

Pierre-Emmanuel Sorignet

Université Paul Sabatier ; Laboratoire « Sport, organisation, identité »

Qu'est ce que créer ?

Incorporation et production chorégraphique

La question de la production artistique, c'est à dire du processus qui conduit à l'œuvre artistique, du « faire » est peu traitée dans la sociologie de l'art qui a souvent privilégié les analyses en terme de marché¹ : des œuvres d'art, du travail artistique. Les quelques travaux concernant la production des œuvres sont inscrits dans une sociologie d'inspiration interactionniste², souvent couplée et déclinée avec les approches socio-économique évoquées précédemment, qui vise à appréhender le moment de la production comme celui d'une négociation entre les différents agents participants à celle-ci³. Dans cette perspective les mécanismes d'incorporation sont perçus sous l'angle de techniques du corps qui résultent d'apprentissage collectif et sont indissociablement des instruments de communication et de production⁴. Le regard que je porterai ici se détachera sensiblement de ce type d'approche. En centrant le propos sur le travail de création chorégraphique, c'est davantage l'expérience même de l'incorporation que je présenterai. Le processus d'ajustement progressif de l'hexis corporelle du danseur au « style » du chorégraphe s'inscrit dans des rapports créateur-interprète

qui s'articule à des rapports employeur/employé. Le travail de création, en particulier lorsque le danseur improvise, est un travail sur « la sensation », de pré-incorporation de l'habitus propre à l'univers du chorégraphe. Ce travail ne peut se faire sans un « échange » : incorporation de routines, mais aussi émergence de nouvelles formes qui n'auraient pas vu le jour sans le jeu interactif mêlant danseurs et chorégraphe. Il s'agit, pour le chorégraphe, de modeler et de dégager des lignes directrices à partir des dispositions et des propositions du danseur. Cet aller-retour incessant entre le danseur et le chorégraphe est un modelage continu du « matériel » que chacun apporte et le moment pendant lequel la prépondérance d'un point de vue s'affirme.

Dans un premier temps je m'attarderai sur l'expérience sociale spécifique que représente le travail de création, plus particulièrement abordé à travers le travail d'improvisation. Dans un second temps c'est la question de la transmission de l'hexis corporelle qui sera au centre de l'analyse et le rôle déterminant du chorégraphe dans l'orchestration d'un habitus collectif.

Improviser : entre expression de l'intériorité et compétence professionnelle

La création comme expression de l'intériorité

L'espace de création réservé au danseur au cours de l'élaboration du produit chorégraphique est, le plus souvent, celui du travail d'improvisation,

¹ On peut citer les travaux de Raymonde Moulin, ceux de Nathalie Heinich ainsi que ceux de Pierre Michel Menger.

² Dans la lignée des travaux d'Howard Becker dont le fameux *Outsiders*.

³ Esther Gonzales Martines, *Posture Lyriques, Revue Française de sociologie*, 41-2, 2000, pp. 277-305.

⁴ Pierre François, *Production, convention et pouvoir : la construction du son des orchestres de musique ancienne, Sociologie du travail*, 2002, pp. 3-19.

Méthode d'enquête

Le présent papier repose sur une enquête réalisée sur plus de dix ans qui porte sur les différentes facettes du métier de danseur. Mon travail repose essentiellement sur une enquête par observations, entretiens et la participation au travail de danseur au sein des cours de danse et dans des compagnies de danse contemporaine. J'ai suivi une formation à la danse classique et la danse contemporaine pendant près de quinze ans. Identifié comme danseur et comme chercheur, j'ai pu utiliser ces deux identités, faisant varier ainsi la définition implicite de la relation d'enquête. Dans les entretiens enregistrés, en moyenne de deux heures et trente minutes (certains font parfois quatre heures), les danseurs interviewés voyaient une occasion – un peu solennelle – de faire un bilan de leur parcours avec une personne à la fois assez proche et assez éloignée pour pouvoir construire avec son aide un discours réflexif sur soi. Dans d'autres cas, l'oubli momentané par les enquêtés de ma position particulière (certains sont devenus des amis aux cours de l'enquête) m'a permis d'avoir accès à des sphères plus intimes de leur vie et de leur trajectoire (l'utilisation du magnétophone semblait alors inopportune). Une

centaine d'entretiens enregistrés ont été réalisés entre 1997 et 2007. Les répétitions d'entretiens informels sur près de dix ans avec un noyau dur d'enquêtés d'une vingtaine de personnes ainsi que les multiples observations faites aussi bien dans l'espace professionnel que privé permettent de réunir des données sur la façon dont les danseurs contemporains construisent leur rapport au métier. La méthode de l'observation participante dans un travail de création permet d'avoir accès à des processus qui ne me semblent perceptible que par le biais de l'expérience corporelle du chercheur. Le caractère familier de ma présence sur la durée a autorisé la multiplication des « situations de parole »ⁱ.

ⁱ Olivier Schwartz souligne que « l'intérêt d'une enquête de longue durée est de multiplier ce que l'on pourrait appeler les "situations de parole"... l'enquête déclenche aussi des "paroles privées", elle peut ouvrir un accès à la dimension de l'intime et faire émerger des régions subjectives de l'expérience vécue, par où l'on peut se frayer un chemin pour tenter de comprendre le rapport des individus à leur vie et ce qu'ils y mettent en jeu » Olivier Schwartz, « L'empirisme irréductible », postface à Nels Anderson, *Le Hobo. Sociologie du sans-abri*, Nathan, 1993. Sur la question de la familiarité dans l'enquête ethnographique voir le travail de Nicolas Renahy, *Les gars du coin*, La Découverte, 2005.

