Jean-Louis Cordebard.
Spectacle créé dans le cadre de l'Estivade 1981 à Dijon.

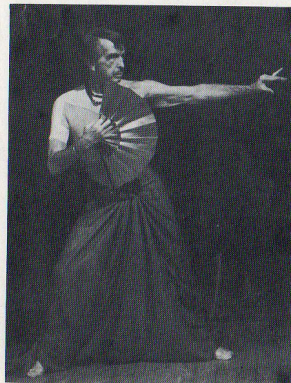
JEROME ANDREWS

« trouver le sens de soi »

« Bonsoir, Ma danse profonde, d'où vient ce que je demande à moi-même ? La danse profonde, dans chacun de vous, d'où vient-elle ? Ce n'est pas comme dans le dictionnaire qui dit que les danses sont des pas rythmés. La danse profonde c'est autre chose.

Ce n'est pas un système ; c'est quelque chose que vous connaissez même avant de naître. C'est une chose profonde en vous. Vous pouvez passer toute votre vie en évitant ce que vous êtes : vous avez peur ».

J.-A. février 1980.



Jérôme Andrew n'aime pas qu'on évoque sa vie passée. C'est, dit-il, que « la seule vérité de ce qui est passé, c'est que c'est passé ». Qu'on sache tout de même que son rôle dans l'évolution et le développement de la danse moderne en France a été fondamental.

Lui qui n'a fondé aucune institution a pourtant fait école et fait naître plus d'un danseur à sa danse profonde.

Jérôme Andrew est né le 1er septembre 1908 à New-Hampshire (U.S.A.).

UN SPECTACLE CREE DANS LE CADRE D'UN

STAGE :

Ce spectacle a été préparé dans le cadre d'un stage de réalisation organisé par le Ministère du Temps Libre, le Ministère de la Jeunesse et des Sports, Direction Régionale de Bourgogne, et le Centre de Recherche et d'Application des Techniques d'Éducation Populaire (C.R.A.T.E.P.S.) du 10 au 31 juillet 1981.

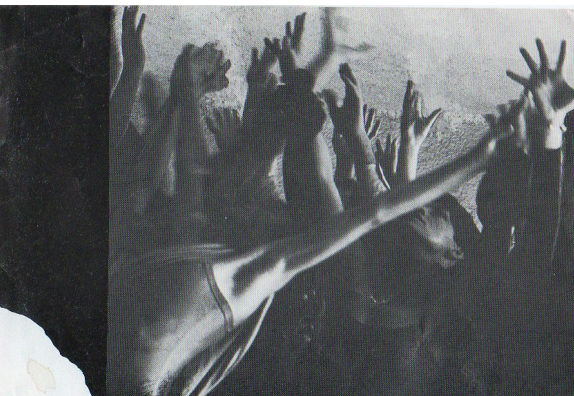
Ce stage était dirigé par **Jérôme Andrews** et animé par **Marie-Josèphe Gros**, Conseillère Technique et Pédagogique, assistée de Jean-Louis Cordebard, Conseiller Technique et Pédagogique.

Il faisait suite à deux sessions (Pâques 1980 et 1981) également dirigées par Jérôme Andrew à Dijon, ainsi qu'à de nombreuses actions de formation en danse contemporaine entreprises en Bourgogne par la Direction Régionale de la Jeunesse et des Sports depuis 1970, sous la conduite de Marie-Josèphe Gros.

Originaires de toutes les régions de France, les participants sont tous d'anciens stagiaires de Jérôme Andrews ou de ses élèves, parmi lesquels figure Marie-Josèphe Gros.

La majorité d'entre eux sont professeurs, animateurs de danse ou danseurs professionnels. On compte également parmi les stagiaires des danseurs et des animateurs en cours de formation.

Les stages de réalisation du Ministère du Temps Libre et du Ministère de la Jeunesse et des Sports sont, pour les participants, l'occasion d'une expérience au plus haut niveau qui couronne leur formation.



Nous remercions

Monsieur le Maire de Dijon

ainsi que tous les Services de la mairie qui nous ont apporté leur aide technique.

Le Nouveau Théâtre de Bourgogne

Le Théâtre de l'Index

Le C.C.A.R. De Gilly-les-Cîteaux
pour leur aide en matériel

Ainsi que toutes les personnes et tous les organismes qui ont facilité la mise en œuvre de ce spectacle.

Le 9 février 1985 en Avignon, « Palimpseste », chorégraphie de Dimitri Kraniotis, réunit Jérôme Andrews, Anne-Marie Chovelon, Dimitri Kraniotis. Cette chorégraphie fut créée dans le cadre des « Hivernales d'Avignon » organisées par Amélie Grant.

9 Février

JEROME ANDREWS MODERN'DANCE

Non, vous ne saurez pas son âge, mais Jérôme ANDREWS a le souffle de nous préparer une création avec deux merveilleux acolytes, Dimitris KRANIOTIS et Anne-Marie CHOVLON. Honneur à Jérôme qui garde la danse en lui. Savez-vous qu'il n'a pas arrêté d'apprendre et encore maintenant? Apprendre sans cesse pour enseigner et pour créer... et il a toujours le trac! Savez-vous que, bien avant d'avoir été un des maîtres de Françoise et Dominique Dupuy et de Karin Waehner, il était à 17 ans à la Denishawn School de Los Angeles et qu'il a travaillé avec Ruth St Denis et Ted Shawn et qu'à 21 ans il travaillait avec Marta Graham à New-York, dansait avec Léonide Massine et avec Doris Humphrey et qu'ensuite il travaille avec Mary Wigman qui sera son principal guide, qu'il est plus tard danseur à Radio City Music Hall et travaille avec la compagnie de Diaghilev...!, puis en Angleterre avec Kurt Joss, puis à Paris, sans compter une formation classique et japonaise assidues. Savez-vous que... mais il faudrait un livre entre ses carrières de danseur, de professeur et de chorégraphe qui l'ont amené des Etats-Unis (New York, Chicago, Boston), en Allemagne et en France où il crée sa compagnie. Mais savez-vous qu'en plein envol, à 32 ans, un grave accident le paralyse et qu'il fera sa rééducation avec Joseph Pilates, assistant de Alys Bentley qui enseigne le rythme par les objets et les tissus? et qu'il reprendra peu à peu sa carrière de danseur et de chorégraphe. Son expérience le conduit à tout attendre du corps et de ses ressources, il en fera un enseignement passionnant qu'il transmet avec la plus grande exigence.

Il vient en Avignon avec ses "machines" (de mystérieux engins pour faire travailler le corps dans des postures inhabituelles et récupérer ainsi des faiblesses) mais aussi avec des grands sacs remplis d'étoffes, de tubes et d'objets, bref ses grands sacs à malices, et quand nous le rencontrerons dimanche 10 Février à la Maison Jean Vilar, peut-être arriverons-nous à comprendre le secret de sa jeunesse.



JEROME ANDREWS

SPECTACLE : Samedi 9 Février / Salle Benoît XII / 21 h

RENCONTRE : Dimanche 10 Février / Maison Jean Vilar / 17 h



DIMITRI KRANIOTIS

Photo Emmanuelle Curtet



ANNE-MARIE CHOVLON

Photo Emmanuelle Curtet

article de présentation du spectacle dans le « Midi Libre du 9.02.1985

En 1986 Jérôme Andrews présente, seul, une improvisation dans le cadre de la Biennale de Danse de Lyon, et un journal est édité à cette occasion dans lequel Gilberte Gournand lui consacre un article. Il danse seul aussi à L'institut Goethe à Paris.

D'autres lieux, d'autres liens lui permettent de s'exprimer. L' « Atelier de la Baleine », rue Jean-Pierre Thimbaud, à Paris, où Noëlle Janoli⁵⁴⁴ ouvre son espace : cadre plus expérimental où, pendant les années 1975 à 1985, tant de danseurs eurent la liberté de présenter leurs créations, et où ce furent surtout des œuvres personnelles, des soli que nous découvriâmes avec beaucoup d'intérêt. Certains danseurs comme Noëlle Janoli, Jérôme Rachel, aujourd'hui disparus, m'ont profondément impressionnée par l'originalité de leur présence et de leurs créations, et attestent d'une génération de danseurs issus du travail de Jérôme Andrews qui ne ressemblent qu'à eux-mêmes. Jérôme Andrews lui-même y dansa régulièrement, et à partir des années 1980, c'est à l'Atelier de la Baleine que nous découvriâmes son travail d'improvisation avec Dimitri Kraniotis.

Noëlle Janoli vivait alors avec ses deux jumeaux, donnait des cours et ouvrait son atelier à des soirées de danses où j'eus l'occasion de voir des œuvres d'esprits très différents : elle était un personnage dont le sens tragique produisait des danses originales et fortes. Je me souviens tout spécialement de la danse au bâton à partir d'un poème d'Oscar Wilde. Odile Gasse, autre danseuse, une danse *orgue rouge*, avec une chaise, sur le concerto pour orgue de Poulenc, dont je me souviens tout particulièrement (ce qui fait mémoire interrogeai Isabelle Launay). Certaines danses restent gravées dans une mémoire profonde. Ce n'était pas des soirées dirigées comme chez Jacqueline Robinson ou chez Geneviève Mallarmé. Il n'y avait pas « d'esprit du chef », ou une quelconque hiérarchie, ni mondanité. On venait parce qu'il y avait des danses présentées et chacun mettait son obole dans une petite corbeille. Un coin du studio était occupé par des gradins, et Jérôme Rachel se servit aussi, pour une danse, de l'espace avec du linge pendu, comme il arrivait fréquemment que Noëlle Janoli le fasse quand elle avait fait sa lessive, tout du moins pour sécher ses draps. Pas de style uniformisé, Jérôme Andrews n'a pas incité les danseurs à le copier mais à trouver leur danse, ce qui leur parlait à eux. Il en parle dans sa conférence de 1980 : « *Noëlle Janoli ouvre son studio, ce studio ne peut accueillir qu'une trentaine de personnes, tous le samedis soirs, à ceux qui veulent faire une œuvre. J'y suis allé pour les voir présenter leurs conceptions d'eux-mêmes en danse. Et je me suis*

⁵⁴⁴ Noëlle Janoli, 1932-1983, prend ses premiers cours de danse à Toulon chez Phyllis Drayson, puis monte à Paris et travaille avec Janine Solane, puis avec Malkowski. En 1954, elle rencontre Jérôme Andrews, dont elle deviendra l'élève, l'assistante et la partenaire. Noëlle danse dans le silence et ses derniers, soli, inspirés de Goya « le cri », « No hubo remedio », « la maja » sont des pièces très fortes.

dit : « vous avez de la chance de ne pas avoir de carrière à faire, elle est faite ; vous n'avez qu'à casser votre discipline, servez-vous de votre discipline, oubliez-la et servez vous-en, et tâchez de trouver comment on danse. Alors j'ai fait quatre différentes improvisations ».

Nous vivions ainsi, chaque fois, une situation différente, dépendante du cadre social et relationnel dans lequel se déroulait la création du spectacle en question, et Jérôme Andrews, s'adaptant toujours avec un même esprit de disponibilité et de créativité passionnante, fit en sorte que les êtres partageant cette expérience puissent donner le maximum d'eux-mêmes au service de leur danse et du spectacle. Il ne communique pas un style, mais un travail du corps, qui est aussi travail de soi, éveil à sa propre singularité d'être. En décembre 1975, lors de sa sixième conférence, il s'explique sur sa « Deep Dance » : *« La chose qui me préoccupe le plus actuellement est de trouver la définition en moi-même de la danse que je vois, pour la communiquer. Cette danse, pour la « mise en boîte », je l'appelle Deep Dance, la danse profonde. C'est une chose qui vient de loin derrière moi, du fond de ma race, de mon être. Ce n'est pas qu'il n'y a pas beaucoup d'autres formes de danses entièrement valables, des choses complètement formées, très belles, très fonctionnelles, vivantes et très amusantes aussi. Mais, dans cette danse profonde, on cherche davantage à faire une intégration de la vie de tous les jours et de la vie artistique, à incorporer dans l'évolution de l'artiste en lui-même, ces impacts de la vie. Dès son début, et tout au long de son existence, il entrepose en rapport de ce qu'il sait qu'il doit être, de ce qu'il veut faire et qui se fait ».*

Lors du centenaire de la naissance de Mary Wigman, un spectacle fut organisé à Bordeaux en 1988 : Jérôme Andrews y dansa. Il avait alors quatre-vingt ans. Sa danse est un réel hommage à celle qu'il a aimée : un tissu or pour une femme qui se jouait de l'ombre et de la lumière, mais surtout un bonheur de danser qui est évident. Cette danse de Jérôme Andrews me semble illustrer le propos de Merleau Ponty,⁵⁴⁵ qui nous rappelle la leçon phénoménologique: *« il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là ».* Dialectique de l'ombre et de la lumière dont Jérôme Andrews est aussi porteur, par la subtilité de ses sentiments profonds et par sa culture. Il nous parle des « mystères » et des danses traditionnelles souvent dédiées à la terre : *« Le genre du théâtre d'ombres est attesté en Chine et en Inde et trouve son apogée à Java où le mot « wayang » (en français : ombre) désigne le théâtre tandis que les acteurs sont appelés Wayang-wong : ombres d'homme ».*⁵⁴⁶ Nous avons noté l'importance du cinématographe qui permit au danseurs de Denishawn de visionner des documents ethnographiques concernant les danses traditionnelles. Avec Mary Wigman, il y a une métaphysique de l'ombre et de la lumière : en 1920 elle danse

⁵⁴⁵ Merleau Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Gallimard 1964, p.59.

⁵⁴⁶ Lionel Guillain, opus cité p.180.

« Danses de la nuit », « Le spectre », et jusqu'aux « Danse de la Reine de clarté » et « Danse de la Reine des ténèbres », puis « Danse de Niobé », ce thème habite toute son œuvre. Henry Michaux voyait dans les ténèbres la base des sentiments profonds : « *de la nuit vient l'inexpliqué, le non-détaillé, le non-rattaché à des causes visibles, le mystère, le religieux, la peur, ce sans quoi la lumière n'a pas de vie intéressante* »⁵⁴⁷. Eloge de l'ombre où s'origine de secrètes correspondances, regard de Jérôme Andrews sur un bouquet de liliums se fânant, l'or de leurs étamines posées sur la table au pied du vase, tout un univers de beauté en mouvement vers sa fin dans la lumière d'un après-midi vénitien : avec Jérôme Andrews, tout parle de vie, tout manifeste un esprit qui s'exprime, par une forme, une couleur, un geste, tout parle un langage à celui qui est attentif à la plus infime manifestation que son regard d'artiste sait percevoir.

Dans le film de 1992 de N+N Corsino, Jérôme Andrews remarque qu'à la fin de sa vie il s'approche d'une réalisation de son rêve, et que ce rêve parle à d'autres rêves qui sont ceux du spectateur. Il disait souvent qu'il ne donne son point de vue sur une danse que le lendemain, observant ce qui reste en lui de cette danse après une nuit de sommeil. Qu'est-ce qui fait la mémoire d'une danse? Peut-être dans la subjectivité de chacun des traces s'inscrivent-elles qui n'ont rien à voir avec le projet conscient du danseur ou du chorégraphe. Aussi est-il nécessaire de laisser la porte ouverte à l'interprétation, et elle ne peut être unique. Jérôme Andrews ne cessa jamais de danser. De l'âge, il en parle aussi dans ce film: « *Moi, je suis toujours à la recherche de ma danse. Mon instrument change, bien sûr, mais chaque année je m'approche. Bien entendu je n'irai jamais jusqu'à mon désir, mais je m'approche et ça me bouge. Et n'ai pas d'âge quand je bouge, j'ai l'instrument que j'ai maintenant et la plénitude ça peut être jeunesse, en tout cas ce n'est pas une question de vieillard ou de jeunesse, c'est une question d'expression totale d'une certaine vérité.(...) Mais quand même, on peut danser, peut-être pas comme on veut mais comme on peut, et cette danse là peut être en soi plus riche que quand on peut faire toutes les choses de jambes, de bras, du corps. Mais c'est le corps, il a son propre sens (...)* Je me souviens du temps dans les spectacles de Broadway, on entre huit fois par semaine, on fait toute une série de danses, et au bout d'un an, on ne sait pas quand on sort si on est entré. On le fait, et quelqu'un vous dit « vous étiez formidable ce soir ». Vous y étiez complètement, mais vous l'aviez tellement fait que ça s'est fait tout seul. Et plus précis, plus expressif, plus contact public. Mais ça venait de l'acte du corps ». Il conclut sa conférence du 13 janvier 1977, par une injonction au travail : « *Alors, au fur et à mesure que vous dansez et redansez cette structure, s'ouvre votre subconscient qui sort par cette forme humaine en expression* ».

⁵⁴⁷ Henri Michaux, *Emergences, résurgences*, Paris, Editions Champs Flammarion, p.18.

Seconde Partie

Jérôme Andrews, son « présent » au futur.

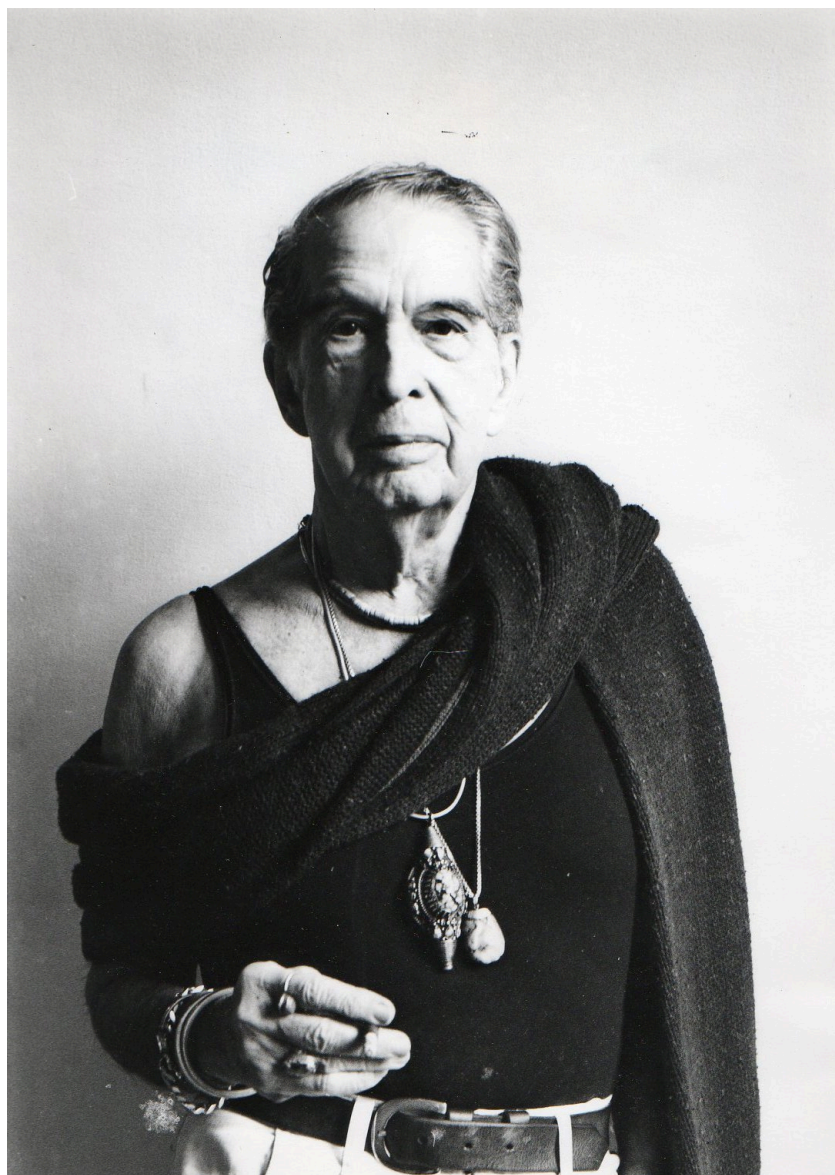


photo Delphine Joubert, Marseille 1990.

