

ARTICLE PRÉLUDE LES BARRES FLEXIBLES

Camille Desmarest

19 janvier 2015

La fin de l'année 2014 fut marquée par la publication aux éditions L'une & L'autre (Paris) de deux ouvrages de l'artiste chorégraphique Wilfride Piollet (danseuse étoile, chorégraphe, pédagogue et théoricienne) : *Aventure des Barres Flexibles* et *Synthèse des Barres Flexibles*. La sortie de ces ouvrages a donné lieu à une rencontre-dédicace avec l'auteure, organisée à la Galerie de l'Opéra de Paris le 28 décembre dernier, ce qui fût l'occasion de rappeler l'importance et la vivacité de la méthode d'entraînement que sont les « Barres Flexibles ».

Origine et développements des Barres Flexibles.

Né sous la plume de René Char, le terme « Barres Flexibles » provient d'un poème dédié à Wilfride Piollet et son mari Jean Guizerix en 1986.

Le poète n'ignorait pas que nous nous entraînions sans nous tenir à la barre... que la gravité était notre référence et que nous désirions trouver les moyens de ne pas mettre le corps en branle sans l'impulsion d'un imaginaire poétique.

En s'amusant à détourner le sens de l'objet qui accompagne traditionnellement les exercices de la danse classique, en mettant le mot barre au pluriel ainsi qu'en lui attribuant une des qualités spécifiques de la danse, la flexibilité, le poète osait balayer la banalité taboue dont est paré cet objet de bois rigide.

(W.Piollet, *Synthèse des Barres Flexibles*. p.19)

Les "Barres Flexibles" font aussi référence aux roseaux qui, dans l'imaginaire du poète, représentent métaphoriquement les danseurs : les pieds ancrés dans le sol très en profondeur, tout en ayant la partie haute oscillant dans les airs.

« Donne-moi ta main,
ta main de jonc avançante.
Rendez-vous sur les barres
flexibles, devant la source
qui nous a séparés. Ah!
Wilfride, voici les Hôtes
voici le miroir aux ailes
employés. »
René Char
27 octobre 1986



Avant de devenir une méthode d'entraînement du danseur, cette expression renvoie à la vision du poète de la manière particulière qu'ont de s'entraîner et de danser le couple Piollet/Guizerix. Après une carrière en France et à l'étranger avec l'Opéra de Paris, ils ont poursuivi leur parcours avec leurs propres créations, et se sont tournés vers la chorégraphie.



Quand W.Piollet et J.Guizerix décident d'arrêter de « faire la barre », c'est à dire suivre l'entraînement matinal collectif du ballet, cela ne passe pas sans vagues à l'Opéra. Sans remettre en question la tradition chorégraphique, les méthodes de travail furent ainsi profondément remises en question par l'abandon de la barre, du miroir et de l'organisation hiérarchique du groupe agencé en relation à ces outils.