adopté aujourd'hui par la plus grande partie des chorégraphes contemporains. Le travail d'improvisation demande au danseur la capacité de « se mettre en jeu physiquement et intellectuellement » autour de thèmes plus ou moins conceptuels. L'improvisation, enchaînement « spontané » de mouvements sur un support musical, devient ici élaboration et composition sur un thème, en particulier lorsqu'il n'est pas narratif mais conceptuel (par exemple, improviser sur « le temps », ou « le désir »). Cet exercice requiert la capacité psychologique de s'exposer publiquement et d'« inventer » à partir

d'un « concept » : autant de dispositions acquises dans l'univers scolaire. Se « laisser aller », « trouver un état » sont autant de formules qui désignent le pouvoir d'éprouver la symbiose entre la représentation de « l'idée » et le mouvement. De nombreux danseurs évoquent la difficulté initiale de comprendre l'exercice même de l'improvisation, le trouvant « déplacé », « impudique », « intello et prise de tête » ou s'avouant « incapables d'inventer ». Pour ceux qui ont peu de capital scolaire et culturel, souvent issus de milieux populaires, l'acculturation à l'exercice de l'improvisation, censé être « liberté » par

rapport aux codifications de la danse classique ou du Hip Hop (figures imposées), suppose un dépassement de leur rapport initial au corps et à leur « intériorité ». Cet effort est encore plus visible chez les filles issues de mêmes milieux qui ont intériorisé une certaine « pudeur » dans leur éducation¹, mais aussi au sein d'une formation académique, où elles ont incorporé les valeurs, sexuellement signifiantes, du rôle social réservé aux femmes. À l'inverse les jeunes danseurs issus de ce que Louis Chauvel nomme « les nouvelles classes moyennes supérieures »² caractérisées par la détention de capital culturel³ (plus particulièrement sous sa forme scolaire) manifestent une plus grande facilité à improviser, à s'engager physiquement et à mettre en jeu leur « personnalité ». L'improvisation n'est pas sans rapport avec « l'aisance », « cette sorte d'indifférence au regard objectivant des autres qui en neutralise les pouvoirs » et qui « suppose l'assurance que donne la certitude de pouvoir objectiver cette objectivation, s'approprier cette appro-

priation »⁴. Cette « aisance » du mouvement n'est pas nécessairement liée à l'aisance langagière : nombreux sont les danseurs qui évoquent leur timidité naturelle dans le cadre des interactions de la vie quotidienne et leur soudaine « liberté » – perçue comme une « libération » – d'expression de leur « moi profond » lorsqu'ils « entrent en improvisation ». Improviser c'est à la fois se « lancer » mais aussi « contrôler » pour ne pas « perdre la face » ou commettre une « gaffe » par rapport aux attentes du chorégraphe, c'est montrer une aptitude à objectiver sa « personnalité » dans un cadre formel imposé.

Improviser, c'est mettre en œuvre un ensemble de répertoire pré-constitués au cours de la formation dans une école et/ou la sédimentation de diverses expériences scolaires, familiales, professionnelles mobilisées et recomposées en vue de s'accorder avec la demande du chorégraphe, les impératifs de son « style » et de sa technique corporelle. Il s'agit, d'une certaine manière, de faire preuve « de culture », c'est-à-dire de mettre en œuvre « un ensemble commun de schèmes fondamentaux, préalablement assimilés, à partir desquels s'articule selon un « art de l'invention » analogue à celui de l'écriture musicale, une infinité de schémas particuliers, directement appliqués à des situations particulières. Les *topoi* ne sont pas seulement des lieux communs, mais aussi des schèmes d'invention et des supports de l'improvisation, (...) ils fournissent des points d'appui et des points de départ aux développements, surtout improvisés, à la façon dont les règles de l'harmonie et du contrepoint soutiennent « l'invention » musicale la plus inspirée et la plus libre en apparence... »⁵.

¹ Luc Boltanski, « Les usages sociaux du corps », *Annales E.S.C.*, janv. -fév. 1971, pp. 205 sq.

² L. Chauvel, *Les Classes moyennes à la dérive*, Paris, Le Seuil, 2006.

³ La population des danseurs se caractérise par la place importante qu'occupent en son sein les enfants de professionnels du spectacle, d'une part, et ceux des cadres et professions intellectuels supérieurs (45% des intermittents et 55% des permanents), d'autre part, ce qui fait des danseurs une catégorie de population surdotée en capital culturel. Une majorité de danseurs est titulaire d'un diplôme égal ou supérieur au baccalauréat. Le niveau d'étude très élevé des danseurs intermittents (un sur cinq est titulaire d'un diplôme de 2^e et 3^e cycle) situe la profession au même niveau que celle, tout particulièrement diplômée, de comédien (Menger, 1997). Pour les intermittents, en outre, la part de diplômés du supérieur est plus importante parmi les danseurs plus âgés. Chez ces derniers en effet, la tendance à la reprise d'études, parallèlement à la carrière d'interprète, s'explique vraisemblablement par un projet de reconversion professionnelle : 23% des danseurs diplômés du supérieur et âgés de 35 ans ou plus ont en effet obtenu leur diplôme le plus élevé à l'âge de 30 ans ou au-delà de cet âge (DEP, 2003).

⁴ Pierre Bourdieu, « Remarque provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences-sociales*, 1977, n°14, pp. 51-54

⁵ Pierre Bourdieu, « Systèmes d'enseignement et systèmes de pensées », *Revue internationale de sciences sociales*, n°3, 1967, p. 371.

L'improvisation est donc un exercice socialement situé, tout comme la psychanalyse l'est dans le champ des thérapies. Véritable compétence professionnelle, elle révèle l'adaptabilité du danseur aux différents univers chorégraphiques rencontrés.

L'intériorité mise en œuvre dans le travail d'improvisation désigne la résultante des expériences accumulées, l'habitus sous la forme de l'hexis corporelle, mémoire somatique où puiser les ressources de l'improvisation.

« Créer » : une compétence professionnelle

L'acquisition d'un nouvel « habitus » corporel se fait avec le consentement du danseur qui y voit une caractéristique de son métier et un moyen d'accumuler un capital d'expérience inscrit dans la mémoire du corps. Il doit, d'une certaine façon, s'effacer devant le modèle qui lui est proposé pour pouvoir pleinement « entrer dans la danse ».

C'est ce qu'atteste Lule en parlant de son « engagement » chez Chloé Larivière : « On vient ici pour entrer dans un moule précis et ce n'est pas du tout péjoratif. Je crois qu'il est nécessaire d'en passer par là pour apprendre autre chose. J'ai compris qu'il me fallait mettre de côté ce que j'ai pu acquérir jusqu'à aujourd'hui, ce que j'avais déjà en moi en tant qu'expérience de danseur, pour n'être plus qu'un corps qui s'efface, afin d'être en harmonie avec le travail ».