Nous venons de suivre le parcours d'un danseur, parcours dans lequel la passion de la danse est une constante, en suivant un personnage complexe, Jérôme Andrews, artiste qui traversa l'aventure de la danse moderne du XX^e siècle. Peut-être est-ce une question de « feu sacré » de savoir saisir la vie au vol, d'être capable d'un envol, parfois solitaire, parfois accompagné, d'« y aller », et Jérôme Andrews a vécu son rêve, ou dansé sa vision. Sa présence demeure vivante chez ceux qui ont eu le privilège de travailler avec lui et de l'aimer.

À partir de 1927, 29 critiques de la presse américaine, articles présents dans les archives de Dimitri Kraniotis, ont révélé un « danseur » reconnu. Non seulement il dansa avec des personnages d'envergure internationale, (Léonid Massine, Martha Graham, Doris Humphrey, Hanya Holm, entre autres), mais il fit une brillante carrière de soliste au Radio City Music Hall de New York de 1930 à 1937. Pourtant il ne cessa jamais de poursuivre avec rigueur et profondeur une recherche personnelle sur le mouvement, sur le corps et la danse. Cette recherche était d'abord vitale pour le danseur qu'il était, vitale à sa propre nécessité d'intégration en tant qu'artiste. D'autres articles et traces de son séjour en France et en Europe existent et une archive devra être constituée autour de sa présence et de son œuvre. Mon ambition ici est de faire un premier pas dans la reconnaissance de son apport au monde de la danse.

Jérôme Andrews est un danseur qui n'a joui d'aucun avantage social et qui a refusé toute appartenance à une école ou à un style. Une chose dont on peut être sûr, c'est qu'il n'eut jamais socialement parlant les « avantages » de la sécurité. Alwin Nicolaï en 1980 nous renseigne au sujet du statut du danseur aux États-Unis : *« Il y a tout juste onze ans que la profession de danseur est devenue viable, cela grâce à l'institution du « National Endowment for the Arts » et à d'autres améliorations économiques. Maintenant c'est une profession qui permet de gagner sa vie. Mes danseurs sont engagés pour toute une année. Aux États-Unis, il n'y a pas si longtemps, vous deviez avoir un métier pratique. Je ne pouvais pas écrire sur mon passeport : profession ; artiste. L'art n'était pas considéré comme un métier pratique aux États-Unis. Ce n'est que récemment qu'un changement s'est produit »*⁵⁴⁸. Ainsi la prise de risque était constante : il n'existe, pour cette génération d'artistes, que le courage d'inventer et de trouver les voies nécessaires à l'expression de leur art, en relation au monde tel qu'il est. La force d'âme est au rendez-vous. L'amour de l'art suffisamment fort pour persévérer malgré les difficultés. D'ailleurs Jérôme Andrews trouve absurde de rechercher une sécurité, surtout après les horreurs des deux dernières guerres mondiales, et il nous invite à prendre le risque d'exister, car tout change et il faut que nous puissions accompagner ce changement, aussi bien le « constant move » de notre mouvement de danse, que le flux de notre vie.

⁵⁴⁸ Jean-Pierre Pastori, *L'Homme et la Danse*, p.158, office du livre Fribourg 1980, Editions Vilo Paris.

J'ai cité Jérôme Andrews chaque fois que sa parole m'a semblé pertinente, introduisant sa présence dans mon enquête. Nietzsche notait dans le « Guai savoir » que le rythme d'un texte est indexé sur le rythme du métabolisme. Dans les conférences de Jérôme Andrews, il y a quelque chose de son corps ; je le vois encore en mouvement, et même si la langue française telle qu'il l'emploie n'est pas très académique, il y a son rythme, ses digressions, sa façon d'exposer toujours dans la subtilité de ce qu'il exprime, avec un vocabulaire très simple et compréhensible par tous. Sauf qu'il véhicule les mots, qu'il les utilise d'une façon inhabituelle qui nous permet de les entendre d'une façon nouvelle. Jérôme Andrews élaborait un rapport très particulier au langage. Sa position d'américain à Paris lui octroyait le droit d'utiliser les mots plus librement, mais toujours avec un esprit d'à propos qui n'était pas sans intérêt pédagogique. Quand il s'exprimait, nous avions l'impression d'entendre les mots pour la première fois. Il nous obligeait à sortir de nos habitudes ancrées dans le mental, à sortir de la banalité du langage coutumier et certaines de ses formulations résonnent encore en ceux qui l'ont approché, à la fois surprenantes et évocatrices, très souvent amusantes et parfois tautologiques : « *on fait ça ce qu'on fait* » dit-il souvent, formule qui avait le don de dédramatiser et qui à l'occasion me vient à l'esprit. Il utilise une logique qui n'est pas très linéaire, et plutôt paradoxale. A l'encontre de la pensée aristotélicienne, la logique paradoxale établit que A et non A ne s'excluent pas l'un l'autre en tant que prédicats d'X ; cette pensée est selon Eric Fromm, prédominante dans la pensée chinoise et hindoue, ainsi que dans la pensée d'Héraclite. Lao-Tseu écrit dans son Tâo-ten-King⁵⁴⁹ : « *Les mots, qui sont la vérité même, semblent être paradoxaux* ». L'art du paradoxe de Jérôme Andrews est exprimé par Merleau-Ponty : « *Pour voir le monde et le saisir comme paradoxe, il faut rompre notre familiarité avec lui, et cette rupture ne peut rien nous apprendre que le jaillissement immotivé du monde* ». Je note avec intérêt qu'ils sont tous deux nés en 1908. Ce jaillissement du monde, c'est la joie profonde de Jérôme Andrews quand il danse, dans le surgissement de cette extase dont il dit qu'elle n'est rien.

L'écriture de ses carnets, ses conférences, ses articles montrent qu'il eut un rapport constant à l'écrit, de même qu'Isabelle Launay le note chez Laban et Wigman : « *le souci de nommer et d'écrire fut une part importante de leur création elle-même, de sa diffusion comme de sa transmission*⁵⁵⁰ ». Jérôme Andrews écrivit, non pas avec le souci de faire œuvre littéraire, car il ne chercha pas forcément à mettre en forme ses écrits, ni à les diffuser, mais il écrivit tout au long de sa vie et transmit aussi son savoir par les mots. Il n'était pas un intellectuel et sa pensée ne relève pas d'un esprit de système, mais d'une insatiable curiosité humaine et d'une

⁵⁴⁹ *The sacred books of the East*, edit. by , Londres, Oxford University Press, 1927, p.120.

⁵⁵⁰ Isabelle Launay, opus cité

recherche de cohérence dans son travail et dans le regard qu'il porte sur le monde. Pour Jérôme Andrews, l'art est toujours à réinventer, le monde change, le corps change, tout change, mais il nous dit : « *Ce que je tâche d'éveiller est la matière de la carcasse, c'est un bloc. On a un autre corps qui nous empêche de nous trouver, parce que ça ne ressemble pas du tout à l'image. Il y a beaucoup de façons de chercher le lien entre le créateur, l'artiste et son image. L'artiste n'a pas d'âge, et la recherche se poursuit hors du temps. Il faut savoir beaucoup de choses ; il faut connaître des formes, et d'où ces formes sont venues* ». ⁵⁵¹ Pourtant si tout change, et Jérôme Andrews nous invite à accompagner ce mouvement qu'il note « constant move », ainsi que l'écrit Paul Ricoeur « *il faut résister à la tendance de ne considérer le passé que sous l'angle de l'achevé, de l'inchangeable, du révolu. Il faut rouvrir le passé, raviver en lui des potentialités inaccomplies* ». ⁵⁵² Quelles pourraient être ces potentialités, quelles perspectives peut encore nous offrir Jérôme Andrews ?

Jérôme Andrews ouvrait l'espace : « *y aller* ». Et nous sommes nombreux à lui être reconnaissant des trésors de vie et de bonheur dont il nous a gratifiés non seulement par cette exhortation mais aussi par son existence et la sagesse dont il sut faire preuve, suscitant notre admiration et nous encourageant à vivre avec intensité notre propre liberté. Bien sûr il avait lu beaucoup, des philosophes orientaux, aussi bien sur le Zen que les poèmes d'Omar Kayam, d'Hafiz, qui nous parlent de liberté, de spontanéité, et d'amour. Au contraire d'autres professeurs et chorégraphes, ainsi qu'il en témoigne par ses écrits au sujet de Leeder en 1937, dont l'ironie détruisait toute velléité créative, il savait instaurer une confiance aimable avec les danseurs, professionnels ou débutants, telle que chacun puisse accepter sa propre vulnérabilité et s'en trouver enrichi. Pourtant son exigence pouvait aller d'une extrême fermeté à une extrême douceur, dans une maîtrise de soi surprenante. Dominique Dupuy dans « *Où va la danse* » met en évidence la proximité de « la danse profonde » cette danse du dedans de Jérôme Andrews et le travail du Butô qui connut un tel succès dès 1978, et il pose les questions : « *Combien de danseurs professionnels de la génération de la nouvelle danse ont-ils profité de son enseignement ? Combien d'autres l'ont ignoré et sont partis chercher ailleurs ce qui était à portée de leurs pieds ? Que n'avait-il les yeux bridés !* » ⁵⁵³ ».

Atypique, n'étant pas au service d'une mode pouvant plaire, Jérôme Andrews n'a pas cherché de battement publicitaire autour de sa personne, ni à s'intégrer à des groupes constitués ; il ne recherchait pas la renommée à tout prix en sacrifiant son art à un faire valoir dit

⁵⁵¹ Jérôme Andrews, première conférence, 1968.

⁵⁵² Paul Ricoeur : in temps et récit, vol.III, Le temps raconté, Paris, Seuil ? 1985, rééd. coll. Points p.390.

⁵⁵³ *Où va la danse ?*, sous la direction d'Amélie Grand, Seuil, Archimbaud 2005, p.37.

de style. L'importance de sa recherche et de sa danse prévalait très nettement sur tout autre type de considération. Mais il savait se faire apprécier. Chantal Aubry note que le marché n'est pas là où s'écrit l'histoire de la danse et souligne l'ostracisme institutionnel à l'égard des étrangers⁵⁵⁴. Je n'ai personnellement jamais entendu Jérôme Andrews se plaindre. Sa position marginale lui donnait la liberté de sa recherche, de ses danses et de ses contacts humains. Peut-être même une acuité particulière, et Dominique Dupuy remarque qu'il refusa de prendre part à toute institution. Énigmatique Jérôme Andrews, de l'amour à l'humeur, de l'humeur à l'humour, pouvant être charmant ou parfois moins... Paradoxal et entier, insupportable d'exigence : il est un artiste, c'est-à-dire un être qui vit son art, la danse, comme mode d'être au monde. Avec lui danser est une expérience de l'absolu, et la joie éprouvée touche les zones sensibles. Hors norme, la vie dit oui en nous quand nous éprouvons la joie de danser à ses cours car Jérôme Andrews sait favoriser la joie par le climat qu'il y instaure. Déjà lorsque nous entrons dans le studio, l'ambiance musicale flatte des états d'âme particuliers, et il sait nous surprendre, créer chaque fois l'attente d'un moment de vie important, d'une rencontre d'une rare intensité. Pas de rituel obligé : déjà par sa présence, son regard, Jérôme Andrews ne laisse personne indifférent car rien n'est banal en lui. Son cigare, son whisky nous sont très familiers. Il nous accueille avec toutes sortes de musiques, musique qui peut être une valse musette, une musique traditionnelle, des percussions africaines, un gong, une musique iranienne ou Jean-Michel Jarre. Les musiques changent et il sait utiliser des musiques nouvelles : c'est à son cours que je découvrais les musiques dites « planantes » des années 70. Et son ouverture d'esprit fait que chaque intime, s'il a l'intuition qu'une musique est susceptible de l'intéresser, se fera un plaisir de la lui apporter.

Sur une vidéo faite en 1990 à Florence lors d'un stage chez Mme Faggioni, et qui me fut communiquée lors de l'hommage à Jérôme Andrews, Jérôme Andrews commence son cours par une exploration de l'espace dans le silence : espace de lui-même et il touche son visage, son corps, comme une question sur son être propre, et cette exploration de sa peau se poursuit dans l'espace qu'il peut atteindre, puis dans l'espace au-delà de lui-même. Ensuite c'est avec une musique persane pour piano qu'il donne la proposition de mouvement exploratoire suivant, puis utilise Guem et ses percussions africaines pour une avancée en vibrations sur l'axe, avant de terminer la séance du jour avec le pliage et le rangement des tissus sur une musique de Nino Rota. La joie est manifestement au rendez-vous dans le jeu de pliage qui est une action libre de tout le groupe où les participants sont obligés de s'entraider à cause de la longueur des tissus. Je remarque aussi la qualité de concentration des élèves sur les propositions de Jérôme

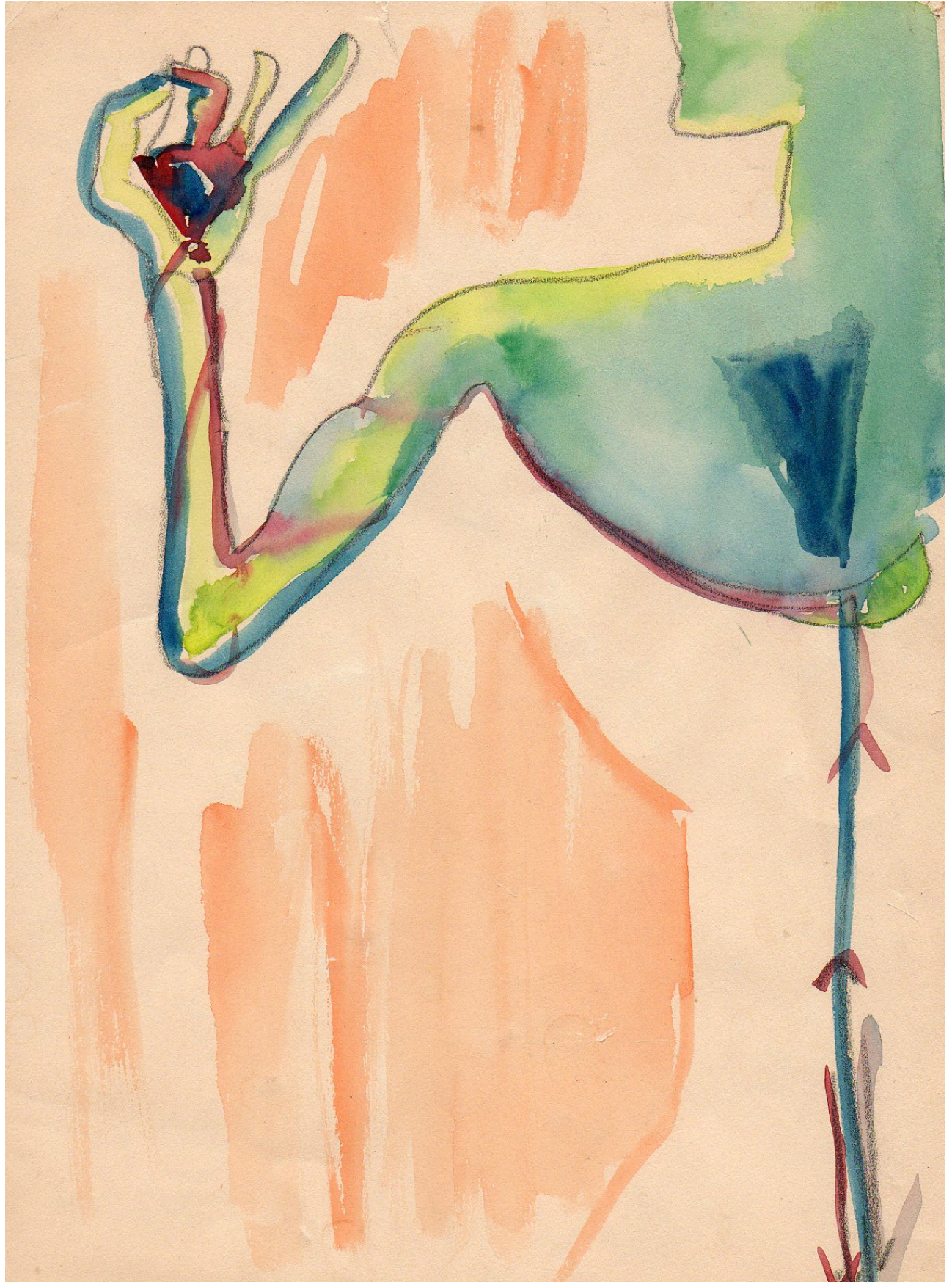
⁵⁵⁴ Chantal Aubry, opus cité p.333.

Andrews, l'attention de tous portée aux sensations du corps et je reconnais qu'il y a une qualité propre à l'atmosphère de ses cours. Même si c'est un jeu qui est proposé, c'est un jeu « sérieux », chacun y est totalement présent.

Françoise et Dominique Dupuy soulignent le fait que Jérôme Andrews les conduisit à faire tel ou tel acte de danse, ou à avoir une qualité musicale particulière⁵⁵⁵. L'état induit seul importe et dépend d'une certaine intuition propre à Jérôme Andrews, de son projet et de son état d'âme, de son désir de communiquer, de la matière de l'instant dont il sait faire surgir ce qu'il recherche, que son merveilleux amour de la vie sait susciter. Ceux qui ont eu le privilège de suivre les stages organisés par Françoise et Dominique Dupuy en Avignon se souviennent de la musique de Stravinsky, *Apollon Musagète*, qui résonnait dans « le jardin de la danse », devant la villa « Pigier » abritant les Rencontres Internationales Danse Contemporaine en juillet 1974, quand je pus suivre ce stage. Jérôme Andrews nous faisait travailler avec les capes en plein air et l'état d'être « en vol » qu'il sut nous communiquer nous permit de danser cette valse tout en montant et redescendant l'escalier conduisant au perron de la villa. Ce fut un grand moment de danse pour tous, le lyrisme était au rendez-vous, bien qu'aucun de nous n'ait eu le loisir de s'y abandonner, l'exécution technique des trois pas en avant suivis des trois pas en arrière en faisant voler cette lourde cape tout en montant et descendant ces marches et en restant dans la ronde des stagiaires réquisitionnant toute notre attention. Mais, sous-jacent, le sens de cette musique était un appel à la présence en nous d'un quelque chose de plus, d'un inconnu de soi. Ne disait-il pas, lors de sa première conférence chez Arno Stern, que la musique opère un miracle « *elle aide à transformer la banalité d'une carcasse en la merveille d'un corps* ». Avons-nous réalisé ce miracle ? En tout cas, le désir de danse était au rendez-vous.

Aquarelle que m'offrit Jérôme Andrews en 1989, où s'exprime ce lien entre le dedans et le dehors, l'offrande du cœur dans la fleur d'une main.

⁵⁵⁵ entretiens d'août 2010 figurant en pièces jointes à cet essai .