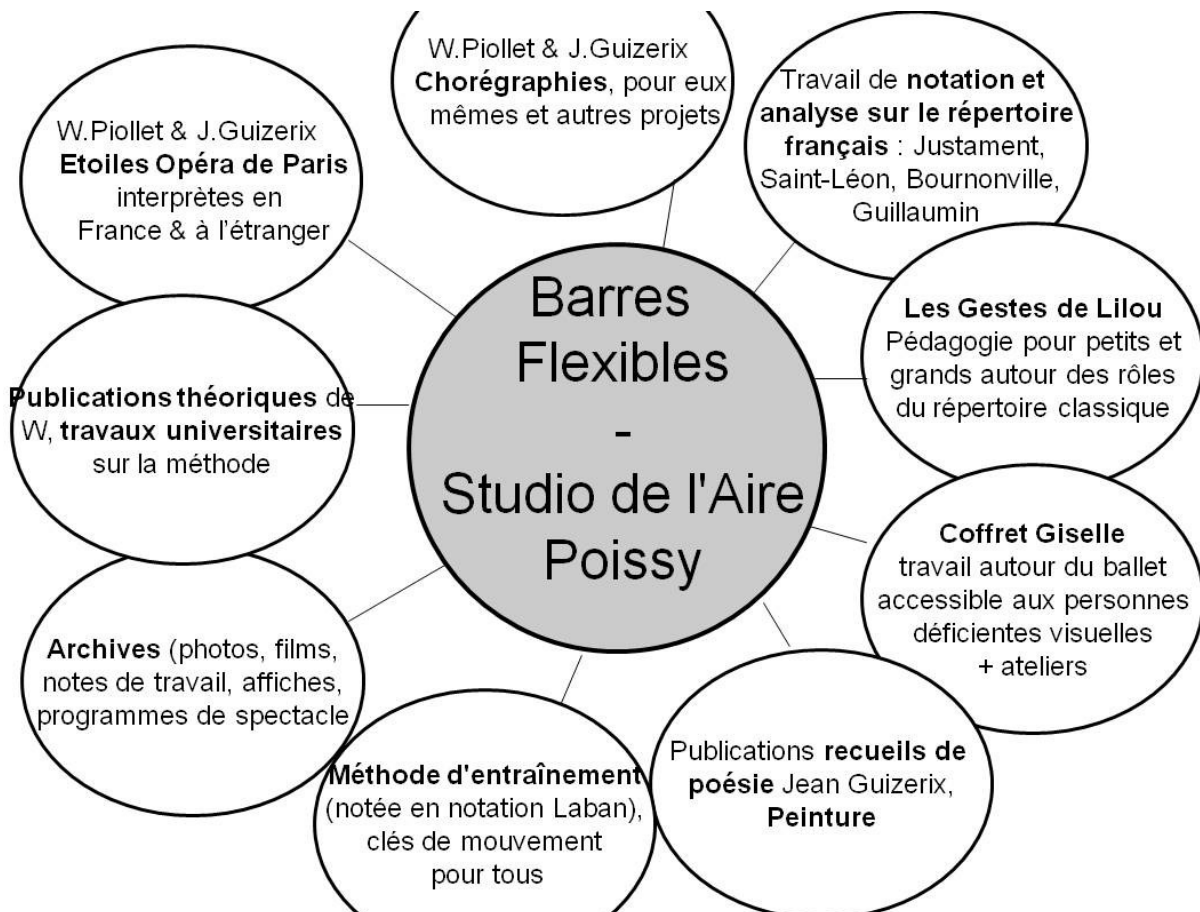
Voici une courte explication sur l'origine de cette prise de décision, qui marque aussi la naissance des « Barres Flexibles » :

Mais, le bouleversement ne se fera qu'un an après, quand Merce Cunningham viendra à l'Opéra pour monter son ballet *Un jour ou deux*. En 1973, Wilfride Piollet qui s'entraîne à l'Opéra avec le chorégraphe pour la création de son ballet (deux heures d'une classe de sa technique précédent les cinq heures de répétition) doit par ailleurs danser, à l'extérieur de l'Opéra, *Le lac des cygnes*. Il lui faut donc répéter ce ballet entre les cours et la répétition de Merce. Elle remarque alors qu'elle est très à l'aise pour enchaîner les variations après une leçon « cunninghamienne », bien plus à l'aise même, qu'après un échauffement traditionnel, et cela, sans faire d'autres exercices « classiques ». A partir de ce moment là, elle décide, sans transition, de ne jamais plus se tenir à la barre pour son entraînement, sentant à quel point, le corps « en autonomie » exécute plus rapidement et sûrement les pas qu'un corps entraîné par des exercices à la

barre. Merce Cunningham est, pour elle, celui qui lui a permis de se poser autrement la question de l'échauffement tel qu'elle le pratiquait alors en danse classique. Elle écrit à ce sujet : « Je me suis aperçue qu'après un cours avec Merce Cunningham, j'avais plus de force et étais plus coordonnée qu'après un entraînement traditionnel ». (Extrait Fiche Artiste Nadège Tardieu – Clef de Sole)

L'esprit de « corps » (de ballet) ne pouvait qu'y réagir négativement. Il s'est avéré que les Barres Flexibles se sont développées, ont fait leurs preuves et ont retrouvé finalement certains aspects de l'entraînement du XIXe qui se faisait sans barre, ou très peu à l'époque. Il est assez fascinant de réaliser que passer par Cunningham nous ramène à l'entraînement romantique; ce qui prouve que le réel souci des danseurs faisant de la recherche sur le mouvement est bien le travail du corps en profondeur et ses possibilités d'expression poétique.