La suspension relative des savoir-faire corporels propres aux danseurs et la capacité d'épouser une autre technique, une autre conception du mouvement, sont des compétences qui permettent de distinguer le danseur professionnel de l'amateur aussi doué soit-il athlétiquement. Pouvoir passer d'une compagnie à une autre suppose la malléabilité du corps, plasticité rarement atteinte dans la mesure où la plupart des danseurs travaille dans des registres assez voisins de ceux

auxquels ils sont prédisposés (par leur formation, leur morphologie, leurs expériences antérieures). Si la danse est l'art de la transformation, c'est aussi le métier où le corps est le terrain de ce changement. C'est ce qu'expérimente le danseur qui découvre un autre univers chorégraphique, une autre façon de concevoir le mouvement. Le corps n'est pas seulement « l'enjeu » d'une technique corporelle, mais aussi celui d'une adaptation des affects et des sensations aux exigences d'une production artistique. Nombreux sont les danseurs qui évoquent une expérience professionnelle où ils ont vu leur corps changer comme s'il était « possédé » :

C'est le cas de Carole, jeune danseuse de formation « classique », fraîchement arrivée dans la compagnie Chloé Larivière : « Physiquement, j'avais mon corps qui tremblait. Tout semblait ne plus tenir qu'à un fil. Je sentais un vide d'énergie et en même temps une grande force. Cela fait un peu peur de se retrouver comme ça. On se demande ce qui se passe. En réalité, tout va très bien. On essaie de prendre du recul et l'on s'aperçoit qu'il y a des changements. C'est la transformation du corps. » De même, Lisa, récemment arrivée dans la compagnie : « Je me découvre un corps auquel je suis inhabituée, je le vois changer... ».

Ce « double regard » sur son propre corps qui devient « inhabituel » indique le travail progressif et quotidien du processus de transmission d'un habitus corporel qui recompose les dispositions de chaque danseur. « Prendre du recul » par rapport à son propre corps consiste alors à évaluer et discerner les changements et à se les approprier par le jeu du « test », du recommencement pour soi des mouvements appris pendant le cours ou la « répétition », jusqu'à ce qu'ils soient « naturalisés » dans les schémas psychiques et physiologiques du danseur. La modification d'une des trois composantes de l'émotion – le geste, l'expérience consciente et le processus physiologique –

définie par Gerth et Mills¹ entraîne un bouleversement des deux autres. Avoir la « maîtrise de son corps » dans l'espace, c'est simultanément contrôler ses affects et l'effet de la représentation face au chorégraphe et/ou au public.

La méthode de l'improvisation explicite les compétences professionnelles spécifiques mobilisées par le danseur. L'improvisation est une pratique professionnelle dans la mesure où il s'agit de répétition, de reproduction en vue d'une correction, d'inflexion selon une orientation décidée par le chorégraphe. Le danseur qui improvise se distingue des danseurs de discothèque qui l'espace d'un soir, « se lâche », « s'éclate » comme ils disent. En effet, il doit nécessairement mémoriser ce qu'il a fait, pour en faire une « matière » à travailler. La mémoire implique la distance au rôle et donne au chorégraphe la possibilité d'exercer son regard et son choix. C'est pourquoi « improviser » demande souvent un apprentissage et apparaît, dans le discours des danseurs, comme un travail. Certains danseurs sont plus expérimentés que d'autres, tel ce danseur capable d'improviser pendant plus d'une heure et de restituer l'intégralité de son improvisation à la demande avec la même intensité. Ce professionnalisme s'acquiert par une pratique répétée et l'apprentissage d'un « double regard » qui autorise un « laisser aller » tout en objectivant et en enregistrant une série de séquences gestuelles reproductibles. Le danseur mobilise des schèmes psycho-moteurs qui organisent des combinaisons de mouvements déjà inscrits dans le corps. Le corps est à la fois « pense-bête », par les routines qu'il met en œuvre mais aussi source d'innovation et de production immédiate, utilisable grâce à une réflexivité qui ne passe pas par le chemin de l'intellect (au sens scolastique

du terme), mais par celui d'une connaissance et d'une conscience spécifiquement corporelle. Cette objectivation dans le jeu de l'improvisation, renforcée par les précisions et les interventions verbales du chorégraphe sous forme d'encouragements (et parfois de consternation), marque le processus d'incorporation qui permet à la création de « prendre corps » collectivement.

Cette hexis corporelle expression de l'habitus peut d'ailleurs être revendiqué par le danseur comme une compétence professionnelle et devient ainsi une variable de négociation dans le face à face employeur-employé avec les chorégraphes. Ainsi Abdella repéré par les Bad-Cam lors de sa formation au CNDC et embauché dès sa sortie travaille depuis plus de dix ans avec ces derniers qu'il a accompagné jusqu'à la consécration de la compagnie en centre chorégraphique nationale. Il est le danseur phare de la compagnie. Le recrutement récent d'un autre danseur qui s'attire les faveurs des chorégraphes alors même qu'il est selon Abdellah totalement novice dans les techniques du corps des Bad-Cam le pousse à revendiquer son antériorité et sa plus grande capacité à exprimer ce dont il est le produit, c'est à dire ces années d'acculturation à une danse basée sur une technique du corps très spécifique et dont il s'est fait l'interprète depuis plus de dix ans. « je leur ai dit (au chorégraphes) : les réactions du public et des professionnels, c'est de dire que Abdelah et Alice (qui est aussi dans la compagnie depuis dix ans) ce sont les deux qui ont compris votre danse. George (le nouveau recruté) il en est très loin. De toute façon, vous devez le former comme vous nous avez formé »

Ce rappel à l'ordre d'un interprète envers les chorégraphes accusés de ne pas remplir leur rôle de transmission d'un habitus corporel est intéressant car il assigne les chorégraphes à leur fonction à la fois de créateur et de dépositaire d'un habitus corporel à transmettre afin de

¹ Hans Gerth et C. Wright Mills, *Character and Social structure*, New York, Columbia UP, 1989, p. 160. Cit. in Loïc Wacquant, *Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Agone, Mémoires sociales, 2000.

permettre la cohérence de la représentation en public¹.

Trouver des « états » : incorporation et activité langagière

Le travail d'improvisation : trouver des « états »

Certains chorégraphes, comme les metteurs en scène adeptes de la méthode Stanislawski, peuvent pousser le danseur dans des états psychologiques intenses, en le déstabilisant et en le poussant dans ses retranchements, afin de voir, dans son corps en mouvement, la représentation qu'il se fait du thème ou de l'émotion préalablement imaginée.