Résonance de l'œuvre de Jérôme Andrews

Hubert Godard, par un mail daté du 4 juin 2010, en réponse à mes interrogations sur mon travail, m'écrit au sujet de Jérôme Andrews: « *Ainsi se dessine un corps qui ne se définit plus par son essence, mais par la re-négociation permanente de son touché du monde, donnant ainsi raison aux philosophes de la perception qui ont donné le tactile comme fondement des autres modalités perceptives* ».

À propos de l'instrumentarium Pilates, les descriptions que vous faites éclairent ce qui fait la différence de son travail ; l'usage qu'il en a frayé le distingue d'abord de sa pratique générale aujourd'hui, mais aussi marque les influences qu'il a pu avoir sur ses élèves. L'importance qu'il accordait à la tactilité, à la palpation, au sens haptique pourrait-on dire, indique un point de vue si fort qu'il faisait de la "machine" un partenaire invisible, avec qui le dialogue ne pouvait que réinterroger les bases de son propre "être au monde". Le vocabulaire qu'il utilisait, riche pour parler des appuis, où la métaphore tient une grande place, pourrait donner lieu à une étude intéressante. Nous sommes loin de l'usage Pilates qui prévaut depuis que cette technique du corps a investi l'espace public.

La recherche du vide qui anticipe ce touché, comme en parle Dominique Dupuy, nous renvoie aux influences orientales qui peuplent les tentatives occidentales de sortie de l'univers cartésien du sujet et de l'objet » .

Jérôme Andrews est cité par Laurence Louppe dans sa « Poétique de la danse contemporaine »⁵⁵⁶, après qu'elle l'eut interviewé en compagnie de Dominique Dupuy dans le film de N+N Corsino « Forwards and Backwards »⁵⁵⁷ en 1992. Dans son chapitre intitulé « *Le corps comme poétique* », elle expose : « *Cette carcasse dont parle Jérôme Andrews, matière complexe, mais riche, extraordinaire outil de conscience et de sensibilité, qui ne saurait être différencié de la pensée, encore moins lui être opposée, car elle en constitue un terrain fertile de déploiement et de recherche* ».

Quant à Dominique Dupuy, il fait référence au travail de Jérôme Andrews dans de nombreux articles, et il est à l'origine de la manifestation « Mémoire Vive » en 2002 au Regard du Cygne, consacrée à Jérôme Andrews, Karin Waehner et Jacqueline Robinson. Le projet « Mémoire Vive » souligne : « *L'empreinte d'un héritage venant de la danse expressionniste allemande mais qui se trouve aussi à la croisée d'un dynamisme et d'un humanisme de la modern dance américaine. Les artisans qu'ils étaient ont digéré et transmis*

⁵⁵⁶ Laurence Louppe, « *Poétique de la danse contemporaine* », Contredanse, 1997. p.76,

⁵⁵⁷ N+N Corsino, « *Forwards and backwards* », 1992, (Films du Tambour de Soie, Musée d'Art Contemporain et d'Art Moderne de Nice).

ces enseignements, pour défricher le paysage chorégraphique français »(texte issu de la plaquette de présentation du projet). Le Centre National de la Danse a accueilli en novembre 2008 la conférence de Dominique Dupuy intitulée «*Jérôme Andrews, la Danse entre expérience et pensée* », ainsi que le stage de recherche qui suivit cette manifestation.

En association avec d'autres danseurs de la région nîmoise, j'organisai en 1994 un «*Hommage à Jérôme Andrews* » auquel participèrent de nombreux artistes danseurs français contemporains, dont Dominique Dupuy. A cette occasion, il y eut des stages, et cette manifestation donna lieu à trois jours de spectacles, à l'édition limitée des conférences de Jérôme Andrews, ainsi qu'à la projection de nombreuses vidéos de ses spectacles réunies pour l'occasion. Et même s'il n'est pas cité nommément par eux, les artistes de la scène française depuis les années 1980, José Montalvo, Joelle Bouvier, Régis Obadia, Viviane Serry, Elsa Wolliatson, entre autres, ont travaillé avec Jérôme Andrews. Et ils sont nombreux à avoir été « attirés » par lui, par la subversion d'une exigence qui ressurgit ou ressurgira dans d'autres formes, sous l'aiguillon d'une nécessité d'être quand l'opportunité s'en fera sentir. «*Se garder de mettre leur danse moderne au passé, c'est espérer ne pas éteindre, selon la formule de Walter Benjamin*⁵⁵⁸, «*la mèche de l'explosif* », enfouie au cœur de l'Autrefois même les rumeurs de ce qu'ils proposaient dans le silence de leurs danses » écrit Isabelle Launay⁵⁵⁹.

Dans son article « Danse Moderne « Mise au pas », Isabelle Launay constate « ce débat qui « renvoie au sens profond que chacun donne à la danse contemporaine, à la façon dont il la considère. Aussi les enjeux de cette réflexion appartiennent-ils pour nous à la danse d'aujourd'hui, parce que, si nous ne craignons pas un retour de cette complicité du milieu de la danse contemporaine avec un régime totalitaire, du moins nous tentons de rester vigilants devant « d'autres sortes de répétition, qui du reste peuvent s'ignorer comme telles, dont l'évidence est beaucoup plus dissimulée, dont la démarche même est beaucoup plus complexe et discrète et dont les dangers n'en sont pas moins réels »⁵⁶⁰, celle qui fait que de nombreux danseurs persistent à n'être pas sujets de leurs danses ou, en d'autres termes, à ne pas jouir et jouer de leur propre geste et du geste d'autrui »⁵⁶¹.

Jérôme Andrews a toujours insisté dans son enseignement pour que nous ne soyons pas en train de faire une gymnastique, mais que nous sentions ce que nous faisons, non pas seulement par un acte volontaire, mais que nous développions petit à petit une intuition de

⁵⁵⁸ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, trad. Fr. de Jean Lacoste., p. 404., cité par Isabelle Launay, opus cité p.8.

⁵⁵⁹ Isabelle Launay, *A la Recherche d'une Danse Moderne*, opus cité p.8.

⁵⁶⁰ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Le Mythe nazi*, p.9, L'Aube Poche, 1996.

⁵⁶¹ Isabelle Launay la danse moderne « Mise au pas », in *Danse et Utopie* , opus cité p.79.

nous-mêmes, une oreille intérieure adossée à un corps radical selon les termes d'Hubert Godard, de façon à ne jamais se couper de l'artiste sensible en soi. Si on en croit Jérôme Andrews « *L'art, tout art, est une question de toute la vie* ». Il nous exhorte à « *trouver techniquement, la matière en nous-même qui correspond, à un moment donné, à ce qui nous donne le sens de vivre plus. Parce que, d'abord, il faut s'éveiller pour vivre, et on dort la plus grande partie du temps. On a un moment d'extase...bon...on est éveillé....La vraie extase, c'est une chose qui existe et que votre corps, à un instant ou à un autre, en faisant une ligne, en faisant un geste, peut connaître...Le corps il faut l'accorder à la condition d'une vie plus intense* »⁵⁶². Il faut beaucoup de travail, d'amour de ce travail pour que la « jouissance » soit au rendez-vous. Mais Jérôme Andrews parlait de joie, d'extase, et il me semble qu'il se réfère à un au-delà de la « jouissance ».

Doté d'une intuition remarquable, liée à sa profonde expérience humaine et son rapport si direct avec l'animal humain, rapport qu'il avait su cultiver, il savait aimer les êtres dans leur potentiel créatif. Il avait la capacité de faire prendre conscience des impasses dans lesquelles on pouvait s'engager, par habileté professionnelle, par conformisme, ou par peur d'exister tout simplement : « *La danse profonde c'est autre chose. Ce n'est pas un système ; c'est quelque chose que vous connaissez avant de naître. C'est une chose profonde en vous. Vous pouvez passer toute votre vie en évitant ce que vous êtes : vous avez peur*⁵⁶³ ». Et il nous engage à être portés par le mouvement, le nôtre si possible, armés d'un bâton dans notre sac, pour faire le cent, aussi souvent que possible, ce que j'appelle encore « cultiver son samouraï ».

Dans « Naissance de la clinique », Michel Foucault montre comment s'est constitué le savoir de l'individu : « *L'homme occidental n'a pu se constituer à ses propres yeux comme objet de science, il ne s'est pris à l'intérieur du langage et ne s'est donné à lui et par lui une existence discursive qu'en référence à sa propre destruction* »⁵⁶⁴. En place et lieu d'une dissection de soi, difficilement concevable, Jérôme Andrews nous propose d'expérimenter un autre regard ici et maintenant, une certaine intériorité de soi en relation à l'espace qui nous permet d'avoir accès à une réalité de nous-mêmes. Il nous engage vers une libération des concepts aliénants qui sont inhérents à notre dimension d'êtres tissés de langage ; cette position est peut-être celle de l'artiste qui ne se contente pas de penser le monde mais qui a la nécessité de le ressentir dans la totalité de son être.

Il n'y a pas de certitude à attendre de Jérôme Andrews, pas de formule toute faite, car il nous montre constamment que là où nous croyons savoir, nous sommes « à côté de la

⁵⁶² Jérôme Andrews, conférence n°9, du 25 janvier 1979.

⁵⁶³ Jérôme Andrews, conférence février 1980.

⁵⁶⁴ Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du savoir médical*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, p..200.

plaque », car si l'on sait, on ne voit plus avec innocence ; on est peut-être plus capable de la sérindipité nécessaire à toute entreprise créative. L'inconscient pour Jérôme Andrews est sans cesse à l'œuvre et la source jaillissante de notre créativité. Les notions d'inconscient, tels que Freud d'abord, ensuite Jung avec les notions d'archétypes, puis le Zen et le Yi-King les conçoivent, ont apporté aux danseurs les outils d'une réflexion sur l'acte créatif, et Jérôme Andrews a bénéficié de cet apport. Et cet inconscient s'exprime par la fabuleuse intuition à laquelle son travail le conduit.

Si Jérôme Andrews rassemble la mosaïque éparpillée de ses êtres multiformes et pluriels dans un acte d'affirmation de soi, qui lui permet de dire « je », à la façon dont il drape une cape sur ses épaules, il n'en demeure pas moins la scène possible de toutes les émotions, faiblesses et forces de n'importe quel humain, assez fort pour accepter d'être singulier, assez fort « *pour accepter d'être vulnérable* »⁵⁶⁵. À cet égard, les danses courtes et si diversifiées qui caractérisent sa production jusqu'en 1965 sont symptomatiques de sa plasticité. Cet aspect rejoint le travail japonais de l'acteur danseur et musicien tel que nous le voyons à l'œuvre dans les écrits de Zeami. Mais dès le début de ses compositions chorégraphiques, entre la répétition dont il souligne l'ambivalence car « *Si on répète et répète un geste, cela paralyse un tout petit peu le contact entre l'image dans l'esprit ou dans l'œil et l'image dans le corps* »⁵⁶⁶ nous dit-il et le chaos qui précède toute élaboration, ces deux extrêmes dont on ne puisse pas faire grand chose sinon les expérimenter, il trouve ce qui est pour lui « vivant », ce qui a du sens pour lui, et inlassablement il cherche un juste chemin entre le souci du « métier », qu'il accomplit avec une éthique qui restera constante toute sa vie et ses propres nécessités de création et d'évolution. En parcourant les écrits contemporains sur l'expérience de la danse je constate que ces intensités de vie, même si elles furent mises en question par certains danseurs américains des années 1960, demeurent une constante des sensations éprouvées par les danseurs. Dans « *entretenir* » de Boris Charmatz et Isabelle Launay⁵⁶⁷, je note : « *... le travail en danse, loin d'être la quête d'un corps idéal, invente des chairs hétérogènes, des corps plus désirants que dans la vie quotidienne, ...il ne s'agit pas de se constituer une panoplie de corps différents, mais d'ouvrir des modes d'investissement du corps* ». Je constate que Mary Wigman parlait de « *la vie la plus vivante* »⁵⁶⁸.

⁵⁶⁵ Helen McGehee, citée en exergue de La poétique de la danse contemporaine de Laurence Louppe.

⁵⁶⁶ Jérôme Andrews, conférence N°1, 1968.

⁵⁶⁷ « *entretenir* », à propos d'une danse contemporaine, Boris Charmatz et Isabelle Launay, centre national de la danse coédition les Presses du réel, 2002. p. 112

⁵⁶⁸ Mary Wigman citée par Hedwig Müller, Mary Wigman, catalogue d'exposition, Academie der Künste, Berlin, 1986).

Jérôme Andrews, en ouvrant son travail, pourtant très professionnel car il ne fait pas de cours spécifiques pour débutants, à tous ceux qui « *ont le courage de chercher la danse en eux* », éveille des vocations. Il souligne qu'en mai 1968 par exemple, il n'avait jamais eu d'aussi bonnes séances de travail : « *Les gens étaient ouverts à leur avenir. Ils n'avaient pas les nuages de tous les jours. L'air était clair ; Ils commençaient à réaliser en eux-mêmes qu'il y avait une expérience à vivre. Alors les cours étaient fabuleux, parce que les gens ne venaient pas morts ! En principe, il faut que je crie, que j'agite, pour éveiller les carcasses ! Mais là, ce n'était pas nécessaire....Je trouve qu'à cause d'un espoir sociologique, les gens avaient trouvé en eux l'ouverture d'une expérience extraordinaire ; ils choisirent la danse évidemment et là, ils étaient ouverts à eux-mêmes, par un espoir* ». ⁵⁶⁹

Dans les conférences qu'il prononça chez Arno Stern, pédagogue par la peinture, il s'adresse à un public, en majorité non professionnel, mais qui s'intéresse à son approche particulièrement créative de la danse. Il nous confie l'histoire d'un individu à la recherche de sa propre réalisation, par son travail de danseur. Son propos est d'abord d'éveiller dans son public un intérêt pour la danse, en bousculant les barrières intellectuelles et mentales qui pourraient nous empêcher d'exprimer quelque chose de nous-mêmes, d'intime, de ce qu'il appelle notre danse profonde. Petit à petit il a construit une cohérence plus subtile, une intégration de ses expériences, il s'est émancipé, et dans ses conférences il nous transmet une pratique de soi. Il nous invite à cultiver un esprit d'auto émancipation, ; « *Alors donc, il faut que vous changiez, que votre expérience vous permette à tout instant de jouer avec les circonstances* » nous dit-il dans sa première conférence au sujet des cours donnés aux enfants, car s'il nous invite à être toujours en action sur le chemin de la liberté de notre danse, c'est aussi de notre vie dont il s'agit, de notre capacité à communiquer et à prendre en compte ce qui arrive dans l'ici et le maintenant de la pratique pédagogique et des relations humaines. Je sens encore dans ses textes, son amour et son respect de la vie et un intérêt pour l'humain qu'il a su constamment renouvelés. L'approche de Jérôme Andrews en étant très physiologique rejoint une conception orientale de la vie, de la médecine ainsi que nous avons pu le constater précédemment, et il nous dit : « *Le monde physiologique est une partie qui échappe souvent au mental, c'est un réflexe et pas seulement entre le monde extérieur et votre peau, mais aussi entre votre propre corps et votre esprit* ». Il a observé un être humain, lui-même, dans l'expérience de son mouvement. Il a observé aussi ceux avec lesquels il a travaillé et ceux qui sont venus travailler avec lui, de tout âge, de toute provenance et de toute condition, car il accepte à ses cours des êtres qui n'ont jamais fait de danse et leur manifeste le même intérêt qu'aux autres, au grand dépit des danseurs dits « professionnels » d'ailleurs. « *Le miracle, la nature d'une danse*

⁵⁶⁹ Jérôme Andrews, conférence n°3, 1972-1973

profonde, sont des choses qui sont là pour tout le monde, à condition que l'on ne fasse pas trop d'efforts et que l'on possède quand même une discipline de la chose que l'on veut danser. Et quelle est cette chose que vous voulez danser ? D'abord vous croyez que vous ne savez pas du tout danser et, bien sûr, ce n'est pas vrai. C'est votre technique cérébrale qui détermine en vous cette limitation, littéraire peut-être, de ce que vous êtes capable d'être. C'est une question d'être. C'est pour cela, peut-être, que le travail que je fais a, au cours des années, évolué vers une base première, qui est de trouver la matière, les matières de la danse »⁵⁷⁰.

Ainsi il nous apprend à travailler pour découvrir notre matière et pouvoir accorder notre corps à l'esprit de notre danse, en développant certaines poétiques dont les points les plus fondamentaux, véritables outils d'une pédagogie de soi, sont, dans ma propre perspective de danseuse et d'enseignante de la danse :

L'attention à la peau et au toucher.

La sensibilité tactile de Jérôme est constamment à l'œuvre, et une déclinaison de son tact, à moins que son tact, qualité éminemment morale ne soit un reflet de la finesse de sa tactilité ai-je noté précédemment. La main traduit, caresse, soigne, communique avec subtilité une réelle richesse expressive. Jérôme Andrews m'a personnellement rendue très attentive à cette dimension de notre humanité. La pratique du bâton, dont Dominique Dupuy ainsi que tous ceux qui enseignent après avoir travaillé avec Jérôme Andrews perpétuent l'emploi, développe un rapport particulier entre la main, l'espace et l'intérieur du corps. Les mains sont en rapport avec le sacrum comme les pieds le sont avec la tête ainsi que nous l'avons constaté avec le schéma de Jérôme Andrews concernant le travail Pilates, mais plus encore, comme il l'exprime aussi par cette dernière aquarelle qu'il m'offrit, il y a une subtilité de l'intérieur de la main en relation avec le cœur, lui-même en relation aux autres « étages » de notre corporéité. Aussi, que ce soit pour débiter le travail sur les « machines », dans le cadre d'un cours ou d'un travail de création, la tactilité de la main puis l'entièreté de notre peau est le premier objet de nos attentions et nous nous servons de brosses pour la sensibiliser. Avant d'éveiller l'intérieur, ce qui sera le second acte avec le « cent », il est nécessaire d'éveiller l'enveloppe qu'est notre peau, de la rendre sensible, mais en même temps de nous rendre sensibles à nous-mêmes, premier acte quotidien d'ouverture.

Ensuite, cette sensibilité tactile est un premier geste pour accepter d'écouter. Et Jérôme Andrews en souligne la difficulté car nous avons une tête « pleine », un cœur, et un sexe, et les trois ne fonctionnent pas forcément ensemble. À ce propos, d'Isadora Duncan il rappelle : « *Elle avait une force terrible parce qu'elle ne faisait Rien ... Elle écoute, elle s'écoute. Qu'est-ce que*

⁵⁷⁰ Jérôme Andrews, conférence n°6, 4 décembre 1975.