Les Barres Flexibles aujourd'hui sont, telle une boîte à bijoux, composées de nombreux compartiments, fruits des divers développements et travaux réalisés par Wilfride, ou par de proches élèves en collaboration. Il s'agit d'un cheminement de cinquante ans de recherches, d'interrogations, de rencontres et d'expériences, aboutissant à la mise en forme d'une technique.



Les développements actuels gravitent aussi autour de l'enseignement des « Barres Flexibles » et de leur intégration aux entraînements de danseurs/enseignants exerçant dans les milieux contemporains, classiques et baroques. Un certain nombre de créations chorégraphiques sont aussi réalisées sous l'influence de ce travail.

On notera d'ailleurs la re-création en décembre dernier, de *Grange*, un duo à l'origine crée en 1977 par le couple Piollet/Guizerix pour lui-même, que ce dernier a réadapté pour trois couples d'élèves du CNSMDP (Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris). Près de quarante ans plus tard, l'orf vrenrie de la chorégraphie reste étonnante, innovante et peu ordinaire. Les danseurs que l'on a vu interpréter *les Sylphides* dans la première partie sont radicalement transformés. On a soudain sous les yeux des individus incarnés, vivants et dont le placement et la technique, travaillé pour l'occasion avec les Barres Flexibles, permettent la prise de risque et l'engagement du corps, ce qui crée une présence peu commune. Il faut enfin mentionner l'originalité d'une technicité rare sur pointes crée par W. Piollet, dans une approche chorégraphique très contemporaine, inspirée des principes d'improvisation d'Andy Degroat.

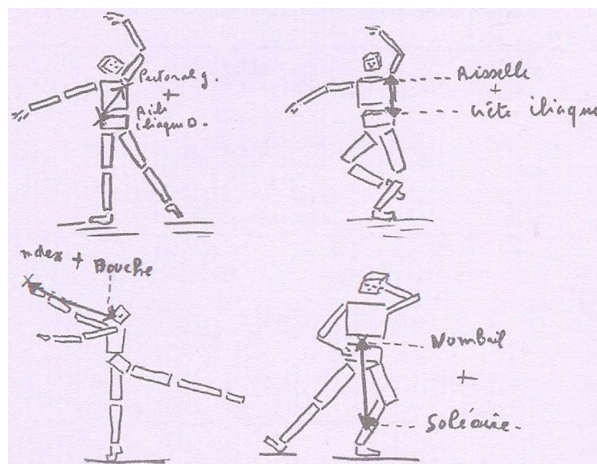
Déroulement d'un cours de Barres Flexibles et vision pédagogique

La spécificité de cet enseignement réside dans son but principal, qui est de rendre le danseur autonome et en charge de son entraînement. C'est la première chose que Wilfride Piollet aborde lorsqu'elle se trouve face à un nouvel élève. Ce qui importe c'est d'intéresser le danseur à lui même, et de diriger son attention vers lui-même. D'après elle, les gens ne s'intéressent jamais assez à eux-mêmes et essaient de sortir d'eux-mêmes, de devenir autres, au lieu de travailler à se transformer de l'intérieur, à partir d'eux-mêmes.

Une large part de son travail est consacrée à la constitution de l'échauffement et à la conception du cours technique. L'entraînement doit comprendre l'échauffement physique et le réveil intellectuel permettant d'être prêt pour la suite. Cette façon de concevoir l'entraînement est réellement novatrice. Ainsi, au lieu de chercher à reproduire des formes, il s'agit plutôt de s'intéresser à soi de manière à se développer à partir de là.