« Tu vas demander à l'interprète de sortir des choses de lui qui ne sont parfois pas évidentes, tu vas l'emmener dans des chemins où il ne serait peut être pas passé...Il y a un moment donné, où tu vas lui donner le cadre le plus serré possible pour qu'il n'échappe pas à ce que tu désires de lui...Utiliser le jeu des affects pour servir la danse, c'est intéressant mais tu dois évaluer jusqu'où tu peux aller avec la personne...Pour le danseur, ça peut lui donner une révélation de lui-même qu'il ne serait pas aller chercher tout seul. » (Yvan Bobin, chorégraphe)

Le chorégraphe joue ainsi sur les affects du danseur mettant en pratique l'idée qu'interpréter c'est « vivre » le rôle. Elle induit un risque, tant physique que psychique, pour le danseur qui peut être « malmené » par le chorégraphe pour lui faire exprimer des sentiments qui donnent à voir une autre qualité dans la gestuelle.

Ainsi, les séances d'improvisation peuvent conduire à des états de trances, un « état d'effervescence qui change les conditions de l'activité psychique »².

Sandrine évoque cette sensation lors d'une séance d'improvisation faite sur

le thème du « cheval » : « Je n'ai jamais vu beaucoup de sauts surgir d'une improvisation. Avec le cheval, tout à coup, tout le monde sautait. C'était incroyable. Travailler sur l'état du cheval a été un moment passionnant. Seulement l'état sans le mouvement. Comment à l'intérieur du corps voir une transformation, juste une sensation. Cela ne part pas dans un mouvement. Il faut aller creuser à l'intérieur. Parfois cela ne bouge presque pas. C'est le corps lui-même qui prend une forme. ».

La découverte « d'un état », locution indigène, est régulièrement mentionnée par les danseurs. Elle souligne le caractère « enrichissant » et « créatif » de la collaboration avec le chorégraphe. Pendant une séance d'improvisation le danseur peut modifier ses perceptions et les approfondir à partir d'un sujet proposé par le chorégraphe.

Je participe à un atelier d'improvisation dirigé par Chloé Larivière. La chorégraphe, assise dans un coin du studio, guide le déroulement de la séance : « Vous êtes la montagne...dans la montagne il y a des ruisseaux, vous êtes le ruisseau (temps de pause)...il y a aussi des arbres, vous êtes un arbre...il y a des animaux, soyez un animal » (elle varie le ton de la voix et répète plusieurs fois la même chose). Pendant les vingt premières minutes de l'improvisation, je me sens très mal à l'aise, j'ai l'impression d'être dans une secte, je fais comme les autres et essaie de bouger en me repérant progressivement à sa voix et aux images mentales qu'elle propose même si je me demande ce que je fais chez les fous !!! Ainsi, lorsqu'elle évoque les animaux de la montagne, je me mets à faire des sauts comme la plupart des autres danseurs. Au bout d'environ 45 minutes d'improvisation, l'effort physique et les directives de Chloé Larivière ont fait sauter mes résistances d'ordre rationnel et j'ai la sensation de participer à une danse collective dans laquelle je trouve des interlocuteurs privilégiés (je me mets ainsi à improviser avec un danseur reprenant en

¹ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

² Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, P.U.F, 1968.

écho ses enchaînements et y ajoutant autre chose auquel il répond de même). Les variations de ton de Chloé Larivière de plus en plus pressante au fil de la séance, ses interventions répétées sous formes de métaphores (« Vous êtes le feu sous la montagne et la glace au dessus ») et de mots psalmodiés (le feu, la glace, etc.) induisent une rythmique particulière qui met dans un état dans lequel tout semble possible physiquement et où l'auto-contrôle, bien que présent, apparaît sensiblement relâché¹. A un moment, elle nous demande de nous remémorer des personnes proches, notre grand père, notre mère (« Et voici votre grand père, il est fatigué, d'où vient il ? Qu'avez vous à lui dire ? ») et enfin elle nous demande de nous imaginer âgés, attendant la mort. L'état émotionnel dans lequel elle a réussi à mettre à la fois collectivement et individuellement les danseurs permet alors une forme de libération des contraintes qui fait éclore des mouvements commandés par la nécessité d'expulser la tension et non plus par le simple souci de bouger ou de montrer ce que l'on sait faire. La manipulation psychologique entreprise par Chloé Larivière qui, en quelque sorte, joue le rôle de grande prêtresse, fonctionne dans la mesure où elle est inscrite dans un espace délimité (le studio de danse) et dans le cadre d'un travail de création chorégraphique mais aussi parce que les danseurs lui reconnaissent le droit de jouer ce rôle de guide et ont le sentiment « d'apprendre énormément » sur leur art à son contact (comme me le dira un des danseurs). (journal de terrain, décembre, 2000)

Certains chorégraphes insistent sur « les couleurs que doit prendre tel ou tel personnage », d'autres utilisent des métaphores, prétextes à parler au corps comme « être un cheval » ou « sois animal » ou des concepts « tu représentes le désir, la souffrance, la joie, etc. ».

¹ Gregory Bateson signale que les danses de transe s'accompagnent par des prières, in « Les usages sociaux du corps à Bali », *Actes de la recherche en sciences-sociales*, 1977, n°14, pp. 3-31.