ça veut dire « elle s'écoute »? Est-ce que vous vous écoutez jamais ? Est-ce que vous avez jamais écouté votre corps ? Est-ce que vous osez ? ... Non c'est évident, c'est trop dangereux. Il faut pas le faire... Parce que peut-être vous trouveriez en vous quelque chose qui ne peut pas habiter en vous, dans le monde que vous avez construit autour de vous, mais c'est là, et cette danse profonde – ce n'est pas dans la conscience, elle existe toute votre vie en vous. Comment trouver une expression de cet être qui n'est pas vous, mais qui est là ? Comment faire ? Pas en faisant de la gymnastique, mais ça aide, parce qu'il faut que vous secouiez votre existence, comme vous secouez votre corps, jusqu'à ce que les muscles tombent, qu'il n'y ai plus de muscles, jusqu'à ce que vous soyez nus devant vous-mêmes. Et qu'est-ce qu'il y a encore ? Un paquet d'os – aucune importance - tout l'instrument est Rien. Mais qu'est-ce que c'est, Rien ? C'est l'instrument. Et quand vous faites des muscles, quand vous faites des manières, vous fabriquez du Toc ». ⁵⁷¹

Dans les années 1970, pour inscrire un genou ou un coude dans l'espace, découvrir à quel espace cet objet du corps peut nous ouvrir, Jérôme Andrews posait une main sur l'objet à déplacer : la résistance au point de contact permettait de trouver la réalité de l'objet. Une improvisation-exploration m'avait particulièrement touchée : une personne se trouve entre deux autres qui lui maintiennent les coudes. Cette relation à trois donnait lieu à des variations particulièrement riches et expressives, dépendantes de l'esprit des personnes concernées. De même il m'est souvent arrivé d'expérimenter ma main sur le sternum de quelqu'un d'autre alors que cette personne posait sa main sur mon propre sternum. Et cet acte en déplacement ouvre à tout un possible, non seulement le déplacement structurel entre l'avant et l'arrière, l'ouverture entre les omoplates en arrière, mais l'ouverture et l'abandon d'une région de soi particulièrement sensible et dont la charge émotionnelle est perceptible, une relation humaine.

Plus tard en 1992, j'initialisais, dans sa chorégraphie « Passacaglia », un mouvement de heurt d'un des danseurs, à sa demande. Ce mouvement se propagea et prit des proportions tout à fait indépendantes de ma volonté et qui n'avaient rien à voir avec mon geste initial. Je pensais alors à ces expériences faites en sociologie, sur la rumeur, sur la façon dont une information se propage et devient le véhicule de charges tout à fait étrangères à l'objet réel du message initial. Ce n'est pas parce qu'il était capable de douceur dans son toucher que Jérôme Andrews n'était que douceur. Il n'y avait pas de système, seulement l'éventail des expressions humaines qui n'étaient pas objet de censure mais d'investigation et « d'à propos ».

La main s'enrichit de l'écoute qu'on lui accorde et la subtilité des différences entre main gauche et main droite ajoute encore à la richesse de ce monde auquel Jérôme Andrews nous rend sensibles au quotidien.

⁵⁷¹ Jérôme Andrews, Conférence n°10 février 1980,

« Le corps a une structure ».

Énoncé que Jérôme Andrews ne se lasse pas de répéter, suggérant par cette formule que la connaissance du corps relève d'un principe de réalité qui relève de l'architecture. Nous avons regardé la forme des os, médité sur les planches anatomiques. Puis nous avons observé ces objets du corps en déplacement, en mouvement, et, malgré la rigueur des études auxquelles nous nous livrons avec pragmatisme et objectivité, nous sommes confrontés à du vivant, c'est-à-dire non seulement aux éléments contenus dans l'espace mais à la dimension temporelle qui transforme cet espace et les objets qu'il contient. Et c'est encore par l'étude quotidienne que Jérôme Andrews nous invite à l'approche de la réalité de cette matière vivante qu'est notre corps, matière sur laquelle nous avons surtout des préjugés, culturels d'abord, ensuite profondément inscrits dans notre histoire personnelle, nos attitudes, la façon dont depuis notre enfance, nos émotions se sont construites. S'accorder soi-même à sa danse est un acte d'émancipation par rapport à l'histoire inscrite dans la profondeur de nos réflexes acquis, pour devenir sujet de cette danse : « *Cela il faut le faire tous les jours pour être danseur, il faut éveiller la carcasse dans sa totalité, ce qui est très complexe* »⁵⁷²

C'est tout l'enjeu du travail d'Henri Wallon dans les années 20, et les psychologues à sa suite nous confirment l'importance des facteurs affectifs et environnementaux dans la construction de « l'image du corps » et du « schéma corporel ». Jérôme Andrews, bien qu'il n'ait jamais recours à cette terminologie, s'exprime en conscience de cette dimension de notre humanité. Il ne se targuait pas particulièrement d'être un intellectuel : ce qu'il sait, il le sait d'expérience de danseur et dans la profondeur humaine de cette expérience.

À la versatilité de notre esprit, Jérôme Andrews ajoute la conscience que notre matière physique change continuellement, qu'il y a non seulement des temporalités différentes des différents tissus du corps, mais que par notre action de danse nous pouvons changer les états de notre être. Jérôme Andrews insistait et m'incitait à toujours faire en sorte que pendant un cours ou une séance de travail nous soyons passés par le maximum de zones du corps et que tout le corps soit intégral et vivant. Rien n'est systématique dans le mouvement d'exploration de Jérôme Andrews, sinon l'espace et « *y aller* », toujours avec la pensée qu'« *il y a plus de place dehors que dedans* ». L'expérience de la machine apprend aussi que le travail sur un élément du corps se répercute sur tout le corps et parfois sur un objet éloigné de l'objet initial sur lequel nous avons pu mettre notre attention. Ainsi toute pensée en terme d'« organe » qui ne tiendrait pas compte de l'intégralité du corps n'a pas de sens. Ensuite nous avons constaté que cette carcasse est en « constant move » et c'est sur sa structure en mouvement qu'il nous invite constamment à méditer : « *je trouve que faire une danse d'expression sans la matière première*

qu'est la carcasse, le corps, c'est un peu idiot ; c'est pour cela que je pense qu'il faut commencer comme l'enfant commence lui-même, avant de lui donner d'autres très bons conseils, il faut seulement lui donner un point de départ en rapport avec sa sensibilité, son poids, pour le mettre en contact avec lui-même et graduellement avec l'image qu'il a en lui, de telle ou telle partie de son corps. La matière en lui, en vous, en moi de notre corps est un peu loin de notre instrument direct ; nous avons plus de contact avec une machine à écrire ou un stylo qu'avec notre propre corps. » dit-il lors de sa 1^{ière} conférence. Et nous avons constaté qu'il utilise le sol pour ce retour à des actions de rouler, de ramper pour prendre appui, et pour rendre à la colonne vertébrale une mobilité en fonction de ces appuis. Ainsi le type de rapport au sol expérimenté n'a rien à voir avec l'utilisation qu'en font les danseurs sous le principe de « barre au sol ».

Nous avons noté que la première leçon avec Mary Wigman concernait les vibrations, et Jérôme Andrews utilise les vibrations aussi bien sur le corps pour éveiller au mouvement que dans l'espace sur l'axe en déplacement. L'élan, la suspension, la vibration sont les fondamentaux des états du mouvement et Jérôme Andrews, à la suite de Mary Wigman, insiste sur le fait que tout mouvement doit toujours être en déplacement, :« *Si on est figé sur une seule ligne de poids, le corps ne vit pas* » dit-il. La profondeur physiologique du travail de Pilates permet à Jérôme Andrews de travailler directement dans l'espace la qualité des sensations et les cours techniques sont des cours de danse où il est très souvent difficile d'isoler une forme qui ne soit pas issue d'une recherche de sens. Ce n'est pas différent de ce que Jacqueline Robinson exprime⁵⁷³, au sujet des cours de Wigman, quand elle observe qu'il s'agit « *d'une recherche « à la pointe des sensations », un travail d'épure, destinés à débarrasser les corps de leurs stéréotypes et de leurs tics cinétiques* ». À travers une forme, c'est à une expérience personnelle du mouvement à laquelle Jérôme Andrews nous invite, et ce principe reste présent comme l'éthique même d'une danse qui refuse tout fondement autre que le mouvement. Mais il insiste « c'est très cartésien », et je note chez lui un pragmatisme délicat, assez rare pour être constaté.

Le travail de la respiration

Le travail physiologique de Jérôme Andrews est directement lié à la recherche de mobilité par l'affinement de la proprioception. C'est ce qu'il cherche à nous communiquer, par son enseignement et par ses conférences : « *Très souvent en composition, vous pouvez travailler des heures et des semaines et vous n'arrivez pas à trouver le sens que vous voulez. Votre souffle n'est pas dans le jeu, ou vous avez trop de force dans le bas-ventre (le hara) et il faut*

⁵⁷³ Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, opus cité p.194.

que vous vous rendiez compte que pour avoir une certaine expérience, il faut que tout soit en rapport avec la matière du corps. Pas seulement extérieur, musculaire, tendons, os, mais aussi le fonctionnement intérieur des organes, et pour avoir un fonctionnement, il faut que vous l'éveillez et que cela devienne une partie de la totalité ». Les cours de Jérôme Andrews intégraient l'expérimentation du souffle au déplacement de la « carcasse », et ce principe de travail perdue chez ceux qui travaillèrent avec lui, aussi bien sur le Strumentarium Pilates que dans l'espace. Il n'y a pas un système pour respirer qui soit bon ou mauvais : comme toujours « ça dépend ! ». Nous constatons que Mary Wigman est en concordance avec les principes de Jérôme Andrews car elle insiste sur la nécessité « d'écouter en soi-même », et, note Isabelle Launay, « *De cette écoute productive naît un état rythmique, une conscience de ce qui bouge, qui circule, qui pèse, qui s'ouvre et s'étire à un moment précis, et qui ne cesse de changer à chaque respiration* »⁵⁷⁴.

Suzuki, dans son chapitre consacré au « Koan », nous donne un point de vue important sur notre monde viscéral⁵⁷⁵ : « *La partie abdominale contenant les viscères est contrôlée par les nerfs réflexes, et représente l'état le plus primitif de l'évolution dans la structure du corps humain. Les parties abdominales sont plus près de la nature dont nous sommes issus et où nous retournerons. Elles sont donc en rapport plus intime avec la nature, peuvent la sentir, converser avec elle, la tenir sous « surveillance ». Cette surveillance n'est toutefois pas une opération intellectuelle. Elle est, si je puis dire, affective. Le « Sentir » serait un mot meilleur, à condition qu'il soit pris dans son sens fondamental* ». J'observe une convergence de perspective entre l'expressionnisme allemand tel qu'il est exposé par Laban puis Mary Wigman et les principes orientaux concernant la subjectivité et la respiration tels qu'ils sont exposés par Suzuki.

Les styles et la technique

J'ai souligné, dans son parcours, l'éclectisme de la formation de Jérôme Andrews, le fait qu'il ait réfléchi et mûri toutes les formes de danses qu'il avait étudiées et dansées au cours de sa carrière. L'élaboration des techniques du corps, des concepts d'espace, d'expression, s'effectue par expérimentation continue sur lui-même des styles et des différentes formes de danse auxquelles il eut accès par son intarissable désir de connaissance et d'évolution, de leurs pratiques d'entraînement, de l'observation des effets physiques et spirituels constatés dans son être. Cette richesse de pas, de figures, d'études vont lui permettre d'enrichir son jeu de pédagogue et de chorégraphe en France, et nous constatons qu'il continue à Paris dans ses

⁵⁷⁴ Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne*, opus cité p.178.

⁵⁷⁵ Suzuki, in « *Bouddhisme Zen et psychanalyse* » édité au PUF en 1971, p.59.

programmes à diversifier les styles des danses, jazz, NÔ, Kabuki, que l'on retrouve décrits dans la critique de Victoria Achères de 1965 : « *Dans leurs chorégraphies, la danse emprunte à peine à l'alphabet d'école. Elle se réfère à ce fond, devenu en quelque sorte classique, plastique, acrobatie, dans le jazz.*

C'est au Jazz en effet que se rattachent Prélude Jazz de Roger Ribes et Interlude Jazz de Jérôme Andrews, l'un de danse pure, l'autre d'inspiration anecdotique et empruntant volontiers au burlesque...Le rythme tient une place prépondérante...L'inspiration qui régit formellement ces ouvrages est complexe : on y perçoit les influences de l'Afrique noire, celles de Jerome Robbins (plus spécialement celle de la Cage). Une Ame rencontre un Ange fait songer à l'art chorégraphique d'Extrême –Orient où l'impression dramatique tient une large place.... ».

Ainsi Jérôme Andrews a su nous faire voyager parmi les formes et les dynamiques des différentes danses du monde dont il avait une profonde connaissance. Dans ses cours et ses ateliers, c'était un grand plaisir d'entrer dans l'esprit de ces différentes formes. Nous avons pu constater à travers sa chronologie, comment s'est construit ce qu'il a su nous transmettre, et, dans les critiques, la façon dont il a su jouer de ces formes et les expérimenter dans ses prestations scéniques, construisant la « présence » de ce « *monstre sacré* » dont parle Jacqueline Robinson. Mais c'est grâce à Mary Wigman qu'il en découvre l'intégration profonde en lui : « *C'est elle qui me fit faire le pas décisif vers la connaissance de ce qu'est –la technique-. A partir de ce moment, tous les excellents professeurs que j'ai connus me revinrent en flash back pour me montrer ce qu'ils avaient appris par expérience plutôt que par système(...)* Maintenant, la plus grande partie de tout cela s'est mise en place, et j'essaye de transmettre aux générations montantes quelque chose de ce que j'ai appris, et aussi ce qui devrait être modifié par chacun lorsqu'il recherche sa matière de danser, en sorte que tout cet acquis puisse prendre une nouvelle orientation pour le danseur. Ainsi le fruit de toutes ces expériences du danseur d'autrefois et d'aujourd'hui pourrait trouver sa place dans le progrès du danseur débutant, depuis la sensation jusqu'à la mise en forme »(conférence enregistrée).

Pour Jérôme Andrews, il y a « la danse », et tous les pas et tous les styles sont aussi valables, l'important étant que ces jeux du corps soient intégrés au sens profond du danseur et ne soient pas une technique vide de sens : « *technique est un sale mot ! On est trahi par ce mot comme méthode, comme système ; on se trahit soi-même, on trahit l'expérience, on trahit la matière... Car il ne faut pas oublier le but. Le but en vous c'est d'exprimer, de faire le lien entre la profondeur de vous-même et quelqu'un ou quelque chose d'autre, ce n'est pas nécessairement une autre personne dans le sens personnel ou sexuel. Il y a mille formes de*

danse ; il y a beaucoup de pas qui ne disent rien, beaucoup de gestes qui ne disent rien »⁵⁷⁶.

Dans ses cours nous avons l'occasion de traverser l'espace et le temps, et cette forme reconnue d'un Mudra ou la trace d'une peinture crétoise était prétexte à une expérience du mouvement qui nous reliait à une humanité riche, profonde, voyageuse. Le travail des doigts de la danse indienne s'étant transformé jusque dans l'art du Flamenco, des constantes, des bifurcations devenaient lisibles, tout était matière de danse et de vie, mais auparavant Jérôme Andrews, par la connaissance de ces formes, la profondeur de sa culture, nous avait permis de parcourir précisément toutes les directions de l'espace : haut-bas, avant-arrière, d'un côté à l'autre côté, ainsi que les diagonales. L'espace était ordonné avec précision en relation à la colonne vertébrale, nous permettant de pénétrer ces formes, de leur donner sens et de les intégrer à l'expérience vivante de notre propre corps et de notre propre imaginaire. À ce propos, concernant les cours de danse pour les enfants, il nous dit dans la première conférence datée de 1968 : *« À mon avis, les formes classiques de danses modernes orientales, occidentales et même un peu folkloriques, doivent être approchées et non pas données à faire dans leurs formes précises et fixes, nettes et claires, plus de quelques instants dans une leçon (...) Pour approcher la réalité des formes, il n'y a rien de ce que vous faites avec le corps, qui n'ait sa valeur et sa place, en mouvements comme en recherche d'expression de l'individu. Dans les cours de danse d'expression, on cherche ce mouvement qui lie l'image qu'a l'individu, à son instrument, l'image de sa matière et pas seulement l'aspect »*. C'est dans le silence d'une expérience individuelle que s'opère ce lien subtil entre soi et soi, et c'est une sorte de mystère. Jérôme Andrews ne démontre pas, même s'il montre clairement : il laisse interpréter, et il n'y a certainement pas de verbalisation de sa part par laquelle l'expérience poétique deviendrait conventionnelle et vide de son pouvoir de transformation, même si son regard ou un geste peuvent venir confirmer la nouveauté d'une expérience et permettre de se dire : « je n'ai pas rêvé, ça m'est bien arrivé ».

Le jeu

« Comme le docteur Buytendick, anthropologue hollandais, l'a dit : « Vous pouvez analyser et comprendre et connaître le fonctionnement du squelette et ses déviations de formation et comment fonctionnent les nerfs, les muscles, les tendons, les organes, le cerveau, mais comment fonctionne le tout dépend de mille choses et il y a dans votre corps, à tout instant, un jeu » énonce Jérôme Andrews⁵⁷⁷. Cette notion de jeu est fondamentale dans toute l'œuvre de Jérôme Andrews, mais plus encore ce rapport ludique, tout en étant humainement profond,

⁵⁷⁶ Jérôme Andrews, conférence n°3, datée de 1972-1973

⁵⁷⁷ Jérôme Andrews, conférence d'avril 1975, n°5.

inscrit ce que Jérôme Andrews nomme une réalisation, le « rayonnement de l'instant »⁵⁷⁸. Soudain on ne voit plus le temps passer : pris par le jeu, notre esprit ne se voit plus en train de jouer ou d'agir.

La qualité primordiale du jeu : le surgissement de l'inconnu, l'attente d'un imprévu et d'une « réussite », un coup inédit qui nous fait plaisir, un but marqué contre tout espoir... « *Les dés et les toupies étaient considérés dans l'Antiquité grecque non pas comme des instruments futiles, mais comme des « jouets mystiques » tant ils peuvent avoir une force de fascination* »⁵⁷⁹. Le philosophe Alain note : « *Il y a des siècles que l'homme oublie la sécurité et se consume au plaisir d'oser et de défier(..) Tout est jeu athlétique sur la terre des hommes* »⁵⁸⁰. Un autre aspect des jeux m'apparaît dans les poèmes de Pindare, et cet aspect du jeu nous approche de ce que les grecs ont pu rechercher à travers leurs jeux olympiques : faire surgir l'excellence d'un geste, créer un espace où le dieu puisse se manifester. Les êtres humains, quand ils excellent, rencontrent les dieux, est un thème dont Jérôme Andrews est porteur. Dans cette ouverture ludique à l'instant, à ce qui arrive, tout peut en effet arriver, même l'émouvant, même l'extraordinaire. Mais si Jérôme Andrews comme toute sa génération est fasciné par la Grèce et y puise des thèmes de réflexion et de composition, il n'y a pas d'enfermement chez lui dans un esprit particulier, ni dans un style de jeu particulier : tout simplement, par intuition, et par expérience, il crée des stimuli et des situations où l'esprit de chacun se manifeste, (ou pas, ça dépend !), qui sont d'abord des plaisirs pour lui, car il aime le mouvement, la beauté et il danse. Il n'agit pas en « pédagogue », et encore une fois, il s'agit de sortir des clichés et stéréotypes du mouvement, des habitudes, et des habiletés qui sont un écran facile mais insuffisant pour la réalisation d'un contact vrai, et ceci est valable pour lui aussi, car il improvise toujours et le cours est un lieu de sa propre danse.

Dominique Dupuy⁵⁸¹ en donne une version : « *Se jouant de lui-même d'abord, avec une lucidité ironique, cruelle et tendre à la fois ; se jouant de la vie dont il se plaisait à renouveler les donnes à chaque fois que la partie semblait trop proche d'être gagnée, Jérôme Andrews interrogeait le hasard à chaque instant pour rebondir dans des périphéries imprévues, inexplorées, inédites(...)* De ce jeu qui l'a habité, je vois trois aspects qui me semblent avoir marqué plus étroitement son travail : *l'atelier des chiffons, le jeu des articulations, le « faire théâtre »* ».