Les « Barres Flexibles » reposent sur des visualisations anatomiques, physiologiques et spatiales qui développent un niveau fin de perception interne et de conscience physique, ici mises en mots par Céline Torrent, doctorante en Littérature française à Paris III :

Il s'agit pour le danseur de remplacer l'appui matériel et extérieur de la barre de danse classique par des appuis imaginaires à l'intérieur de son propre corps. Le danseur doit visualiser une « barre flexible » entre deux points différents de son corps, par exemple, entre le nombril et le fémur, entre le manubrium ( tymologiquement « poignée » osseuse reliant les clavicules) et l'omoplate etc. :



Schémas de Wilfride Piollet, *Barres Flexibles, exercices*, Sens&Tonka, 2008, p. 20

Ces images mentales vont permettre au corps d'aller mobiliser des muscles, nécessaires au mouvement, qu'une pensée rationnelle ne pourrait atteindre. Il ne s'agit d'ailleurs pas tant d'actionner à proprement parler des muscles que de mettre le corps dans un état apte à impulser le mouvement, transformer par le symbole un « état d'esprit » en état de corps.

(Extrait de « Le corps, médium-miroir entre la graphie du poème et la chorégraphie? » p.4, communication donnée lors du colloque international "Bodies in between, Corporeality and Visuality from Historical Avantgarde to Social Media", organisé par l'Université de Cluj, Babes-Bolyai, en Roumanie, Mai 2014, publication à venir).

La première partie de la leçon consiste à ressentir et trouver en soi les sensations des barres flexibles. Laisser faire la force de la gravité dans une barre flexible permet à tous les alignements de se faire par eux-mêmes, plutôt qu'en force par l'extérieur. Cette partie de la leçon ne se fait pas dans un rythme particulier, puisqu'il s'agit de « ressentir ».

Ainsi le danseur se fait-il le poète de son propre corps via la mobilisation de son imaginaire. Et de la même façon que le poète, à proprement parler, a ce pouvoir de mettre en écriture une image intérieure, une métaphore, le danseur la met en corps. Par ce processus, le danseur se met dans ce que Wilfride Piollet nomme un « état poétique physique ». Ainsi le rôle des mots et de l'imaginaire qu'ils déploient directement dans le corps, est au cœur de la technique des « barres flexibles ». Céline Torrent, p.5,6.

Dans la seconde partie de la leçon, il s'agit d'utiliser les barres flexibles dans un langage chorégraphique qui permet de les mettre en pratique.

Il y a donc trois aspects à travailler dans un enchaînement : l'apprentissage (la mémoire), la réalisation (le rythme) et le ressenti (la perception). L'ordre dans lequel ils sont abordés importe peu, pourvu qu'ils soient couverts.

Le contenu de l'entraînement devrait être quelque chose de constant, sur lequel on puisse se reposer, plutôt que le modifier ou le recréer tous les jours. Pour s'échauffer Wilfride propose de choisir dans un réservoir d'exercices, dont la structure est connue et référentielle, mais avec lesquels on peut être créatifs. Si une technique est élaborée et complexe, on progresse par la pratique et il faut un certain temps pour se l'approprier et la maîtriser, ce qui n'empêche pas de laisser une place à l'inventivité en jouant avec les éléments fondamentaux de cette technique. Bien qu'il y ait des exercices dits « Basiques », partie fondamentale des Barres Flexibles, Wilfride Piollet ne donne jamais deux cours identiques. Elle propose, selon le public et le niveau, différentes déclinaisons et variations autour de ces éléments à la construction sophistiquée.

L'entraînement est ainsi envisagé sous deux aspects. A l'instar de ce que seraient la grammaire et la littérature dans le travail de la langue, le travail du corps lui-même se distingue de l'étude du répertoire et de la chorégraphie. Ces deux aspects doivent faire partie intégrante du travail de tous les jours.