C'est ce que montre Alexandre danseur chez S. Bazin : « S. a des idées précises, elle prépare sa création sur la littérature, des tableaux. On lui demande « C'est quoi ta nourriture ?, pour qu'on soit sur la même longueur d'onde que toi ». Elle nous dit « J'ai une idée de trio, d'une atmosphère de pièce qui va raconter ça ». Quand on a créé « Le pied à l'étrier » à partir de l'Espagne, la tauromachie, la fierté et la foi de l'espagnol, le premier jour d'impro, elle a fixé à chacun sa couleur : « Essayez de respecter vos couleurs. Nadir, tu es celui qui vient de l'extérieur. Alexandre, tu es celui qui est dans l'intérieur ». Elle ne définissait pas les choses, elle a commencé à les définir dans les impros. On avait chacun lu les livres, donc on était dans des « couleurs » et elle intervenait pour nous encourager à poursuivre dans telle ou telle voie. »

L'interprétation intellectuelle des indications du chorégraphe va parfois à l'encontre d'une « compréhension par corps » guidée par des interventions qui ne sont pas seulement verbales (ce peut être un froncement de sourcil, un sourire encourageant, etc.). C'est qu'il ne s'agit pas pour le danseur de s'expliquer ce que veut véritablement le chorégraphe, mais de saisir et de sentir les intentions qui l'animent. L'observation des autres danseurs (surtout si ce sont des « anciens ») ou du chorégraphe, surtout s'il danse dans la création, permet de décoder les discours et de les adapter aux dispositions motrices et sensorielles. Comme le souligne Pierre Bourdieu « c'est parce que le corps est (...) exposé, mis en jeu, en danger dans le monde, affronté au risque de l'émotion, de la blessure, de la souffrance (et rien n'est plus sérieux que l'émotion qui touche jusqu'au tréfonds des dispositifs organiques), qu'il est en mesure d'acquérir des dispositions qui sont elles-mêmes ouverture au monde »². Le regard du chorégraphe est alors structurant et soutient le danseur dans son travail de recherche et

² Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.

de possible innovation. Les indications répétées, les thèmes donnés la veille à préparer pour le lendemain, les lectures, les films et autres supports d'inspiration rendent possible l'intuition « artistique ». Cette interaction entre le « moi » du danseur et le regard du chorégraphe permet l'action « créatrice » qui « engage si profondément l'identité de la personne que ses actes ont nécessairement un très grand pouvoir expressif »¹.

Le travail d'improvisation est un premier essai où le danseur, tout en suivant les directives du chorégraphe, recherche des sensations qui le rapprochent à la fois de sa représentation intime du sujet proposé et des consignes qui lui ont été données par le chorégraphe. Cependant, il reste maître de son identité corporelle et combine les deux nécessités, concurrentes mais complémentaires, d'avoir à exprimer sa « singularité » et le « désir » de l'employeur. Cette objectivation de son corps dans une attitude d'auto-observation et d'écoute représente la première phase de mise à disposition du corps dans un cadre formellement construit par le chorégraphe que l'on peut rapporter à la notion « d'arrière plan » définie par John R. Searle² comme « l'ensemble des capacités non intentionnelles, ou pré-intentionnelles qui permettent aux états intentionnels de fonctionner. » Ce sont les dispositions acquises antérieurement par le danseur qui sont autant de compétences mobilisables qui s'adaptent à « l'arrière plan » donné plus ou moins explicitement par le chorégraphe et qui orientent et structurent à la fois la perception de cet arrière-plan mais aussi la recherche « d'états » vécus comme individuels par le danseur.

C'est parce que le danseur a une conscience plus ou moins précise de l'univers et de la grammaire corporelle du

chorégraphe qu'il « improvise » d'une façon plutôt que d'une autre, mais c'est aussi parce qu'il adapte en partie consciemment ses dispositions qu'il ressent cette improvisation comme une expérimentation intime.

Le « décalage » que peut expérimenter le danseur, volontairement ou involontairement, entre l'imaginaire du chorégraphe et le sien, révèle que l'improvisation est intrinsèque à un mode de travail instauré par le chorégraphe et qu'il ne s'agit pas pour le danseur de se « laisser aller » hors cadre.

Romain raconte ainsi cette expérience avec une chorégraphe : « Elle nous demandait de travailler sur la fluidité, l'air et l'eau. Elle nous a dit que « Tout ce qui était gestuelle cassée, chute, tout ça ne l'intéressait pas ». Or moi, c'est ce qui m'intéressait à l'époque. J'étais pas tout à fait d'accord avec son travail et j'ai gardé ses consignes de fluidité, mais au lieu d'être dans l'ouverture et la projection, je me suis déguisé en vieille femme et j'ai traversé le studio comme ça. Elle n'était pas contente parce que cette impro sortait de ce qu'elle avait fixé... ». Cet exemple, montre qu'improviser ne consiste pas à déformer ou sortir des cadres du jeu fixé par le chorégraphe, mais à développer des propositions modelées par sa propre personnalité dans un registre professionnel, c'est à dire dans le respect des consignes données par l'employeur.

D'où la question des écarts entre les dispositions respectives du chorégraphe et du danseur, qui doivent être compatibles et évaluées comme telles lors du recrutement, pour qu'il y ait production créatrice. L'injonction paradoxale lancée sous différentes formes par le chorégraphe au danseur – « Surprend moi dans les limites que j'ai imposées » – pose la question du degré de « surprise » acceptable mais aussi nécessaire pour que le danseur ne se désengage pas du jeu.

Ainsi Alexandre, raconte la colère qu'il a éprouvée lors d'une séance

¹ Anselm Strauss, « L'influence réciproque de la routine et de la non routine dans l'action », in *L'art de la recherche : essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation française, 1994

² John R. Searle, *The construction of social reality*, New York, Free Press, 1995.

d'improvisation avec le chorégraphe Yvan Bobin qui l'avait choisi pour faire un solo : « On travaillait pour une "création", il m'a lancé sur une impro et je me suis aperçu qu'il l'avait déjà utilisée pour une autre de ses pièces. Du coup, on s'est engueulé, je lui ai dit : "Tu peux pas me lancer sur ce thème, on est en création". Et là il m'a dit "Quelle est la partie de ton corps que tu préfères ?" et là, j'ai fait une impro. Il m'a dit : "Provoque moi et moi je te provoquerai". Je me suis retrouvé à improviser : six heures par jour d'impro et il était étonné parce qu'il voyait que j'étais infatigable. »

Le chorégraphe comme le danseur est ainsi soumis à l'impératif de « l'invention » et cet exemple montre les ajustements que chacun doit faire pour permettre à l'autre d'innover. Le danseur exprime ici une autre forme d'injonction que l'on peut résumer ainsi : « Donne-moi les cadres et le regard qui me permettent d'exprimer quelque chose de moi qui puisse te surprendre ».

Le processus d'incorporation est pleinement réalisé pendant les répétitions par le façonnage des corps conduit par le chorégraphe.