⁵⁷⁸ formule issue de la conférence de Jérôme Andrews que Dominique Dupuy choisit comme titre de l'article de *Marsyas* N°26,1993).

⁵⁷⁹ Jérôme Laurent in « *Le charme, un pouvoir si singulier* », Larousse, 2008.

⁵⁸⁰ Alain in « *Propos* », septembre 1931

⁵⁸¹ Dominique Dupuy dans un article de décembre 1995, paru dans *Marsyas* n°35/36, intitulé « *Espace de jeu- le parti-pris du jeu chez Jérôme Andrews* »

Le jeu avec les tissus m'apparaît la découverte la plus évidente et heureuse du travail avec Jérôme Andrews, car chacun entre alors en relation avec soi-même, dans un vide total où plus rien n'est su, mais tout est à inventer et le geste parle car le tissu prolonge et révèle sa propre impulsion. Jérôme Andrews a les mots pour le dire : « *On s'approche d'un tissu, on le touche, on joue avec lui...C'est tout ordinaire, c'est le sens des choses de tous les jours, où on est toujours au bord, à la frontière du rêve, où l'on passe du quelconque au songe...Mais il faut d'abord se laisser emporter, ne pas chercher cette sécurité intellectuelle de savoir ce qu'on fait qui bloque fabuleusement l'acte qui est en train de s'accomplir et que l'on est sur le point de faire vivre ou de tuer, d'exécuter* ». ⁵⁸²

Agnès Pierron le cite et le commente ainsi: « *un danseur pour qui le corps et le toucher sont la pulsion créatrice. J'ai travaillé avec lui, il y a plusieurs années, selon la méthode qu'il pratique, à la suite d'Alys Bentley et de son « Motor Mental Rhythmics : la méthode des chiffons* ». Il s'agit de sortir de soi et de se sortir, soi, par l'intermédiaire de toutes sortes de tissus. Au départ, le tissu n'est pas imposé, mais choisi, car le rapport à l'étoffe est un rapport subjectif. » ⁵⁸³ Jérôme Andrews nous invitait souvent à faire des costumes. Nous avions un corps tamis, puisque entre un espace interne éveillé et l'extérieur du corps sensible il y avait passage, et d'autant plus sensible que la peau était en quelque sorte « bouchonnée » par le passage de la brosse. Maintenant c'est un sac, une enveloppe, et jouant comme des enfants à se cacher et à se révéler, nous découvrons que tout est possible et la théâtralité du jeu est évidente.

Un des aspects de ce que Dominique Dupuy appelle « *faire théâtre* » est aussi un type de travail d'improvisation dans lequel, l'un après l'autre, nous avons l'occasion d'expérimenter un thème en rapport avec le visage « originel » de l'être humain que nous sommes. À Venise en 1984, nous avons eu comme consigne de nous faire un costume, de l'habiter, de danser avec, puis de s'en défaire. Chacun vécut ainsi une expérience non-préméditée de construction-destruction du personnage de soi. Ensuite à deux ; l'un se faisait un costume, dans lequel il se sentait bien, dansait avec, puis quelqu'un arrivait, lui ôtait ce costume : tous les modes de déshabillage étaient possibles, sans intentionnalité, ou avec, lentement ou rapidement, ça dépendait du rapport qui s'instaurait, et de l'esprit des protagonistes. Je me souviens particulièrement d'un homme, royal, et de Delphine Rybinski le dépouillant le plus tranquillement du monde, comme elle aurait pu décortiquer une crevette ! Le contraste entre l'esprit des deux protagonistes fut éblouissant. La danse ensuite était celle du « dépouillé » ; là aussi il y avait tout un éventail de possibles. Le final fut une danse de groupe au cours de laquelle nous avons tous retiré son costume à Jérôme Andrews. Chez Mary Wigman, il semble qu'il y eut ce type de

⁵⁸² Jérôme Andrews *conférence d'avril 1975, éditée p45, Marsyas n°26, juin 1993*

⁵⁸³ Agnès Pierron, dans un article du printemps 1983 de la revue *Textile/ Artn°7*,

recherche, que les danseurs et les participants aient été confrontés à ce « visage originel » central dans la danse dont je viens de relater le déroulement. Et certains thèmes de Mary Wigman ont donné lieu à des improvisations, dont « *Bonjour et Au revoir* » à Venise en 1983.

Ces séances d'improvisation furent de véritables spectacles non-prémédités, non seulement par la vérité de l'instant vécu, des costumes, du sens des formes, des couleurs et des matériaux, mais par la profondeur de l'expérience humaine qu'elles nous permirent de vivre tout en restant dans une recherche artistique pure de toute interprétation psychologique. Jérôme Andrews, par ses ateliers de tissus, est un véritable innovateur dans le domaine de la danse ; il est inimitable bien sûr, mais le souvenir que nous en gardons est ineffaçable. L'art des correspondances propres à un artiste y est particulièrement manifeste et l'expérience proposée dépasse le cadre de toute idéologie du mouvement, bien qu'on puisse parler d'un humanisme évident.

Construire sa danse

« Quand il est question de créer une danse, il y a deux possibilités : ou choisir ce qui fait de l'effet (ce qui est un art très formidable et très avancé dans mille sens de composition), ou préférer la danse qui est une évolution de la connaissance de toutes ces choses en relation avec la connaissance personnelle de vous-même et au-delà de vous-même, de vos instincts, de vos rêves, et de réaliser dans un enchaînement d'actes, le sens clair de votre esprit. Malheureusement, on est tellement perfectionné dans la discipline intellectuelle, fonctionnelle et soi-disant réaliste qu'on en oublie les clés »⁵⁸⁴.

Construire la danse, c'est réussir petit à petit à ordonner temporellement les événements qui surgissent, à nommer une structure de sens, à monter une « échelle » dit Jérôme Andrews qui peut être de tout ordre, car cela dépend de l'esprit de chacun et de chaque danse car chaque danse est une nouvelle découverte, un nouveau territoire de soi, mais qu'une certaine qualité du mouvement définit. Jérôme Andrews nous incite constamment à le faire, exercice de soi indispensable si on veut danser. « *La danse appartient à ceux qui ont le courage de la chercher en eux* » répète-t-il. Et le solo reste la forme qui permet cette investigation nécessaire à l'écoute de ce qui parle en nous.

Nous avons vu qu'il a travaillé de nombreuses années avec Louis Horst. Il a aimé le jeu social du danseur qui produit, répète, recherche les applaudissements, coopère avec les autres danseurs ainsi que nous le constatons dans la relation qu'il nous donne de Camp Tamiment. Je l'ai vu à l'œuvre ; il aime réaliser, il aime la beauté non pas comme style esthétisant, mais comme réalisation de la capacité poétique, lumineuse et expressive de chacun, et il aime

⁵⁸⁴ Jérôme Andrews, conférence 1975.

danser, passionnément. Ses cours sont l'occasion pour lui d'une rencontre avec ce qu'il ne connaît pas encore, mais qu'il saura quand le cours sera fini : sa danse et la danse des autres participants aussi, car il n'est jamais arrivé, en tout cas en ma présence, qu'un cours de Jérôme Andrews ne soit pas l'occasion de danses de la part de ses participants. Je me souviens du début des années 70, lorsque j'arrivais en avance au cours du studio Morin et que je regardais par la petite fenêtre le travail de groupe des garçons. Il y avait alors une dizaine d'hommes, dont Jérôme Rachel, Jean François Lefort, Dominique Dupuy, Bertrand Raison et d'autres que je ne connaissais pas et il se dégageait de ce travail, en fin de session, une puissance spectaculaire : j'ai rarement vu bouger autant, avec autant de liberté, d'énergie et un tel enthousiasme. Jérôme Andrews me dit qu'on ne connaît pas un danseur quand il est dans un cours. Pourtant il savait éveiller en chacun un potentiel que, seul, le danseur n'était peut-être pas intéressé ou pas capable de donner. Pour moi, spectatrice, cette vision reste un moment fort d'une danse d'hommes ; « *qu'est-ce que ça dégage* » m'est-il arrivé d'échanger avec d'autres personnes qui, comme moi, attendaient l'heure du cours. Car réaliser un spectacle est un artisanat auquel Jérôme Andrews est particulièrement bien rôdé, comme nous avons pu nous en rendre compte tout au long de ses années d'expérience.

Il souligne l'importance d'improviser souvent et sans motif. Cela peut conduire à une compréhension des nécessités du corps ou à la nécessité de renoncer à ses habitudes mentales. Ces improvisations sont comme une façon de se plonger dans l'eau ou de prendre une douche. Elles nous régénèrent, nous mettent en phase avec nous-même. Grâce à l'improvisation on laisse vivre alors ce dont on était peut-être même pas conscient. Ce registre de la sensibilité, cette façon ou sens d'être au présent à un moment d'acte est un des avantages majeurs de l'improvisation pour le danseur qui désire composer. Les actions spontanées, qui par leur aventure éclairent l'instant de réalisation au plus profond de l'individu, sont le matériau à utiliser en composition. D'autre part, la recherche par l'improvisation, si elle n'est pas un jeu des clichés du mouvement, une simple habileté à bouger, mais une rencontre dans l'ici et le maintenant avec une certaine vérité de soi, a des implications « philosophiques » et spirituelles non négligeables. « *Il existe une structure interne dans la forme des gestes qui produit la forme désirée. Malgré vos conceptions très précises et très correctes, il y a en chaque individu une intégration qui n'est qu'à lui, et qui est unique. Il faut lui donner l'occasion de faire se rencontrer son expérience et sa matière* »⁵⁸⁵.

L'improvisation est cette occasion. Un instant de grâce, un instant habité, « *le droit des nerfs* » selon Walter Benjamin. L'attention aux paysages de l'âme, le dialogue et l'écoute des mouvements profonds sont avec l'imagination active ce qui permet de donner une forme

⁵⁸⁵ Jérôme Andrews, conférence, 1975.

sensible aux images de l'inconscient et de s'y confronter, et les outils mentaux utilisés par Jérôme Andrews afin d'être attentif à ce qui nous parle. S'il nous incite à improviser, il remarque pourtant que pour composer une danse et qu'elle puisse laisser le libre passage du subconscient « *il s'agit d'avoir la structure de votre danse déjà bien aventurée, déjà trouvée dans son déplacement et son évolution. À ce moment, on apprend la séquence des aventures qui fait constamment la même renaissance. Les mêmes images, les mêmes sensations reviennent au fur et à mesure. À cet instant, on se détache de l'objet créé et le visage original peut s'exprimer à travers la structure faite par notre aventure, notre expérience* »⁵⁸⁶.

Dans cet instant d'improvisation, nous abandonnons les opérations mentales, les « *structures opérationnelles* » selon l'expression de Laurence Louppe⁵⁸⁷ qui ajoute : « *c'est rendre au temps ce flux indéterminé* ». Jérôme Andrews fait en sorte d'être constamment en « improvisation », utilisant chaque moment de sa vie, de ses cours pour le surgissement de cet instant ouvert, entretenant un rapport au monde en constant dialogue de liberté, vision politique de l'instantanéité, « *comme résistance à l'économie de l'image arrêtée* » dit encore Laurence Louppe. Mais Jérôme Andrews n'a aucune appréhension de l'image. Il en joue, ainsi qu'il en était d'usage à la Denishawn, comme d'une dimension du métier de danseur, de son jeu d'être humain présent au monde.

L'espace

Les notions d'espace ont évolué et ont été sans cesse réévaluées à la lumière d'une expérience nouvelle. Jérôme Andrews a constaté la différence des notions d'espace entre la danse moderne américaine et la danse allemande, et dans les années 60, il définit trois espaces dans lesquels s'inscrivent les expériences du mouvement :

L'espace de l'intérieur du corps.

L'espace que l'on peut atteindre avec son corps.

L'espace au-delà de son corps.

L'espace est d'abord un lieu pratiqué, le studio. L'espace du studio, retrouvailles quotidiennes et nécessaires où toutes les bonnes et les moins bonnes idées vont se retrouver confrontées à la réalité de l'ici et maintenant : « *quand vous êtes dans une salle de danse qui a son espace particulier, vous pouvez commencer à habiter l'espace de vous-même, ce petit rêve, cette petite lumière en soi, qu'il faut que vous laissiez grandir dans toute la matière sensible... Alors, si le corps n'est pas sensible, il y a beaucoup de choses à faire...* »⁵⁸⁸. J'arrive

⁵⁸⁶ Jérôme Andrews, conférence n°7, 13 janvier 1977.

⁵⁸⁷ Laurence Louppe, *La Poétique de la danse contemporaine*, opus cité p.334.

⁵⁸⁸ Jérôme Andrews conférence n°2, datée de 1969.

avec quelque amorce possible de mouvement, rien de particulier ne se produit ou j'arrive en pleine forme et je ne touche rien qui me parle véritablement, la rencontre ne se fait pas, ou bien la forme n' pas au rendez-vous et soudain, de façon inattendue, le charme opère, le paysage est transformé. Heureusement avec le temps, la discipline du travail, la patience et les « ficelles » du métier, on va pouvoir changer d'état (état de corps et état d'esprit), trouver les moyens d'avancer, car l'espace est un partenaire sur lequel on va pouvoir s'appuyer, auquel on peut s'abandonner ou avec lequel on peut entrer en dialogue et dans lequel je trouve l'élan d'un renouveau bienvenu. « *Se mouvoir, c'est partir de l'axe, de n'importe quel axe, parce qu'il y en a mille, mais dès l'instant où vous vous êtes déplacé hors de cet axe ou par envie de vous gratter un tout petit peu par le frottement de votre carcasse dans l'espace, vous avez mis en route, énérvé toute une matière nouvelle. Vous entrez alors dans un monde de complexités, vous ne savez plus où vous en êtes, vous ne trouvez rien où vous appuyer sauf ce déplacement extérieur, qui lui, semble réel. On peut donc prendre appui sur lui et commencer à trouver une discipline de cet extérieur. Marcher sur une ligne droite par exemple, ou marcher sur une ligne courbe, avec un rythme, ou dans le sens d'être poussé, ou tiré, d'être aspiré, d'être envoyé par le fond et toutes les petites expériences que vous pouvez faire seulement avec un déplacement minuscule* »⁵⁸⁹

Il y a bien sûr l'espace dit « géographique », celui de la géométrie qui est une expérience fascinante, et que les peintres tels que Klee ont conceptualisé. La calligraphie japonaise est aussi remarquable dans ses études où, de nouveau, la maîtrise de la colonne vertébrale et du souffle est primordiale. La même expérience peut être celle du danseur quel que soit l'objet du corps utilisé comme point traceur. Et si on traverse l'espace disponible en marchant en ligne droite ou en se déplaçant sur une courbe, ni la peau, ni la chair ni les os ni aucun objet du corps ne se comporte de la même façon. Notre corps cartographie l'espace autour de nous non seulement à partir de données extéroceptives mais aussi à partir de son être viscéral. Réalité de l'intérieur, des tripes, du cœur, du cerveau qui comme une éponge se gonfle, (tout ça c'est fabuleusement vivant ainsi que nous le démontrait Jérôme Andrews), réalité du corps et de l'espace qu'il peut atteindre, et réalité de l'ouverture jusqu'au-delà de soi, selon la formule « *qu'il y a plus de place dehors que dedans* » comme nous l'avons noté précédemment. Jérôme Andrews avait le don de ces petites formules qui amusaient et donnaient à réfléchir. Dans la poétique du geste de Jérôme Andrews, il n'y a pas de « mimésis » mais « mouvement », un acte physiologique qui se communique à la « carcasse » qui va dans l'espace en « constant move ». Nous sommes ici dans la même stratégie que celle décrite par Mary Wigman quand

⁵⁸⁹ Jérôme Andrews conférence du 4 décembre 1975.

elle se demande « *comment placer (ses) pieds, déplacer ses hanches, régler le buste de façon à obtenir la forme abstraite de la rotation* »⁵⁹⁰.

« Avoir des tripes » était autrefois la qualité primordiale d'un artiste danseur. Le jeu entre l'espace intérieur et l'espace possible de mouvement enrichit et libère la sphère définie par Laban et se continue dans l'espace au-delà de soi que certains appellent l'imaginaire, mais qui n'a pas besoin de références imaginées : certains êtres ont une présence, une façon d'occuper l'espace et le temps qui leur donne une qualité remarquable. Ce n'est pas forcément ce que font les comédiens pour attirer l'attention, pour être visibles. C'est plutôt une densité intérieure faite d'appuis dans le sol et de tenue de corps, non pas en tension artificielle, mais dans une qualité de détente, un état de la colonne vertébrale, et nous avons noté que cette présence est particulièrement recherchée dans le travail du Nô.

En me référant au séminaire d'Hubert Godard qui se tint à l'université Paris 8 en janvier 2010, il m'apparaît que le travail de Jérôme Andrews passe continuellement du registre de l'intéroception d'un corps enveloppe, « *ownership* », à celui d'un corps radical construit par des appuis de pieds intentionnellement nus (qui magnifient l'instance gravitaire), et un corps vectoriel qui projette dans l'espace disponible les potentialités expressives issues de son espace intérieur. Le travail sur la respiration olfactive a développé le sens des otolithes, a mis en branle un corps animal, la maîtrise de la respiration a rétabli la légitimité territoriale, et la connaissance de ses propres émotions permet une transparence expressive d'une qualité particulière propre à chacun. Les cours de Jérôme Andrews mettent en jeu des modalités différentes, toujours dans l'exhortation à l'expérience personnelle de l'acte ou de la forme proposée, nous invitant toujours à repousser nos propres limites. Mary Wigman, dans sa lettre à un jeune danseur, exhorte « *à voir et à absorber avec des yeux avertis la plénitude de la vie quotidienne(...) Les rapports spatiaux ne souffrent pas de limitations étroites ; ils exigent une expansion spirituelle de la même intensité que le geste dansant qui s'étire vers un espace infini* »⁵⁹¹.

Si Jérôme Andrews n'utilise pas les trois registres du pathos que sont les larmes, le rire et la colère, émotions de base répertoriées par la neurobiologie, il communique pourtant par l'émotion, une singularité qui fait de lui un danseur émouvant, qui éveille quelque chose, fait réfléchir à cette part d'humain que la danse contemporaine a tendance à évacuer. Jérôme Andrews dit : « *Il y a en moi ce retour ou ce passage (un peu seulement de chacun) à une vision du futur, il y a en moi ce total au-delà de l'être présent, car je suis passé dans l'état de présence à un souffle des vents qui gonflent les voiles de quelque barque mythique. Vers ce visage*

⁵⁹⁰ Mary Wigman citée par Isabelle Launay, A la recherche d'une danse moderne, opus cité p.191.

⁵⁹¹ Mary Wigman, le *Langage de la Danse*, opus cité, p.100.

originel qui se dérobe à notre mental, jusqu'à ce que quelque'endroit du cerveau réalise que, ici, en cet instant, le « je suis » est réel et complet car il est éphémère, et par l'acte d'être au-delà des positions et des gestes et des mouvements de style, ou école de danse, on passe dans le royaume de la création. Cette création, qui crée des formes, cette création qu'on ne saurait saisir dans ses mains et dans sa tête, on prend conscience que c'est par elle que toute vie, à son degré le plus humain, est, en cet instant, complète et réalisée. Rapidement, cela passe et l'on retourne à la terre du corps, la volonté du mental revient, une fois de plus, la technique active de l'exécution, la danse profonde a changé et c'est l'effort, et c'est l'intention, et c'est moins ».