Il est spécifique à la danse de ne pas apprendre avec les œuvres du répertoire au quotidien, à la manière dont les instrumentistes travaillent des morceaux. Entre certes en jeu le souci de la précarité de l'œuvre en danse et de sa conservation, mais cela n'empêche pas l'existence de traces de différentes formes, qui peuvent étayer le travail plutôt qu'il soit réalisé ex-nihilo. Avec l'aide de la notation chorégraphique, Wilfride Piollet défend une formation avec de vraies œuvres plutôt que des enchaînements créés selon l'inspiration du jour. L'authenticité et l'origine des pas semblent souvent mésestimées. La tension entre modernité et tradition oscille entre deux extrêmes. Des reprises à la lettre, désuètes et éloignées des préoccupations de notre époque, s'opposent à l'indifférence et au désintérêt pour le patrimoine

chorégraphique. Il se passe la même chose avec l'héritage du Latin et du Grec ancien, peu populaires au sein des universités françaises. Les « classiques » semblent poussiéreux, surannés et pour les esprits étriqués. Les savoirs passés sont pourtant utiles pour avancer. L'*Ulysse* de James Joyce illustre à propos comment une œuvre canonique peut servir une certaine création avant-gardiste. Les plus innovants seraient-ils alors ceux qui en savent le plus sur le passé ? Le travail chorégraphique de W. Piollet et J. Guizerix est un bel exemple de création contemporaine inspiré et influencé par d'illustres prédécesseurs dansants.

La création n'émerge pas de nulle part, mais s'enracine plus ou moins consciemment dans un tissu d'antécédents et d'influences. Cela semble aller de soi, pourtant, les querelles d'écoles entre disciplines classiques et contemporaines sont toujours assez prégnantes, et se retrouvent aussi entre les techniques Cunningham, Graham et Release. Pourquoi les pratiques s'excluraient-elles les unes des autres plutôt qu'être complémentaires ? La danse relève de la communication, quel que soit le langage. Appliqué à d'autres champs, cela semblerait absurde : pourquoi ne pourrait-on pas parler Turc et Japonais à la fois, ou prendre fromage et dessert ?

Ne plus séparer les techniques (classique, jazz, contemporaine, baroque...) : ce qui est une évidence (passer d'un style à l'autre) depuis un bon moment sur les scènes qui proposent des spectacles de danse, n'a longtemps pas inquiété les responsables de l'enseignement. Pourtant, de plus en plus de danseurs sont confrontés à cette obligation d'adaptation. Il n'est plus possible, maintenant, de n'être que "classique" (ni uniquement "contemporain" d'ailleurs), il leur faut, en concentrant en eux les divers moyens d'expression du XXI^e siècle, savoir s'engager corps et âme dans des mouvements aux motivations multiples. Leur corps doit être capable de focaliser des informations parfois opposées et d'en disposer de la plus créative et vivante façon. *Aventure des Barres Flexibles*, p.7 WP

Impacts et polémique

Wilfride aime aussi à rappeler la définition du danseur selon le Littré : « Celui qui aime à danser, celui qui danse ». C'est une des raisons pour lesquelles le public des cours donnés par Wilfride Piollet au Studio de l'Aire à Poissy ne s'est pas toujours composé que de danseurs et a vu venir des personnes de différents horizons intéressées par le mouvement et le corps. Travailler sur des consciences corporelles ne se limite pas à la danse et peut s'appliquer dans le quotidien, que ce soit dans la posture, se baisser ou jouer d'un instrument par exemple. La prise de conscience des volumes du corps, de leur mise en jeu dans le mouvement et dans la position (qui n'est jamais un état de tension, ni de "serrage") n'est pas spécifique aux danseurs professionnels.

Les Barres Flexibles relèvent plus de l'artisanat, dans le sens où elles proposent une vision poétique d'un corps-instrument de musique, d'un corps sensible, en opposition à une vision gymnique et mécanique.