Il est particulièrement exemplaire chez la chorégraphe Chloé Larivière qui précise : « Si la danse est mauvaise, il est visible que les danseurs exécutent quelque chose qu'ils n'arrivent pas à maîtriser... Je vois toujours les défauts du mouvement. Je vois ce que j'imagine et que nous n'en sommes pas là. Je vois le défaut dans le corps, l'énergie qui ne traverse pas, même si cela fonctionne, si c'est juste rythmiquement. Quand je ne vois pas ce que je veux, quand un geste n'est pas compris, si le corps n'a pas compris l'énergie, le temps, la justesse du geste, c'est terrible. »

Le corps du danseur se doit de correspondre à l'image mentale qui anime les corrections, les doutes et les colères du chorégraphe. Le temps de la répétition est une explicitation des normes et valeurs senties intuitivement pendant la période de création et une intériorisation systématisée

par le rabâchage des enchaînements, les rectifications de détails par le chorégraphe, afin de pouvoir faire le « geste juste » ou du moins le geste qui correspond le plus près de son état émotionnel.

Le « défaut du mouvement » résulte d'une discordance des capacités motrices avec la perception idéale qu'en a la chorégraphe mais révèle aussi la difficulté que le danseur peut éprouver à intérioriser ses exigences tant corporellement que mentalement (physique et psychique étant quasi indissociables dans le mouvement). L'investissement quasi-physique du chorégraphe qui essaie de faire coïncider dans les corps en mouvement les normes propres à son « style » chorégraphique et les dispositions inscrites dans chacun des danseurs explique le sentiment de déception intense quand le danseur, tout en remplissant son contrat (respect de la rythmique et de la synchronisation avec les autres danseurs), affiche son « incompréhension » par l'absence de « justesse » dans ses gestes.

Cependant lorsque l'ajustement est quasi parfait, c'est à dire lorsque le danseur a incorporé le style esthétique du chorégraphe, il peut paradoxalement y avoir une forme de routinisation de part et d'autres qui empêche l'émergence d'une innovation dans le mouvement. Abdellah danse chez les Bad Cam, centre chorégraphique national, depuis plus de dix ans. Lors de la dernière création, les chorégraphes avaient le souhait de changer de style esthétique et de théâtraliser davantage une danse qui jusque-là se revendiquait de « l'abstraction ». Confrontés à une nouvelle équipe, les chorégraphes avaient à la fois l'ambition de redéfinir leur style tout en gardant les éléments reconnaissables dans le champ chorégraphique. A savoir, un fort engagement physique, en partie basée sur une forme de virtuosité et de dépense du corps en mouvement. Abdellah était chargé de remplir ce rôle de mémoire de l'esthétique des chorégraphes et constituait le lien entre les nouveaux danseurs et les

chorégraphes mais aussi le premier critique des tentatives innovantes des chorégraphes.

Après une journée de répétition particulièrement éprouvante, les danseurs se retrouvent au café et commentent la journée. Abdellah prend la parole : « je ne comprends plus rien à ce qu'ils font, cela n'a plus de sens. Ils veulent faire quelques choses de nouveau, mais on refait les mêmes choses que l'on faisait, il y a dix ans. Ils ne sont pas clairs, j'ai l'impression qu'ils sont perdus » (journal de terrain, mars 2007)

De leurs côtés, les chorégraphes reprennent continuellement Abdellah dans ses improvisations, ses qualités passées basées sur l'explosivité et la virtuosité physiques ne sont plus les ressources ajustées à la volonté d'innovation, ainsi ce commentaire de l'un des chorégraphes après une improvisation particulièrement acrobatique réalisée par Abdellah : « Abdel, on sait que tu peux le faire mais trouve autre chose ». Alors même que dans les pièces précédentes Abdellah était toujours mis en avant son rôle sera minoré dans celle-ci au profit d'interprètes qui étranger à l'esthétique des chorégraphes apportent une forme d'innovation dans la pièce. Cependant en raison de la difficulté des chorégraphes à redéfinir leur style et la difficulté à imposer cette nouvelle direction dans le champ chorégraphique (nombreuses critiques des programmeurs dont certains des plus fidèles) les créations suivantes reprendront ce qui les définissait jusqu'alors (la création suivante sera d'ailleurs une revisite de la pièce qui avait fait leur succès quinze ans auparavant).

L'intériorisation de « l'habitus » propre au chorégraphe s'établit par le biais d'une acculturation progressive qui multiplie les supports de transmission tant corporels que langagiers (le cours, les discussions informelles avec des anciens de la compagnie, le travail de création puis celui de répétition)

Langage et processus d'incorporation

La compréhension intellectuelle des demandes du chorégraphe ne suffit généralement pas au danseur pour correspondre aux attentes. La coïncidence avec l'image mentale du chorégraphe s'obtient progressivement par tâtonnements et compromis mutuels, le chorégraphe pouvant renoncer à certains aspects et en conserver d'autres que le danseur a proposé pendant les séances d'improvisation. Orienter et diriger les émotions contribue à faire coïncider l'imaginaire du danseur avec les schèmes proposés, intériorisés au fil d'un travail ou se mêlent intuition et correction. Comme au cours de la formation, le langage intervient dans l'intériorisation de techniques du corps spécifiques¹.

L'activité langagière du chorégraphe vise à donner des impulsions et des orientations, et à indiquer la rythmique propre à la danse. Cette « intelligence du corps » à laquelle s'adresse le chorégraphe n'utilise pas le langage rationnel comme vecteur privilégié mais plus encore que l'enseignant, un langage imagé destiné à « faire comprendre » le sens et la forme que doit prendre le mouvement.

La question est posée en ces termes par Pierre Bourdieu² : « Une des questions posées est de savoir s'il faut passer par les mots pour faire comprendre certaines choses au corps, si quand on parle au corps avec des mots, ce sont des mots justes théoriquement, scientifiquement, qui font

¹ Sylvia Faure note que « Les pratiques de danse, en tant que techniques du corps se déroulant dans des configurations sociales particulières, sont tramées par des pratiques langagières multiples qui sont des instruments d'action (et non des discours organisés) liées aux autres dimensions de l'apprentissage qui structurent les manières de transmettre et d'incorporer des savoirs faire ; certaines pratiques langagières suscitent parfois - dans certaines conditions - des prises de conscience réflexives ». Sylvia Faure, « Dire et (d') écrire les pratiques de danse. Opposition entre pratiques discursives et non discursives », *Cahiers internationaux de Sociologie*, Vol. CVIII (161-178), 2000.