Au-delà des problèmes du danseur et de sa réappropriation de soi, d'autres questions, plus sociétales, sont en jeu, celles du rapport au corps avec tous les domaines du savoir, des institutions. Que devient une pensée de la sexualité quand on expérimente les aspects masculins et féminins de soi ? Ne pourrait-on pas penser la sexualité en termes de créativité ? Qu'en est-il des normes qui font du corps le domaine exclusif de la médecine ? Deviennent « maladies » nos tristesses, nos dépressions, l'hyper activité de nos enfants, et peut-être bientôt nos états d'âme (ou d'être) relèveront d'un cocktail de jolies pilules qui assureront dès le jardin d'enfants notre bon fonctionnement en société. Accepterons-nous une molécule de contrôle social en place de nos « symptômes » ? symptômes dont la psychanalyse dit qu'ils sont toujours l'expression d'une rébellion en nous, un dysfonctionnement dont Jérôme Andrews nous propose de faire une œuvre, constatant que nous sommes tous des névrosés. Devant les nouvelles normes qui menacent notre espace, restreignent nos libertés de vivre, de penser, d'étudier, Jérôme Andrews nous incite à expérimenter la plasticité de nos propres états d'être, et à ne pas nous fixer dans une conception de la vie qui empêcherait cette expérience d'advenir. « *Développez votre étrangeté légitime* » nous suggère René Char.

L'enseignement de Jérôme Andrews est une formidable invitation à l'émancipation : nous ne pouvons nous trouver que par nous-mêmes, en nous-mêmes, au-delà de toute croyance en un sens qui soit extérieur à soi, en un être ou quelque instance qui « saurait » et nous permettrait de nous reposer du souci de la recherche du sens de notre vie. S'il a su nous révéler nos faiblesses, il nous donne les outils et le courage pour accepter le défi de l'existence. La découverte de notre potentiel d'être ne devient évidente que par la richesse qu'elle propose en échange car la plénitude est au rendez-vous. « *Ouvrir et laisser être* » m'écrit-il en 1987. Il nous dit que la porte est ouverte, que nous aussi nous pouvons « y aller ». Ce qu'il nous apprend ne s'oublie pas et se transmettra encore. Il y a des studios où de nombreux danseurs continuent de travailler à partir de ce qu'ils ont intégré de son enseignement, de sa danse et de sa pensée. Sa poétique est toujours à l'œuvre, et parce qu'elle est si profondément émancipatrice, porteuse

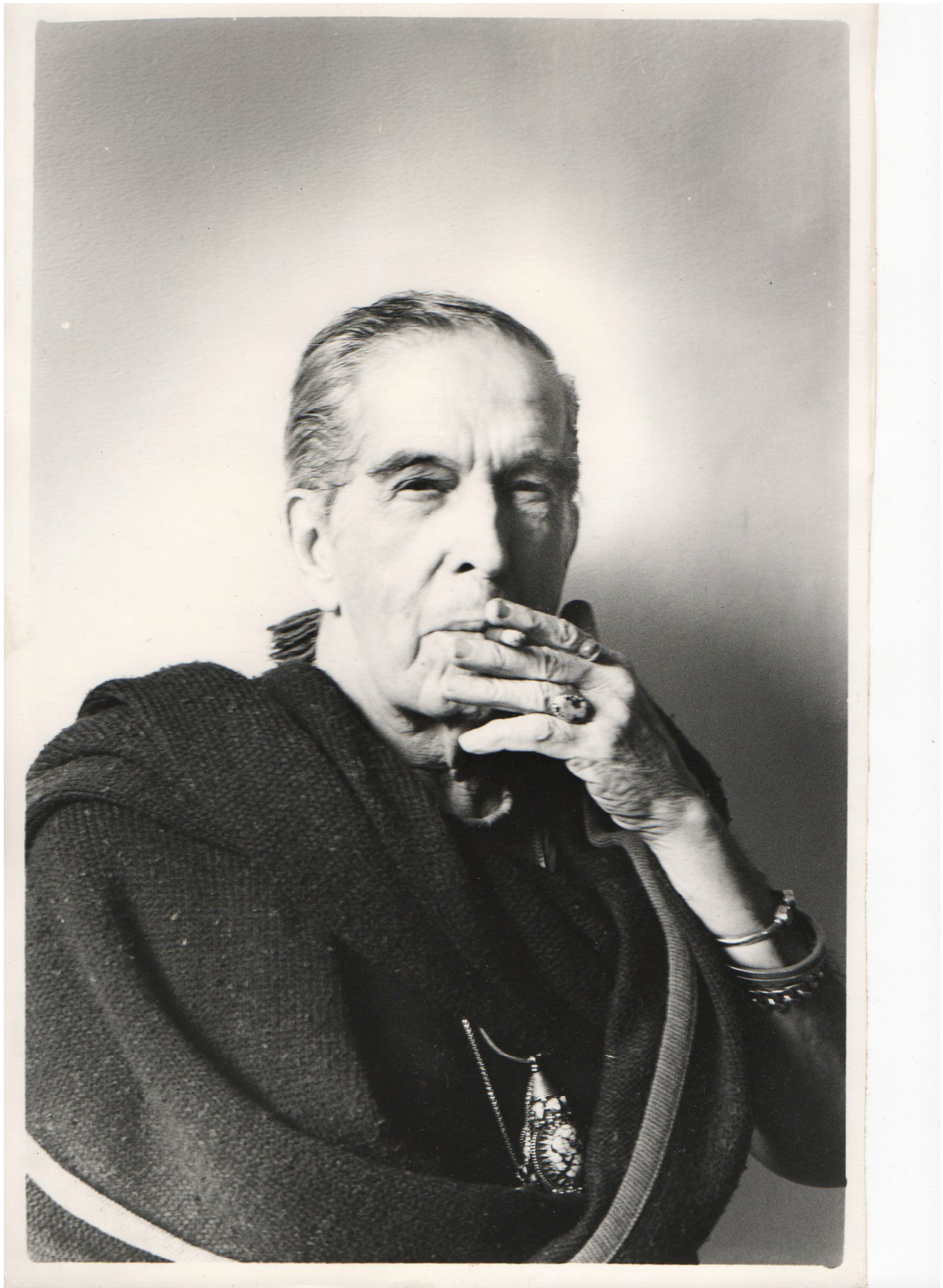
de vie, elle ne peut être que sans cesse réinventée, ressurgir même sous d'autres formes. Tout est vivant dans notre corps, se transforme, inscrit nos attitudes quotidiennes, nos émotions. Jérôme Andrews, par son travail, nous fait expérimenter notre « fausse conscience », conscience que nous découvrons composée d'illusions et de fictions. Eric Fromm constate : « *Dans la mesure où le conscient ne représente qu'un petit secteur d'une expérience modelée par le social et que l'inconscient représente la richesse et la profondeur de l'homme universel, l'état de refoulement aboutit à ce que le moi, l'être social contingenté, soit séparé de moi, l'être humain total. Je suis étranger à moi-même et au même degré tout autre m'est étranger. Je suis retranché du vaste champ de l'expérience humaine. Je reste un homme fragmentaire qui n'expérimente qu'une petite partie de sa réalité et de celle des autres*⁵⁹² ».

Quant à l'être singulier, Jérôme Andrews, il occupe encore nos cœurs et nos esprits : mon témoignage n'en est-il pas la preuve ? Prométhée, Œdipe, Pierrot, Mendiant, un et multiple, cette participation au monde faite d'amour de la vie, de connaissance, et de discipline, était un fabuleux mélange de vulnérabilité et de force. Il est difficile de nos jours d'envisager de vivre en « free-lance » comme il a vécu toute sa vie. Pas de situation stable, ni de fortune personnelle : il n'est pas un fonctionnaire, ni un salarié. Il est danseur, libre de son corps, de ses changeantes amours, et « l'extase », cette fleur native du cœur de l'âme reste primordiale pour lui. Surtout, il sait admirablement aimer et se faire aimer. À sa disparition le propriétaire de la Louisiane, l'hôtel où il finit ses jours, à Paris, rue de Seine, déposa des roses et un très émouvant « merci Jérôme ».

Ceux qui le connurent pouvaient tous dire « merci Jérôme ».

⁵⁹² Eric Fromm, in « *Psychanalyse et Bouddhisme Zen* », p.121

Photo Delphine Joubert, Marseille avril 1990.



Pièces jointes

Entretien avec Françoise Dupuy, mardi 10 août 2010

C: Pouvez-vous me parler de votre première rencontre avec Jérôme Andrews ?

F: Je n'ai aucun souvenir précis de ma rencontre avec Jérôme, mais je me souviens de Jacqueline Robinson, au retour d'un stage chez Wigman, me disant: "j'ai rencontré un danseur remarquable".

Grâce à Jacqueline, nous prîmes un café ensemble.

Dominique se souvient certainement des circonstances de cette rencontre

C: Comment Jérôme a-t-il commencé à travailler avec les danseurs parisiens ?

F: Jérôme a créé « Les compagnons de la danse » en 1953, je crois. Nous n'en faisons pas partie.

Mais il a chorégraphié trois pièces pour nous :

Le premier duo a été fait par étapes. "Le jour où la terre tremblera", chorégraphie créée au théâtre de l'étoile en 1960.

En trois parties.

Chorégraphie très belle, très composée, tout à fait la façon de travailler de Jérôme.

Les choses se plaçaient, non-préconçues.

Beaucoup de courses, de mouvements en opposition dans le corps. Une marche en avancée, en vibrations. Des courses avec vibrations.

Le second mouvement est beaucoup plus lent, un duo.

Jérôme me disait: "vous devez être au bord du gouffre Françoise".

Avec des cercles ».(Françoise commence à inscrire de ses mains dans l'espace entre nous le dessin de cette chorégraphie). Je cherche à savoir quels étaient les rôles : Françoise me dit que c'est elle qui inscrit le premier cercle.

" Le jour viendra où ni l'homme ni la femme ne se reconnaîtront". C'est une phrase de la Bible, ajoute Françoise.

Le premier mouvement était très bagarre.

Le second mouvement est un essai d'accord.

Le troisième mouvement est simplement une longue marche. Nous avons la vidéo de cette danse, nous vous la montrerons.

Ensuite il y eut "Capture éphémère": nous commençâmes là où nous avons terminé la Toccata de Chavez.

Nous nous occupions de l'Arc, Dominique et moi, au musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Nous programmions des soirées à thème; en 1967, nous avons voulu en faire une sur la musique contemporaine. Nous connaissions de nombreux musiciens de l'ORTF, dont François Bell, et nous sommes allés, avec Jérôme, écouter des musiques qu'il nous avait préparées.

On est repartis au studio en taxi et Jérôme a dit: "on commence tout de suite". Et on a travaillé quelques heures comme ça sur la musique de Parmegiani, "Capture éphémère", travail en sensations très fines. On ne l'a pas beaucoup dansé. Et nous n'avons pas de cassette vidéo. Marie-France Delieuvain a été très touchée par cette danse ».

(Nous échangeons des informations sur Marie-France Delieuvain qui continue son œuvre au Costa Rica).

Le troisième duo est en 1968, "Le masque de la double étoile", d'après un texte de Jean-Louis Barrault. C'était tout un jeu avec les tissus, de changements avec utilisation des tissus. On avait pas de musique. Francisco Semprun et Jacqueline Robinson ont improvisé la musique. C'est dans cette danse que Dominique me natte les cheveux. Jérôme avait observé que souvent Dominique faisait ma natte.

Cette rencontre avec le travail de Jérôme, qu'est-ce que ce fut pour vous?

J'avais déjà une technique Wigman et Laban, une technique complètement allemande. Jérôme a structuré ma technique d'une façon plus forte, plus précise. Jérôme avait une très profonde connaissance du corps. La science et la profondeur de Jérôme m'ont beaucoup aidée. J'étais très musicale. Comme j'avais été projetée sur la scène tout de suite, avec Jérôme j'ai du me poser des questions.

Y avait-il pour vous danseurs modernes un refus de la danse classique ?

Il n'y avait pas de hiatus entre la danse classique et la danse de Wigman.

"La danse à l'état pur", le mouvement dans l'énergie du mouvement. Ce n'est pas intellectuel du tout.

Quand nous avons créé les RIDC avec Jacqueline en 1969, je lui ai demandé de venir. Et Jérôme est venu enseigner jusqu'en 1983, date à laquelle je suis allée au ministère.

En Avignon entre 1972 et 1976, puis à Mâcon et à Bourg en Bresse, il a participé à nos stages d'été.

Avec l'âge Françoise, est-ce que, pour vous comme pour Jérôme, la danse est plus facile?
Avec le temps, donner des cours est difficile, pas de danser.

Entretien avec Dominique Dupuy

Samedi 14 août 2010 : Rendez-vous avec Françoise et Dominique Dupuy pour visionner Le Jour où la terre tremblera et pour réaliser un entretien avec Dominique Dupuy.

Nous regardons le film ensemble. Je suis fascinée et par la qualité de la danse et par la qualité du rapport entre les deux danseurs, leur musicalité qui n'est jamais soumission à la musique mais présence à soi et à l'espace habité par la musique.

D : Au début, on ne dansait que le premier mouvement, car il y a une question de souffle et à la fin du premier mouvement, on était rétamés. Sur le plan du souffle c'était effrayant.

C : Il y a une percussion en vous, bravo.

D : Puis, nous l'avons beaucoup dansé. À Paris, nous l'avons présenté au cours d'une saison au Théâtre de l'Etoile. À cette occasion, nous avons eu l'idée d'utiliser comme scénographie des photographies de notre ami Lucien Clergue : les marais d'Arles, branchages immergés dans l'eau, éléments de la nature au caractère apocalyptique. Pour l'organisation scénique de ces magnifiques agrandissements, Clergue a fait appel à Jean Cocteau qui a très simplement suggéré d'utiliser une seule photo, déchirée en deux panneaux de chaque côté des premiers plans, découvrant la photo dans son entièreté, à l'arrière scène. C'était une fantastique vision de fin du monde.

F : C'est une chorégraphie très belle, très construite, l'équilibre entre les deux...

D : Ceux qui l'ont vue dernièrement dans la reprise que nous en avons faite avec Christine Gérard et Paco Decina ont tous dit que c'est une très belle œuvre, presque classique, qui pourrait servir d'exemple de travail de composition pour des danseurs en formation.

C : Merci Françoise, je suis tout à fait admirative de votre prestation dans cette danse.

D : Nous allons passer dans mon bureau.

C : Dîtes-moi Dominique, dans *Le Jour où la terre tremblera* Jérôme disait à Françoise : « vous devez être constamment au bord du gouffre ». Et à vous, Dominique, que disait-il ?

D : C'est dans *Capture Ephémère* que nous étions supposés être au bord d'un gouffre, qui nous attirait, comme une aspiration vers le bas. À partir de cette aspiration, c'était comme notre diaphragme, aspiré vers le bas ; toute cette danse était donc basée sur le diaphragme. C'était *Capture Ephémère*.

C : 1967, *Capture Ephémère*.

D : Oui, je ne sais pas si Françoise vous a raconté ça ; on a dansé beaucoup *Le Jour où la terre tremblera* et on a dit un jour à Jérôme : « il faudrait faire une nouvelle pièce ». Nous étions alors animateurs de l'A.R.C. au musée d'Art Moderne de la ville de Paris. On programmait une soirée où nous n'étions pas seuls ; il y avait d'autres groupes, celui de Karin Waehner en particulier. Karin avait fait une très belle pièce.

Le thème de la soirée était la musique concrète, celle du groupe de recherche de cette époque à l'O.R.T.F.. Nous l'avons proposé à Jérôme qui a dit « d'accord ; il faut trouver une musique ». Un soir, dans notre studio du boulevard de Clichy, Jérôme et Françoise sont partis à la Maison de la Radio où ils étaient attendus par François Bayle et d'autres musiciens dont Bernard Parmegiani qui leur a proposé *Capture Ephémère*. Ils ont écouté la musique, ils l'ont prise dans leur sac, ils sont remontés dans un taxi ; quand ils sont arrivés, il devait être 9 heures du soir pour le moins, et Jérôme a décidé, décrété, qu'on commençait séance tenante. Invraisemblable ! Il nous a dit : « Vous allez prendre la place que vous occupiez à la fin du *Jour où la terre tremblera*, c'est-à-dire séparés mais ensemble. On s'est placés et c'est là que Jérôme nous a dit : « vous êtes devant un gouffre, le bord de scène, vous êtes attirés par ce gouffre » ; il a commencé à nous faire improviser, des mouvements où nous avançons et reculons comme attirés. Voilà, c'était le début. Puis la pièce s'est beaucoup développée sur la gravité.

À cette époque, Jérôme avait initié un grand travail sur Uddiyana : la rétention du souffle avec l'aspiration de l'abdomen vers le haut comme un avalage du ventre, accompagnée de battements des muscles abdominaux, comme des secousses venant de la terre.

Ce travail, que nous faisons en atelier, Jérôme a décidé de l'intégrer à cette danse, de l'inscrire dans l'espace, notamment dans une grande diagonale où la dynamique du déplacement était donnée par l'action du ventre. Comme vous savez qu'on donne un nom aux choses que l'on fait, cela s'est appelé « le pas de tripes ». Allez expliquer ça à des néophytes, pas facile !

Nous avons commencé, Françoise et moi un grand travail sur les portés avec notre maître d'acrobatie André Guichot. Jérôme nous avait vus au travail et a décidé que nous ferions un porté, un porté classique mais transposé à la Andrews, avec un zeste de « pas de tripes ». Face à face l'un de l'autre, de profil au public, Françoise courait vers moi, sautait et je l'attrapais en l'air les deux mains sur son bassin au niveau des crêtes iliaques de façon à la faire basculer en avant sur l'horizontale, mes deux bras en extension vers le haut. Pas facile avec une personne comme Françoise presque aussi grande que moi. De cette situation en extension sur l'horizontale, je la rebasculais sur la verticale ; elle glissait contre moi, tous deux nos abdomens avalés nous étions en complète osmose. Un seul corps, à tel point qu'on ne savait plus qui était

qui. Transpiration aidant, nous étions trempés et donc collés l'un à l'autre. Nous unissions nos souffles et nos eaux. Fantastique !

À la fin de la danse, on était de nouveau face au gouffre, on faisait un mouvement de recul et d'avancée, le recul plus important que l'avancée, si bien qu'à la fin on disparaissait petit à petit vers le fond de la scène, avec cette attirance et cette répulsion, comme un souffle.

La danse entière était donc basée sur le souffle, sur le mouvement du (des) diaphragme (s). Ceux qui l'ont vue n'avaient jamais vu une chose pareille. Même dans ce porté, dans sa grande ligne, dans sa forme, la façon dont on le faisait ça sortait de la forme. Et encore c'était une forme, alors que dans le reste de la danse il n'y avait aucune forme et cependant une totalité de présence. Dans nos corps, il n'y avait pas un instant dans lequel nous étions dans le même état. C : L'expressionnisme a apporté un changement dans la modulation. Cette seconde danse, elle durait combien de temps ? Et vous l'avez dansé ?

D : Elle devait durer 8 -10 minutes ou quelque chose comme ça. On l'a créé au musée d'Art Moderne pour cette fameuse soirée, elle a eu un succès incroyable, les gens étaient transportés. Tout ça dans des conditions invraisemblables. Jérôme est arrivé dans la loge, on était trempés. Il nous a dit : « je vais vous emmener dans un endroit formidable ». On est partis tous les trois en taxi et nous sommes arrivés à la « Factorerie ». Vous avez connu la « Factorerie » ?