La poésie du corps et du mouvement, qui semble avoir déserté nombres de scènes ces temps-ci, émane de l'accord et du dialogue entre les trois étages du corps (tête, cœur, bassin) ainsi que l'évoque W.Piollet :

J'ai fini par observer que c'était la conjugaison entre l'esprit (l'intelligence que l'on en fait), l'engagement total physique (corps) et la rêverie de l'âme qui permettait à la poésie d'une personne de vous émouvoir au travers de son geste.
(*Aventure des Barres Flexibles* p.51)

Dans le même ouvrage Wilfride Piollet revient sur ce qui crée une danse sensible :

Sans cette animation profonde [« d'aimer danser avant tout »], la danse peut être sujet d'études, d'expériences, de construction, de performance... mais ne sera jamais de la danse. C'est pourtant cet aspect qui est oublié quand on analyse le peu de textes qui traitent de la danse dite classique. Trop souvent oubliés, même. Il y est question de technique, d'exercices, de facilités physiques, de proportions, de joli cou de pied, d'ampleur de dégagement des jambes et de souplesse du dos, d'ouverture du bassin... mais de flamme intérieure en est-il question ? p.96-97

Mais s'il est admis que les danseurs sont passionnés par leur art, rien dans leur façon de travailler ne développe le sentiment de légèreté intérieure que devrait donner la danse. Il est courant, au contraire, que s'accrédite cette légende d'une « souffrance positive ».p97

S'il est vrai que les méthodes « dures » peuvent donner des résultats au niveau physique, ces moyens n'engendrent jamais ni véritable créativité ni originalité, ni poésie. Seulement des choses étonnantes. Les danseurs ont, par instinct, une très bonne relation à leur corps, sont capables de très grands efforts et ont, la plupart du temps, beaucoup de courage. Il n'est nul besoin de « forcer » cette inclination au dépassement. Ils l'ont déjà en eux et peuvent laisser la recherche de sensationnel aux gymnastes. p.97-98

L'histoire du développement des Barres Flexibles est loin d'être linéaire et sans embûches, que ce soit au niveau de l'incompréhension des contemporains ou du manque de soutien institutionnel, qui furent autant d'obstacles à l'existence et à la reconnaissance de ce travail.

Pour en avoir un aperçu concentré mais significatif, on peut lire la partie intitulée le « Cours historique des Barres Flexibles au CNSMDP » dans *Aventure des Barres Flexibles* p.167) dont voici un extrait :

Assez rapidement, et jusqu'en 1995, apparaît une petite guerre interne de quelques professeurs et répétiteurs, pour ou contre la « barre ». Après leur cours avec elle, les élèves de W doivent refaire une barre « pour ne pas en perdre l'habitude » ce qui est tout à fait ridicule, après trois heures de cours (échauffement + cours + variations) ! Il s'ensuit une pétition à ce sujet qui montre que les élèves, sauf une, ne souhaitent pas refaire des barres et, de toutes façons, préfèrent l'échauffement de W. Après différents épisodes de « guéguerre » et de harcèlement multiforme W démissionne publiquement à l'issue du Diplôme, en 1995.

Plusieurs événements se succéderont depuis son retour sous conditions, à la rentrée 1995, jusqu'à son départ définitif en 2008. On peut rappeler aussi la publication à compte d'auteur des *Gestes de Lilou*, après le refus d'aides de plusieurs institutions, ainsi que la non-publication des ouvrages théoriques de Wilfride Piollet par des éditions de danse.

Avec la pratique on peut constater que ce travail dépasse les simples cadres d'un entraînement de danse « original ». Si l'impact de cette technique s'arrêtait là, son développement ne dérangerait personne. Mais travailler avec les Barres Flexibles, c'est travailler le corps et le mouvement et donc travailler la vie, la vie étant toute entière mouvement, au sens littéral, comme au figuré : ce qui est figé est sans vie.