² Pierre Bourdieu, « Programme pour une sociologie du sport » in *Choses dites*, Paris, Ed. de Minuit, 1987, pp. 203-216.

le mieux comprendre au corps, ou si parfois, des mots qui n'ont rien à voir avec la description adéquate de ce qu'on veut transmettre ne sont pas mieux compris par le corps. ».

L'utilisation d'un méta-langage à la fois propre au milieu professionnel et à l'univers spécifique du chorégraphe, cherche à transmettre au danseur une information qu'il peut immédiatement interpréter corporellement. Cette médiation discursive facilite ainsi l'activité même de création. Comme le souligne Bernard Lahire¹, « le langage est très souvent inséré, enserré dans le cours de l'action, contribuant à le faire avancer, à le modifier, etc., mais pas désencastré (et désencastrable) des gestes, des mouvements, des déplacements, etc. »

Le corps a sa propre temporalité distincte de celle, plus scolastique, de la compréhension intellectuelle qui voit dans le langage un producteur de sens rationnel immédiatement appréhendable.

Les indications verbales du chorégraphe peuvent relever, au cours de la même intervention, du registre de la métaphore et d'indications plus techniques qui nécessitent l'usage d'un langage rationnel :

Chloé Larivière donne ses corrections pour la répétition de la phrase de groupe : « Les mains mortes, les mains sont mortes. Tombe dedans par les reins/ monte sur tes jambes/ tourne avec le dos/ le poids des bras entraîne le dos » Un temps de pause. Reprise : « Les mains ! » / puis à Paul l'un des danseurs : « Dans le saut, ne pas trop voyager, dans le grand plié tu es en bas trop vite ».

Les indications techniques relèvent d'un savoir-faire sur le corps que la chorégraphe essaie d'inculquer à ses danseurs par le biais d'injonctions où l'allégorie est intimement mêlée à la précision technique. Ainsi la directive « les mains mortes » renvoie-t-elle conjointement à une image symboliquement chargée

¹ Bernard Lahire, *L'homme pluriel*, Paris, Nathan, 1998, p. 197.

et à une attitude corporelle qui demande d'isoler les mains du reste du corps, afin qu'elles ne soient pas les initiatrices musculaires du mouvement, mais, par leur poids – « mortes » signifie ici « les laisser pendre » – entraînent le reste du corps². Le processus d'incorporation est rythmé par les différentes phases qui scandent l'élaboration d'une pièce : il est à la fois individuel et collectif. Il n'est possible que dans un cercle d'initiés qui détiennent déjà la connaissance générique d'un méta-langage acquis pendant les années de formation et/ou les expériences professionnelles.

L'incorporation de la gestuelle n'est jamais aussi accomplie que lorsque le danseur est identifié par ses pairs comme « danseur de chez... » : façon de dire que celui-ci est « marqué » voir « prisonnier » du « style » qu'il a incorporé. La façon de se mouvoir, la morphologie du corps lui-même (les danseurs qui ont travaillé avec des chorégraphes qui demandent un travail au sol ont un buste particulièrement développé) attestent une signature de la danse qu'ils sont susceptibles de produire, même après avoir quitté le chorégraphe³. Le corps devient alors son propre référent et l'acte moteur peut précéder la réflexivité : c'est ce que le danseur appelle le « senti », les « sensations », voire « les états de corps ». Ces vocables indigènes désignent la possibilité, lorsque les schèmes mentaux et corporels sont intériorisés, de trouver « naturellement », par le « laisser faire », les « sensations justes ». La « justesse » ressentie est alors le signe d'une adhérence quasi-parfaite

² Jacques Bouveresse souligne que « Si d'une manière générale, "l'image peut remplacer une description", c'est évidemment pour autant qu'elle est elle-même une sorte de description », in *Le mythe de l'intériorité. Expérience signification et langage privé chez Wittgenstein*, Paris, Ed. de Minuit, 1976, p. 93.

³ Durkheim souligne que : « la meilleure manière de s'attester à soi-même et d'attester à autrui qu'on fait partie d'un même groupe, c'est de s'imprimer sur le corps une marque de distinction ». *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, op.cit, p. 333.

entre les caractéristiques psychomotrices du danseur et les conventions qui l'ont structuré. Elle suscite chez le chorégraphe une satisfaction proche de la « jubilation » provoqué par la possibilité d'exprimer ce qu'il imaginait. C'est rendre réelle une image mentale qui prend vie à travers les danseurs en mouvement.

Le chorégraphe comme orchestrateur d'un habitus collectif

« Créer » : un travail collectif

C'est parce que le travail de création – et en particulier l'improvisation – est simultanément expression de l'intériorité et présentation à un public restreint (le chorégraphe et les danseurs) qu'il est une transition entre « l'intime » et le « collectif ». Les séances où trois à quatre danseurs se mettent à improviser simultanément, sont exemplaires de cette tension entre la nécessité de tenir compte des autres et d'affirmer sa singularité à l'intérieur des consignes du chorégraphe. L'équilibre entre débordement et trop fort contrôle dans la mise en scène de l'expression émotive est associé à la présence des autres membres du collectif : danseurs et chorégraphe. Au même titre que la locution « J'ai peur », que Wittgenstein¹ situe entre ce qui est de l'ordre du « cri » (soit de la pure expression) et ce qui est de l'ordre de la « description » (soit de la communication), la pratique corporelle de l'improvisation, peut être considérée comme un compromis entre expression et représentation, entre ce qui procure immédiatement une satisfaction et une émotion à celui qui l'éprouve et ce qui vise à communiquer une signification à autrui. L'exposition d'une forme d'intimité au regard des autres

¹ « Un cri n'est pas une description. Mais il y a des transitions. Et les mots "J'ai peur" peuvent plus ou moins se rapprocher du cri. Ils peuvent beaucoup s'en rapprocher et être également très éloignés." Cf. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961, p. 320.

danseurs et du chorégraphe est une présentation de soi qui intègre le danseur au groupe.