C : Oui.

D : Nous, on ne la connaissait pas, c'était donc la première fois que nous y allions. Jérôme était comme un prince, il adorait cet endroit. On a bu au bar, on a regardé les choses... Nous sommes devenus des adeptes de la « Factorerie », nous y avons acheté des objets. C'est peut-être bien ce jour-là déjà que nous avons parlé à Jérôme de la troisième pièce. C'était un magnifique texte de Jean- Louis Barrault, en préface à la représentation du *Soulier de satin* de Claudel, *La Double étoile* ; nous avons passé le texte à Jérôme et il a marché immédiatement dans la combine. Il y avait quelque chose de fantastique avec Jérôme, c'est la façon dont il attrapait les choses au vol.

C : Oui.

D : Avec derrière tout son savoir, tout son passé, toute sa mémoire, toute sa science, tout son travail, tout d'un coup, « toc », il était capable de ramasser quelque chose comme ça. Et puis de partir avec. Comme il avait fait avec *Capture Ephémère*, cette idée d'avoir été écouter de la musique, de revenir avec la musique et de dire : « on commence », comme ça... Sur le tas.

C : Oui. On commence, on est dans le désir, toujours ...

D : Pour cette troisième pièce *Le Masque de la double étoile*, on a cherché une musique. Après Carlos Chavez pour *Le Jour où la terre tremblera*, Bernard Parmegiani pour *Capture*

Ephémère, on voulait autre chose. On a beaucoup erré, beaucoup cherché, rencontrant notamment l'organiste Jean Guillun. Finalement, nous nous sommes retrouvés un jour chez Jacqueline Robinson à « L'Atelier de la danse » avec Francisco Semprun, le musicien attiré de Jacqueline, Jérôme, Jacqueline, Françoise et moi, peut-être aussi Roger Ribes. Semprun s'est mis au piano, nous avons pris des instruments qui étaient là, cloches et clochettes, tambourins, des objets hétéroclites que nous avons mis autour de nous. La pièce était déjà composée de quatre mouvements ; nous avons improvisé cette musique, l'enregistrant sur le tas, comme ça, du premier coup ; le premier mouvement comme ça, pouf, le second mouvement, pouf... Il faudrait que ce soit un peu plus comme ceci ou comme cela, pouf, le troisième et le quatrième mouvement, pouf et puis ça y était.

Pour la danse, on était supposés être des comédiens chinois en train de jouer *Le Masque de la double étoile* ; (le masque est un mot ancien pour pantomime). Il y avait l'idée du déguisement, de se déguiser en s'habillant l'un l'autre, avec beaucoup de morceaux de tissu de toutes sortes. Pour l'entrée, nous entrions séparément, Jérôme a cherché pour Françoise un grand tissu solide pour faire une grosse balle et lui a dit : « Vous allez entrer en la traînant ». Le jour de la première, avant qu'elle entre en scène, il lui a soufflé à l'oreille : « ce sont les Ballets Modernes de Paris qui sont dans cette balle ».

Souvent, lorsque nous dansions, depuis des années, Jérôme était là, dans les coulisses, les loges, avant le spectacle, pour assister à nos préparatifs. Il aimait ce moment et il a voulu l'introduire dans la pièce. Ainsi, entre chacune des quatre séquences, il y avait un temps dans le silence où nous nous préparions pour la séquence suivante, en utilisant certains des morceaux de tissu de la balle.

Dans un de ces moments, je coiffais Françoise. Jérôme m'avait vu le faire souvent – je lui faisais une natte des longs cheveux qu'elle portait à l'époque. Encore une fois, nous étions dans l'instant.

Il arrive au studio un jour et dit : « J'ai vu un spectacle extraordinaire, je veux que vous veniez le voir avec moi », et il nous entraîne au Théâtre Charles de Rochefort. C'étaient les Dzi Crocketts, un groupe de garçons brésiliens travestis, mais pas n'importe quels travestis, travestis dans l'outrance.

C : Il me semble que vous avez écrit à ce sujet.

D : Au début du spectacle un des comédiens-danseurs s'avance tout seul devant le rideau et disait cette chose extraordinaire : « we are not men, we are not women, we are...people... », et il traduisait : « Nous ne sommes pas des hommes, nous ne sommes pas des femmes, nous sommes...des gens... ». Là-dessus, le rideau s'ouvrait et découvrait une sorte de magasin de costumes d'un théâtre d'opéra de province ; il y avait une multitude de costumes pendus à des

cintres. Les garçons entraient, ils étaient trois, ils étaient six, et en entrant, ils décrochaient au hasard n'importe quel costume - ça changeait tous les jours - ils prenaient n'importe quel costume, ils s'habillaient avec, et jouaient les sketches avec ce nouveau costume de chaque soir. Nous avons vu le spectacle plusieurs fois et c'était fantastique. Parfois, il y en avait qui se retrouvait en punaise de sacristie avec un petit chapeau, un petit manteau étriqué, des petites chaussures pour un sketch plutôt « érotique », c'était d'une grande drôlerie. C'était simplement dans l'acte de faire, ils ne racontaient pas d'histoire, ils n'en rajoutaient pas, c'était simplement ça, la chose, c'était de prendre n'importe quel costume, le mettre, et jouer ce qu'ils avaient à jouer ; donc ça changeait tous les jours. Ils étaient d'une beauté absolument fantastique, des corps...on les voyait arriver, en slip, et après ils s'habillaient. Jérôme adorait ça. Je pense qu'il l'avait vu avant de faire *Le Masque de la double étoile*, et que c'est ça qui lui avait donné envie de travailler sur le déguisement. Le vrai sens de déguisement. Vous savez que dans le déguisement, il y a « guise », faire à sa guise, c'est s'habiller à sa guise, il y a donc quelque chose de l'imaginaire, ce n'est pas seulement mettre un costume pour faire la folle ou je ne sais quoi.

C : Donc vous êtes arrivés à garder cette qualité de changement constant dans votre danse, chaque fois que vous l'avez dansée?

D : Et on a trouvé un plaisir constant à faire ça. On se faisait des costumes invraisemblables, des trucs qui traînaient...qui nous empêchaient de bouger...on était obligés de ramasser des tissus...ça changeait complètement la chorégraphie. C'était inouï à faire. On ne l'a pas dansé beaucoup, mais c'était très beau : Jérôme proposait une action, à laquelle on ne comprenait rien.

C : Oui, c'était souvent le cas.

D : Comme un « koan », un truc pour vous dérouter et allez...on était bien obligés de le faire, on s'y lançait, à partir de là, comme une énigme, comme quelque chose dont on ne comprenait pas forcément le sens. Il ne fallait pas que cela fasse référence à quelque chose qu'on connaissait. Nous étions des danseurs très disciplinés, Françoise et moi, avec une très grande technique, il voulait qu'on sorte de ça, avec raison, il cherchait comment nous mettre en péril. Par exemple, je vais vous dire, quand on a retravaillé *Le Jour où la terre tremblera*, avec Christine Gérard et Paco Decina, Christine Gérard vous la connaissez ? C'est une personne qui va de pas en pas, de note en note, on s'est rendu compte alors de quelque chose à laquelle on n'avait jamais réfléchi : vous avez pu le voir vous-même, c'est que la danse est très en relation avec la musique. Jérôme ne nous avait jamais dit ça.

C : Vous étiez très musicaux et c'est un élément qui m'a touché de cette danse, sans que vous ne soyez aliénés à la musique, vous étiez d'une subtilité dans le rapport à la musique qui est étonnante.

D : Mais c'est tellement sur la musique, il ne nous a jamais parlé de ça, on ne s'en est jamais rendu compte, c'est lui qui nous a amenés à ça, sans qu'on en ait conscience.

C : Vous aviez tous les deux une véritable musicalité. Simplement dans vos corps. J'ai vu ce que vous avez fait tous les deux. Mais Françoise dépasse la danseuse, elle a une qualité profondément humaine, avec ces torsions, elle est une femme et une magnifique danseuse, une femme pleine, qui dépasse la danseuse.

D : c'est une femme femme.

C : Alors Dominique, dans ce troisième duo, il y avait plusieurs parties, ou une seule partie ?

D : Il y avait plusieurs séquences : l'entrée des comédiens, moi en acrobate, Françoise avec sa grosse balle de tissus, puis trois danses entrecoupées des intermèdes où nous nous fabriquions les costumes : « la sécheresse », « l'impossibilité de la rencontre », enfin « l'amour et l'union des deux êtres comme une étoile double ».

C : C'est en 1969 ; Françoise et vous avez été très pris par l'école, les R.I.D.C., et vous avez fait moins de spectacle.

D : On a moins fait de spectacles.

C : Vous avez eu la nouvelle génération de vos danseurs.

D : Oui, c'est ça.

C : Ce qui fait que vous avez créé pour eux *Visages de femmes* en 1972.

D : En 1968, on a tout perdu, la compagnie a mis la clef sous la porte. Nous n'avons pas pu danser pendant de longues semaines. On ne tenait que par les spectacles que l'on donnait, on n'avait pas de subventions ni rien à l'époque, donc on dansait partout, n'importe comment, n'importe où, on ne vivait que par nos spectacles, c'est que qui nous faisait vivre. Comme on n'a pas pu danser pendant des semaines, il y a eu un grand manque à gagner et puis aussi une espèce de...non, pas du découragement, mais une envie de faire évoluer nos activités.

Je voudrais revenir à quelque chose, je ne sais pas si Françoise vous en a parlé : les cours que Jérôme a donnés pendant un grand moment - après il y a eu tous les stages des R.I.D.C., les jardins de la danse, etc...mais avant dans les années soixante, fin des années cinquante, Jérôme, pendant tout un moment, notamment quand on préparait le spectacle du Théâtre de l'Etoile, dans lequel nous présentâmes *Le Jour où la terre tremblera*, Jérôme venait donner un cours quotidien à la compagnie le matin. Il y avait des gens de toute sorte ; ceux qui dansaient avec nous, c'étaient des gens qui venaient nous voir, des gens qui aimaient danser et qui venaient nous dire qu'ils aimeraient bien danser avec nous. Il y avait des gens de tout gabarit et

de toute provenance, il y avait des amateurs, d'autres qui étaient un peu plus...mais des gens de toute sorte. Il fallait faire un vrai travail de groupe, et Jérôme donnait des cours absolument merveilleux ; c'était des cours d'une grande mobilité, avec peut-être moins de travail sur la respiration que plus tard, des cours d'une grande fantaisie de mouvement. Plus qu'après. Plus tard, je parlerais plutôt de profondeur, d'intensité de choses comme ça, mais là, une profusion et une grande joie...C'était un enchantement ! La maman de Françoise, qui habitait encore Lyon à l'époque, venait de temps en temps à Paris faire ses achats pour sa boutique, et restait trois ou quatre jours. Elle arrivait, et la première chose qu'elle faisait, elle venait voir le cours de Jérôme. Elle s'asseyait et restait là, fascinée. C'était fascinant. Nous conduisions la compagnie, nous travaillions beaucoup en diagonale à l'époque, nous inscrivions cette grande diagonale dans le studio qui n'était pas encore barré par le bureau ; il était immense, nous étions les deux premiers dans la diagonale et la compagnie suivait, les plus beaux cours que j'ai pris de ma vie. Fantastiques.

C : Je me souviens, quand vous étiez un groupe d'hommes qui travaillaient avec Jérôme au studio Morin, rue du Bac, juste avant le cours que je suivais ensuite, et lorsque j'étais en avance, je regardais par les petites fenêtres sur la porte, c'était extraordinaire de voir le groupe d'hommes que vous étiez : ça « dégageait » vraiment. Je n'ai jamais revu une telle vie sur scène.

D : Oui, parce qu'on a jamais eu les moyens de faire ça. C'est pour ça que je n'arrête pas de parler de Jérôme, et de dire, pourquoi est-ce qu'il n'y a pas eu plus de possibilités ? C'était fantastique ces cours du studio Morin. Pourquoi si peu de gens sont venus ?

C : Bertrand Raison, Jérôme Rachel, Jean-François Lefort, Je me souviens avoir vu Jean-François Lefort faire un saut « comme un chat », brillant, j'ai un « flash » d'un saut de lui, du pur bonheur de danser et je n'ai jamais retrouvé ça chez lui. Le temps passe, et cet état de pure liberté n'est plus jamais atteint. Quand il y avait Roger Ribes c'était très différent. C'est en quelle année que Jérôme a rencontré Roger ?

D : Je ne sais pas. C'est tout à fait au début, mais je ne sais pas où il l'a rencontré exactement.

C : Je sais qu'il l'a rencontré à un spectacle de Mila Cirul, peut-être celui dans lequel elle plantait un clou sur la scène avant de commencer sa danse sur la mort du cygne. Elle avait un grand voile, et elle venait sur scène avec un marteau planter son clou pour tenir le voile, et elle commençait ensuite sa danse. D'après ce que m'a raconté Roger.

D : Quand on a connu Jérôme, je suis allé voir son cours au studio Constant à Pigalle, c'était la première fois que je voyais un cours de lui, j'étais absolument estomaqué, je n'avais jamais vu une chose pareille, il y avait Ribes, mais là il ne dansait pas, il ne prenait pas le cours, il dessinait.

C : C'est d'ailleurs lui qui a fait l'affiche de *Rencontre*, la danse de Jérôme avec Olga Stens.

D : Mais ce qu'il a fait par la suite, c'est très très beau. Avec sa rondeur, sa petitesse, son corps difficile, avec ses pieds très moches, c'était difficile, mais que ne faisait-t-il pas avec ça ? N'avez-vous jamais vu une danse de Jérôme qui s'appelait *Prélude* ?

C : Non, je ne pense pas. Elle date de quand cette danse ?

D : Je ne saurais dire. De très longtemps, sans doute ; peut-être même d'avant son arrivée à Paris. C'est la première danse de lui que j'ai travaillée, avant *Le Jour où la terre tremblera*.

La danse évolue du début jusqu'à la fin sur une diagonale, du fond de la scène cour au premier plan jardin. Longue progression ponctuée d'avancées et de reculs, avec un travail profond et subtil à la fois de la troisième et de la première. Nul souci de forme, la troisième comme totale osmose à l'avancée et la première à la reculée, le corps au seul service des deux déplacements antagonistes sans déformation, c'est-à-dire sans exagération de la forme.

Si mes souvenirs sont bons, cette danse est le prélude au *Cercle des heures*, dans lequel on inscrit les douze heures sur un cadran imaginaire avant de les parcourir dans une grande ronde. Cette ronde des heures, je l'ai pratiquée avec Jérôme et repris à mon compte en atelier à plus d'une reprise, toujours avec un grand bonheur.

A cette époque, mis à part l'immense plaisir de l'immersion dans le mouvement, j'avoue que je ne comprenais pas grand-chose au travail lui-même, mais Jérôme aimait ça. On n'essayait pas de comprendre, on était juste en train de faire.

C : Mais quand même, avant de faire de la machine, j'avoue aussi que moi-même je ne comprenais rien de ce que Jérôme attendait de moi, rien du tout et que pourtant il se passait des choses, tout à coup, j'étais en vol, ou une émotion cinétique fait qu'on continue, d'une certaine façon. Françoise dit que cette technique de Jérôme, elle la connaissait, que c'était ce qu'elle avait appris, avec ses différents professeurs, dans son enfance, dans sa jeunesse, mais que Jérôme l'a obligée elle aussi, à se poser des questions, à structurer son travail, comprendre ce qu'il était. Elle dit d'elle-même qu'elle a été un peu projetée sur scène, et que Jérôme opérait une remise en question, cette restructuration de tout le travail. Vous aussi avez eu cette impression ? Ou c'est seulement avec la machine que tout à coup vous avez compris que c'était une restructuration ?

D : Je n'avais jamais travaillé sur la machine. Il y a eu ces années où Jérôme nous a fait danser ces choses, et où il l'a fait en nous lançant dedans ; après, il y a eu le travail que j'ai fait avec lui, dans la fin des années soixante-dix, après la mort de mon père, quand je me suis installé à Fontvieille. Jérôme est venu et on a fait deux cours de machine par jour. J'ai commencé à faire des solos, et là, avec une compréhension de ce que j'étais en train de faire. J'avais quarante-huit ans ; j'étais allé le voir en lui disant : « Jérôme, il faut que je change car je ne peux plus

danser comme j'ai dansé jusqu'à présent, vous savez bien, j'ai beaucoup développé ma technique, (mon parcours était très proche du sien), mais finalement j'en suis embarrassé ; de toute façon je ne peux plus utiliser cela, j'ai quarante huit ans, je ne peux plus sauter comme je sautais ».

C'est là que Jérôme m'a dit que Mary Wigman lui avait dit un jour « Jérôme, j'ai commencé à danser quand je n'ai plus pu sauter ». Jérôme est beaucoup venu à Fontvieille, et c'est à ce moment que j'ai commencé à changer mon travail, un travail que j'ai fait moi-même. Ayant compris que je ne pouvais plus danser comme je dansais avant et qu'il fallait que je change. Une des premières danses où j'ai vraiment commencé à changer, c'est une danse que j'ai faite dans un spectacle de Françoise, *Eclats*, au « Jardin de la danse ». Françoise commençait sur les escaliers du Jardin de la danse avec des voiles comme une évocation d'Isadora, puis il y avait tout un développement avec le groupe des danseurs et j'arrivais à un moment donné avec un solo, où j'avais deux énormes jupes, et deux bâtons en bambou. Ça a été ma première danse de changement.

Je ne dansais que cette danse, qui s'incrustait dans la pièce, mais je n'étais pas avec les autres ; donc j'affirmais ma situation de soliste, de solo, de solitude d'une certaine façon. C'était la première fois que je faisais quelque chose en dehors de tout ce que j'avais fait jusqu'à présent, en dehors de la routine, des choses connues. C'est là que j'ai commencé à comprendre, à intégrer vraiment dans mon propre travail ce que m'apportait Jérôme, alors qu'avant, dans les trois pièces qu'on a dansées, j'étais l'interprète des pièces de Jérôme, sans que cela s'intègre vraiment à mon travail. J'ai autant travaillé pour changer ma danse que j'avais travaillée pour la construire. Il a fallu que je déconstruise énormément pour reconstruire autrement. J'ai fait du Derrida (*rires*), de la déconstruction ; c'est ce que j'explique maintenant aux gens, c'est ce que je fais aux cours, je déconstruis et ça les perturbe beaucoup. J'ai beaucoup souffert, mais peut-être pas tellement que cela, car je sentais un renouvellement, je sentais que quelque chose de nouveau se passait qui était très présent. Il faut travailler beaucoup ; pour mes premiers solos je me levais à cinq heures du matin à Fontvieille, j'étais dans le studio à six heures, et je bougeais, je bougeais, j'improvisais pendant des heures. Après, comme on ne peut plus bouger aussi longtemps, on est obligé de travailler dans l'économie et travailler dans l'économie, c'est très difficile parce que tout d'un coup on est en train de construire, de construire avec économie, au lieu de gigoter comme un fou et de laisser venir les choses. Aujourd'hui, je voudrais bien refaire un solo, mais je ne sais pas si je pourrai le faire. Je ne peux pas travailler comme je le faisais, je ne peux pas faire ces improvisations merveilleuses, et avoir ce bonheur. Vous me comprenez ?