Par le biais d'une pratique physique, c'est un travail sur l'humain qui s'opère : devenir plus conscient de sa sensibilité à soi développe la sensibilité aux autres et au monde. Travailler sur soi influe nécessairement sur sa posture dans le monde. Bien que ce ne soit pas le but premier ni l'angle d'approche, ce sont des conséquences indissociables des Barres Flexibles.

C'est toute une philosophie de vie qui en découle. A quelque niveau que ce soit, la façon d'être au monde universelle et irréductible est le fait d'être incarné. Être dans un corps est commun à tous les êtres humains, et travailler à être plutôt qu'à avoir permet d'atteindre à l'essentiel et d'être en prise avec notre dimension fondamentale d'êtres vivants.

Parce qu'elles travaillent sur le corps, les Barres Flexibles ont une portée transformatrice. S'y adonner avec un certain engagement a de fortes chances de modifier le regard du danseur formé de manière traditionnelle sur le mouvement et la vision du corps, ainsi que la perception du monde et de la société.

L'invitation à l'autonomie du danseur résulte d'une foi en l'individu et le mouvement, et leurs capacités de transformation. Les Barres Flexibles ne « fabriquent » pas un certain type de danseurs, sinon des individus libres et indépendants. Cela lui donne des moyens et des outils pour développer sa singularité artistique et devenir lui-même, non pas un produit influencé par des normes extérieures.

Actuellement en Master au Laban Center à Londres, Camille Desmarest a choisi les Barres Flexibles comme objet d'étude. Elle décide de s'y consacrer en parallèle de différents projets de danse, chorégraphies et films, seule ou en collaboration avec d'autres artistes. En juillet 2013 elle est diplômée de la formation du danseur interprète BA (Hons) Contemporary Dance au Laban Center et obtient conjointement en 2011 une licence de Lettres Modernes par correspondance à Paris III.

<http://camilledesmarest.com>

RESSOURCES

Sites internet :

www.clefdesole.com

http://fr.wikipedia.org/wiki/Wilfride_Piollet

http://en.wikipedia.org/wiki/Wilfride_Piollet

<http://www.lesbarresflexibles.net/>

Publications :

Piollet, W. (2014). *Aventure des Barres Flexibles*. Paris, France: L'une & l'autre.

Piollet, W. (2014). *Synthèse des Barres Flexibles : Théorie et partitions Laban*. Paris, France: L'une & l'autre.

Piollet, W. & Guizerix, J. (2012). *Giselle par Théophile Gautier*. Paris, France: L'une & l'autre.

Piollet, W. (2005). *Rendez-vous sur tes barres flexibles : Entretiens avec Gérard-Georges Lemaire*. Paris, France: Sens & Tonka.

Piollet, W. (2008). *Barres flexibles : Exercices*. Paris, France: L'une & l'autre.

Piollet, W. (2011). *Les Gestes de Lilou*. Meudon, France: Association Clef de Sole.

Piollet, W. & Guizerix, J. (1986). *Parallèle*. France, Paris : Bordas.

Articles en français :

Wilfride Piollet, danseuse toile, chorégraphe et pédagogue – Nadege Tardieu

<http://www.youscribe.com/catalogue/tous/education/cours/wilfride-piollet-danseuse-toile-chorographe-et-pdagogue-404969>

Interview de Jean Guizerix sur le site d'Auguste Vestris

<http://www.augustevestris.fr/article90.html>

En anglais :

Jean Guizerix Interview – Auguste Vestris website

<http://www.augustevestris.fr/article91.html>

Effervescence and tradition in French dance. Georgina Gore and Laurence Louppe with Wilfride Piollet. Retrieved from

Grau, A. & Jordan, S. (2000). *Europe Dancing: Perspectives on Theatre, Dance, and Cultural Identity*. England, London: Routledge.

Chapter 16. The Construction of the Body in Wilfride Piollet's Classical Dance Classes | *Nadège Tardieu and Georgiana Gore (France)*. Retrieved from

Davida, D. (2011). *Fields in Motion: Ethnography in the Worlds of Dance*. Canada, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.