-C : Je vous comprends tout à fait. Mais je me dis c'est très important de faire en sorte d' avoir toujours l'espace très proche, pas petit à petit se laisser grignoter par le fait qu'il n'y ait pas l'espace de cette danse, que le temps peut très bien passer je pense que danser c'est un peu comme faire l'amour, on peut oublier que ça existe, ça s'éteint et la vie...et puis tout a coup il y a une espèce de morsure et si vous n'avez pas la possibilité... Car on aime bien que cela vienne de la nécessité en soi, on ne peut pas être tous les jours en train de travailler, sur quoi ? Ca ne se peut pas.

D :Oui, mais il faut être capable de répondre à cette morsure ou à cette chose qui arrive, et c'est un peu plus compliqué quand on a le corps qu'on a quand on arrive à mon âge. J'ai un petit studio où je fais du Pilates ; je fais du sur-place, du sur-place qui remplit l'espace car pour moi c'est tellement en relation à l'espace, mais enfin je ne suis pas en train de me déplacer dans l'espace.

Les quelques fois où je me retrouve dans l'espace c'est un tel bonheur, je découvre que je peux encore faire des choses...Je bouge quand j'enseigne, mais je suis tellement obnubilé à regarder les gens, que je ne bouge plus beaucoup, j'aime tellement regarder les gens bouger, les amener à se dépasser, et puis je pense qu'il ne faut pas trop montrer, et ce que je peux montrer avec mon corps de 80 ans ce n'est pas très réalisable pour des personnes qui en ont 20, 25 ou 30. Personne ne peut approcher ça...je les mets dans le mouvement autrement. Je montre très peu.

C : Merci Dominique, je crois que vous m'avez offert beaucoup d'éléments. Mardi vous parliez d'un texte que vous auriez bien aimé me lire, qui faisait partie de « mémoire vive » si je me souviens bien.

D : Vous ne connaissez pas ce texte là ? « La trace du talon » est un texte que j'ai écrit quand il y a eu l'exposition de photos à Montmartre ; il y a un texte de Mr Kraniotis et un texte de moi. Ils sont dans le petit fascicule de l'exposition.

Et puis il y a, ce que je n'ai pas encore publié, « l'expérience de l'expérience », « la transmission de la transmission », « l'amour de l'amour de la danse », trois textes que j'ai écrits à l'occasion de la soirée que nous avons faite au CND à l'automne 2009, lorsque nous avons, Françoise et moi, ré-intégré complètement Paris, après la cessation d'activités du Mas de la Danse.

Bibliographie

Adolphe J.M., in *Nascita di un corpo critico* », in « Corpo sittile, Silvia Fantin, Xing.

Aubry Chantal, « *Yano, un artiste japonais à Paris* », Centre National de la Danse, juin 2008.

Articles U.S.A Hanya Holm, Young Germany Dance, Journal de la Biennale de la Danse, Lyon 1986.

Ajuriaguerra J., « *Etude sémiologique du tonus musculaire* », Flammarion, Paris, 1949.

Alexander Matthias, 1932, *L'usage de soi* (trad. 1996), ed. Contredanse, Bruxelles.

Anzieux D., *Le moi-peau* , Ed. Dunod, Paris, 1995.

Aristote , *Poétique* , ed Mille et une nuits, rééd.1997, Paris.

Bachelard G., *L'air et les songes. Essai sur l'imaginaire du mouvement*, 1943, collection essais, Livre de poche.

La poétique de l'espace , coll. Quadrige, Presses Universitaires de France, 1957.

La formation de l'esprit scientifique , ed. Vrin 2000.

Barish J., *The Anti-Theatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981.

Barthes R., *L'obvie et l'obtus*, Seuil, 1982.

Benjamin W., *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, tra. Française de Jean Lacoste.

Bergson H., *La Pensée et le Mouvant*, p.181, Presses Universitaires de France, Paris.

Bernard M., *Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique*, In Actes du colloque Lecture du corps dansant, Cannes 1991. Départements des arts, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1991.

- *A propos des trois chiasmes sensoriels* in *Nouvelles de Danse* n°17, pp.56-64, 1993

- *De la création chorégraphique* », Centre national de la danse, Paris, 2001.

Bernard Théos, 1941, *Heaven lies Within Us*, London : Rider and Company,

Bourige S., in *Nouvelles de Danse* n°16, mai 1993.

Calais-Germain B., *Anatomie pour le mouvement* , Média Compo, Paris.1985.

Caldwell Helen, 1977, *Michio Ito, the Dancer and his dances*, California Press », Berkeley, Los Angeles, London.

Certeau Michel(de), 1980, *L'invention du quotidien* , tome 1, *l'art du faire*, Gallimard, coll. Folio essais, ed. 1990, Paris.

Château D., *Qu'est-ce qu'un artiste*, P.U F.2008.

Cougoule O., *Les machines Pilates* , Danser n°151, Paris, 1997.

Coulin-Praud D., *La méthode Pilates* , mémoire de maîtrise, département Danse de la faculté Paris 8, 1998.

Solos de Dominique Dupuy : variations de la corporéité et détournements poétiques en danse par la relation aux objets, mémoire de DEA présenté en 1999 au département Danse de l'université de Vincennes-St Denis,

Danse et Utopie, Mobiles 1, département Danse, éditions l'Harmattan 1999, Entretien avec Jean Cebron, en compagnie de Virginia Heinen, son assistante, propos recueillis par Isabelle Launay, mars 1998.

Entretien avec Julia Tardy-Marcus par Isabelle Launay et Christophe Wavelet en avril 1997.

La danse Moderne « Mise au pas », Isabelle Launay.

Dalcroze Jacques Emile, *La musique et nous*, ed. Slatkine, Genève, 1981

Damour T., *Si Einstein m'était conté*, ed. Le Cherche Midi, 2005.

Didi-Huberman Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Ed. Seuil. Paris.

I Discorsi delle danza, parole chiave per una metodologia delle ricerca, Franco, Susanne, ed ; Nordera, Marina. Ed . Centre national de la danse. collab. Utet Libreria Torino, 2005.

Dolto B., *Le corps entre les mains* , Hermann, Paris, réed.1996.

Dolto F., *Le sentiment de soi, aux sources de l'image du corps*, Gallimard, Paris, 1997.

Dodds E.R., *Les Grecs et l'Irrationnel*, Flammarion, 1977, traduction de Michael Gibson , première éd. française 1965 éditions Montaigne, première éd. « The Greeks and the Irrational », University of California Press, Berkeley U.S.A. 1959.

Duncan Isadora, *The Art of the Dance*, ed Sheldon Cheney, New York ; Theater Arts, 1928.

-*Ma vie*, traduit de l'anglais par Jean Allary, Gallimard 1932.

- *Der Tanz der Zukunft : Eine Vorlesung* , Leipzig, Eugen Diederichs, 1903.

- La danse de l'avenir, trad. Fr., Paris, recueil de textes écrits entre 1903 et 1927, ed. Complexe, 2003.

Dos Passos J., (1946), *La grosse galette*, Gallimard, coll. Folio, 1973.

Dufau Isabelle, *Françoise Dupuy Danseuse, rythme, matière, espace*, Master 2 Recherche en danse, Université Paris VIII UFR Arts, 2009.

Dupuy D.,(1992), *Le maître et la mémoire*, in Les saisons de la Danse, Paris,

(1993), *Le corps du maître* , in Le corps en jeu, coll. Arts du spectacle, CNRS ed., Paris.

⁵⁹³(1993), *Jérôme Andrews, la trace du talon* , Nouvelles de danse n°16, Bruxelles.

(1994) *Danser outre* », in Io, revue de psychanalyse n°5, Eres.

(1993), *Faire machine avant* , in Nouvelles de Danse n°17, Bruxelles.

(1995) « *Espace de jeu- le parti-pris du jeu chez Jérôme Andrews* » article de décembre 1995, in Marsyas n°35/36.

Dupuy, Françoise et Dominique, *Une danse à l'œuvre*, CND, 2001.

Endicott Jo Ann, 1999, *Je suis une femme respectable*, L'Arche éditeur, Paris.

Freud S., *Cinq leçons sur la psychanalyse*, tra. Yves Le Lay, Payot 1971.

Frétard Dominique, Merce Cunningham, in *Le Monde des livres*, vendredi 19 décembre 1997.

Foucault M., *Naissance de la clinique, une archéologie du savoir médical*, Presses universitaires de France, Paris, 1963.

Foulkes Julia L., *Dance is for American men*, p.113, in *Dancing Desires*, ed. Jane C.Desmond, The university of Winconsin Press, 2001.

Mark Franko « Danza e Politica : stati du eccezione » in *Discorsi della danza, parole chiave per una metodologia delle ricerca*, Franco, Susanne. Ed. ; Nordera, Marina Ed. Centre national de la danse. Coolab. Utet Libreria, 2005, Torino.

Gallois R., *Les jeux et les hommes*, Gallimard, 1967

Gert Valeska, *Je suis une sorcière*, Kaléidoscope d'une vie dansée, editions Complexe et Centre national de la danse, 2004.

Godard H., *A propos des théories sur le mouvement*, Marsyas n°16, 1990.

- *L'empire des sens*, Entretien avec P.Kuypers, in *Danser maintenant* (Collectif), pp.101-105, Collection Arts Vivants, Editions CFC, Bruxelles1992.

- *Présentation d'un modèle de lecture du corps en danse* in *Danse : le corps enjeu* (collectif, sous la direction de M.Arguel), P.U.F., Paris, 1992.

- *Le corps du danseur épreuve du réel*, Entretien par L.Loupe, pp.139-143, in *Art Press spécial hors série n°13*, 1992.

- « Synthèses du colloque « Autre pas 1993 » », in *Nouvelles de Danse n°17*, p.65-73, Bruxelles, 1993.

- *Le geste manquant*, Entretien avec D.Dobbels et C.Rabant, in *Revue de psychanalyse* n°5, p.63-75, Editions Erès, 1994.

- *C'est le mouvement qui donne corps au geste*, in *Revue Marsyas* n°30, p.72-77, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1994.

- *Le souffle, le lien*, in *Revue Marsyas* n°32, p.27-31, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1994.

- *Le geste et sa perception*, in *La Danse au XXème siècle*, M.Michelle et I.Ginot, p.224-229, Bordas, Evreux, 1995.

- *Aux sources et à l'horizon de la kinésiologie*, transcription d'une émission de France Culture, le Gai Savoir, du 5 février 1995, entretien avec G.Gromer, in *Notes Funambules* n°4, bulletin des étudiants de danse de Paris 8, p.5-21, 1995.

Godard H., Pirovano L., et coll, (1998), « *Neurophysiological study of the motion* », non publié.

Graham M., *Blood Memory*, New York, Doubleday, 1991. *Mémoire de la danse*, trad. Christine Le Boëuf, Actes Sud, 2003. *Memoria di sangue*, ed. italienne

Guillain L., *Le théâtre Nô et les arts contemporains*, L'Harmattan, 2008

Herrigel H., (1953), *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, ed. Dervy, rééd.1997

Horosko M., *Martha Graham, the evolution of her Dance : theory and training*, University Press of Florida, 2002

Humphrey Doris, *Construire sa danse*, traduction et préface de Jacqueline Robinson, L'Harmattan 1998, 1^{ière} édition 1959 sous le titre *The art of making dances* New York, Grove Press.

Hurok S., *Impresario*, Macdonald & Co., LTD. Première édition 1947.

Huyghe R., *Formes et Forces*, Flammarion, 1971.

Jankélévitch V., *Un Homme libre ; l'Immédiat ; La Tentation*, éditions Frémeaux et Associés, 2002.

Jonas Barish ,(1981), in *The Anti-Theatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press.

Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, collection Folio-Essais, Denoël, Paris, 1989, pour la trad. fr.de Philippe Sers.

Kendall Elizabeth, *Where she danced* , New York, Knopf, 1979.

Klee Paul, *Approches de l'art moderne*, traduit de « Die Alpen », N°12, 1912, in *Paul Klee, théorie de L'art moderne*, éditions Gonthier, bibliothèque Méditations

Laban R., (1950), *La maîtrise du mouvement* , collection L'Art de la Danse, Actes Sud, Arles, 1994.

« **La danse en solo** », *une figure singulière de la modernité* », ouvrage publié sous la direction de Claire Rousier, centre national de la danse, 2002.

Launay I., (1996), « *A LA RECHERCHE D'UNE DANSE MODERNE* », Rudolf Laban- Mary Wigman », ed Chiron, coll. Art Nomade, dirigée par Michel Bernard, 1996.

-Article in *Marsyas*, septembre 1994,

Launay I. et Charmatz B., *Entretenir : à propos d'une danse contemporaine*, Pantin, Centre National de la danse – Les Presses du réel, 2003.

Laurent J., *Le charme, un pouvoir si singulier*, Larousse, 2008.

Lavant J., *Grands courants artistiques et esthétiques depuis la renaissance*, collection culture et histoire, Ellipses paris 1996.

Leroi-Gourhan A.,(1964), *Le geste et la Parole* , Albin Michel, Paris, rééd. 1995.

Loupe L., (1997), *Poétique de la Danse contemporaine* , 3^{ième} édition complétée,
Contredanse 2004.

-(2007), *Poétique de la Danse contemporaine, la suite*,
Contredanse, Bruxelles.

- (1994) *Etats de corps perdus : le voyage historique*, in la revue internationale de
psychanalyse n°5, ed.Erès.

Le Boulch J.,(1995), *Mouvement et développement de la personne* , Vigot, coll . Essentiel,
Paris, 1995.

Noël B., *Journal du regard* , Ed. Pol, 1988.

Nasio J.D., *Mon corps et ses images*, ed Payot et Rivages, 2007, 2008.

Martin John, 1933, *The Modern Dance* , one of a series of republications by Dance Horizons,
New York.

Mauss M., (1936), *Sociologie et Anthropologie* , les techniques du corps, ed P.U.F.

Mazo, J.H., (1977), *Prime movers : the makers of Modern Dance in América*, William Morrow &
C., New York .

Mielleo S., *journal de la psychanalyse de l'enfant* n°35, collection Langages, Ed. Bayard 2004.

Meltzer et al., 1986, *Studies in extended meta-psychology – Clinical applications of Bion's
ideas*, Perthshire, Clunie Press.

Michel M., et Ginot I.,(1995), *La danse au XXe siècle*, Bordas, Paris, 1995.

Michel M., revue Autrement n°51, 1983, *Eternels adolescents*.

Merleau-Ponty, (1945), *Phénoménologie de la perception* , Gallimard, 1945.

-(1964), *L'œil et l'esprit* , ed. Gallimard, folio essais, 1986.

Meulders M., *William James* , 2010, Hermann philosophie.

Montagu A., (1979), *La peau et le toucher*, Le Seuil, Paris, 1979.

« **Où va la danse ?** », sous la direction d'Amélie Grant, Seuil, Archimbaud 2005.

Paroles de Corps, *la chorégraphie au XXIème siècle*, éditions du chêne

Perrin J., (2007), *Projet de la matière - Odile Duboc*, Pantin, CND, Dijon, Les presses du Réel, 2007.

Perron R., « *Histoire de la psychanalyse* », PUF, 1988.

Pierron Agnès, article du printemps 1983 de la revue *Textile/ Artn*°7.

Platel R., (1992), « *Principes fondamentaux de neurologie* », SEDES, Paris, 1992.

Pradier J.M., *La scène et la fabrique des corps : ethnoscénologie du spectacle vivant en occident*, Presses Universitaires de Bordeaux, ed. 1997, 2000.

Raymond J., *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Librairie philosophique, J.Vrin, 1980.

Rizzolati G. et Siniglia C., *Les neurones miroirs*, ed. Odile Jacob, traduit par Marilène Raiola, Paris 2007.

Robert M., *La révolution psychanalytique*, Petite bibliothèque Payot, 1964.

Robinson J., *L'aventure de la danse moderne en France*, Paris, Bougé, 1990).

de **Rothschild B.**, *La danse artistique aux USA : tendances modernes*, ed. Elzévir, Paris 1949.

Jalâl ud Dîn Rûmî, *Le Livre du dedans* éd. Sindbad, 1975, réédité en 1982 et en 1997, Albin Michel, coll. Spiritualités.

Ruyter Nancy Lee Chalfa, « *Reformers and visionneries : the Americanization of the Art of Dance* », New York, Dance Horizons, 1979

-*The cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Wesport, Connecticut, Greenwood Press, 1999.

The sacred books of the East, ed. by Oxford University Press, London, 1927.

S.Shelton, *Ruth St Denis. A biography of the Divine Dancer*, University of Texas Press, Austin 1990, première publication en 1981, avec le titre *Divine Dancer. A Biographie of Ruth ST Denis*.

Siegel Marcia B., *Days on earth, the dance of Doris Humphrey*, Yale University Press, New Haven and London, 1987.

Sorel Walter, *Mary Wigman Book : her writings*, Wesleyan University Press, Middeltown Connecticut, 1973.

St Denis Ruth, 1939, *Un Unfinished Life*, A Dance Horizons Publication, Brooklyn New York.

The education of the Dancer, avril 1917, in Robinson Locke Collection of Dramatic Scrapbooks, série 2, vol. 290, New York Public Library for the Performing Arts.

Shawn T., (1954), *Chaque petit mouvement. A propos de François Delsarte*, coll. Territoire de la danse et Nouvelle librairie de la danse, ed. Complexe et Centre national de la danse, trad. Fr. par Annie Suquet, 2005. Titre original 1954: *Every Little Movement*, Hightstown, Dance Horizons, 1968.

Ruth St Denis, Pioneer&Prophet, 1920, édité par John Henry Nash pour John Howell, San Francisco

C.I.Schundt, « Into the Mystic with Miss Ruth », in *Dance Perspectives*, 1971, n°46

Sorell Walter, *Hanya Holm, the biography of an artist*, Wesleyan University Press, Middeltown, Connecticut, 1969.

Mary WigmanBook, her writings, Wesleyan University Press, Middeltown, Connecticut, 1973.

Suzuki D.T., Fromm E., De Martino R.,(1971), *Bouddhisme Zen et psychanalyse* , P.U.F.,1971.

Todd M. E., (1937), *The thinking Body*, Princeton Book Company, 1980

Van Dyk K., article « sentir, s'extasier, danser », in revue *Implications philosophiques* , juin 2010.

L'oeuvrement extatique, A propos et autour de Two Ecstatic Themes de Doris Humphrey, Mémoire de Master 2 Recherche sous la direction de Mme Isabelle Ginot, Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis, septembre 2010.

Vaughan D., *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, édition originale New York 1997, édition française Plume Paris 1997.

Wigman M.,(1963), *Le langage de la danse*, ed Papiers,1986.trad.fr.:Jacqueline Robinson.

- *The Mary Wigman Books : her writings* , Middletown Wesleyan university press, 1973, ed. et trad.angl.Walter Sorel.

Whyte L., *L'inconscient avant Freud*, Payot Paris 1971.

Watts A.,(1982), *Le bouddhisme zen* , petite bibliothèque Payot, 1982.

Wallon H., (1941), *L'évolution psychologique de l'enfant* , Colin, 1968.

(1942), *De l'acte à la pensée* , Flammarion, Paris, rééd. 1990.

(1959), « *Kinesthésie et image visuelle du corps propre* », in *Enfance*, p.3-4, 1959

.Zeami, *La tradition secrète du Nô*, coll.Connaissance de l'orient, Gallimard, Unesco, Paris, 1991.