L'improvisation à plusieurs permet de découvrir en situation le corps de l'autre en mouvement et dans des situations inattendues. Il permet de fixer des repères et, à terme, des routines, tout en permettant à chacun d'innover au contact de l'autre et de sortir de ses propres habitudes gestuelles. La confrontation avec autrui autorise le danseur – dans le langage indigène – à aller « au-delà de lui-même », à « accéder à un autre état ». La possibilité de « sortir de soi » est alors déterminée par le sens d'un jeu où il s'agit de se laisser guider, non par l'autre, mais par l'interaction qui fait le jeu. L'improvisation collective évoque les « formes sociales » de Simmel² qui « sont à elles-mêmes leur propre fin » par la sociabilité qu'elle induit entre les danseurs. Elle peut alors conduire à une certaine forme de communion, sentiment collectif qu'il s'agira de retrouver ultérieurement sur scène. Dans ces moments-là, une vision du groupe, comparable métaphoriquement à un corps, se dessine où chaque partie doit rester vivante, engagée et singulière, pour faire exister le tout. L'individu est alors porté par le groupe et les mouvements réalisés sont l'expression d'une « force collective »³ qui dépasse les particularités de chacun.

L'utilisation d'un vocabulaire quasi-religieux pour décrire les périodes de création intense est courante. Ainsi Cécile, danseuse chez Chloé Larivière raconte « l'intensité et le partage de la dernière création » : « On avait vraiment l'impression que quelque chose nous dépassait,

² Georg Simmel, « Comment les formes sociales se maintiennent » in *Sociologies*, *op. cit.*

³ Emile Durkheim remarque que « les esprits particuliers ne peuvent se rencontrer et communier qu'à condition de sortir d'eux même ; mais ils ne peuvent s'extérioriser que sous la forme de mouvement. C'est l'homogénéité de ces mouvements qui donne au groupe le sentiment de soi et qui par conséquent le fait être », in *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, *op. cit.*, p. 330.

qu'on était les instruments de quelque chose de plus fort... Je suis allée très loin chercher des choses que je n'avais jamais exploré. J'ai pu le faire parce que tous les autres danseurs m'ont aidé, on était tous soudé pendant cette création. Chloé Larivière avait réussi à créer une atmosphère très étrange où on pouvait se livrer parce qu'on savait que ce qui était en train de se passer était très important et nous dépassait ».

C'est ce « corps collectif » que le chorégraphe s'efforce de maîtriser, de coordonner et, parfois, de façonner, afin d'y imposer sa marque, reconnaissable dans l'expression – même de la singularité de chacun de ses danseurs. L'improvisation trouve alors une fonction proche de celle que lui prêtait Jacques Coppeau dans son travail avec les comédiens, c'est-à-dire « créer (...) le sens de leur interdépendance réciproque, de leur appartenance à un groupe, à un ensemble qui les dépasse et qui oriente leurs actions »¹, tout en préservant le statut dominant du chorégraphe, maître d'œuvre d'un « style » identifiable dans le corps – même des interprètes. Le cours quotidien, quand il est donné par le chorégraphe, contribue à créer ce sentiment de cohésion indispensable pour que le travail de création se déroule de manière collective.

C'est ce que remarque Louise qui compare deux créations avec un même chorégraphe, mais dans des conditions de préparation différentes : « Pour la première création, tous les matins il donnait un atelier, un cours... Pour la deuxième, comme il était stressé par le temps, pas de cours. C'est bien, quand tu as un cours, de mettre les énergies en commun... Dans la deuxième, on a mal travaillé parce qu'on était tous avec nos énergies disparates, sans aucune préparation on démarrait par le travail de création. C'est aussi une question de générosité de la part du chorégraphe... ».

¹ Benoit Lambert, « Le metteur en scène et la peau de son comédien », *Société et Représentation*, juin 1998, pp. 465-483.

Le cours quotidien permet à la fois une socialisation entre danseurs mais aussi avec le chorégraphe et prépare les corps individuellement tout en ébauchant les fondations d'un corps collectif qui repose sur les mêmes schémas corporels (même si chacun peut ensuite s'exprimer « librement »).

L'interdépendance est tributaire des cadres qui la structurent et la connaissance des règles du jeu par toutes les parties est nécessaire pour éviter tout débordement ou quiproquo. L'arrivée d'un nouveau venu peut perturber le déroulement normal des interactions comme le montre l'exemple suivant :

La chorégraphe S. Bazin avait le projet de faire un duo d'hommes avec Alexandre qui a l'habitude de travailler avec elle et Michel recruté sur audition. Ce duo d'amour donne lieu à des quiproquos entre les deux danseurs, l'un hétérosexuel, l'autre homosexuel, c'est ce que relate Alexandre : « Un duo d'hommes, ça réveille des sentiments troublants. S. Bazin n'est pas partie d'un point de vue psychologique, mais sur la matière et son mot d'ordre a été l'aimantation et après on est partis en impro. Deux corps qui n'arrivent pas à se quitter, qui sont attirés l'un vers l'autre. Avec Michel qui est homo, il y a eu des confusions, au sens que, quand on est en création, on me propose un thème, je plonge, je fais les choses, je teste. Mais une fois qu'on a fini la répétition, je redeviens Alexandre et tout est oublié. J'ai embrassé, j'ai eu des attouchements, mais je sais ce qu'est le travail et je sais gérer, mais Michel, lui, il a eu du mal, il n'avait pas l'habitude de l'impro à ce degré là. ».

La connaissance du jeu et de la certitude qu'il ne s'agit que d'un jeu permet la distinction entre espace professionnel et espace privé, séparation qui est l'indice d'une socialisation professionnelle plus grande. « Ceci n'est qu'un jeu » et, comme le précise Gregory

Bateson¹, « les actions auxquelles nous nous livrons maintenant ne désignent pas la même chose que les actions dont elles sont des valants pour ». Le cadre fictionnel de ce jeu (le duo d'amour), par le fait même qu'il prend corps au fur et à mesure que les improvisations se succèdent, entre en concurrence avec le réel (« Je suis hétéro et tu es homo, et tout ceci n'est qu'un jeu ») induisant un malentendu et un véritable trouble dans la relation. Cette situation à double cadre de référence et instructions contradictoires est caractéristique du travail d'improvisation qui pose la question de la véracité de ce qui est exprimé entre les différents intervenants, danseurs et chorégraphes. Cette oscillation entre imaginaire et réel permet « l'intensité » des émotions et l'innovation pendant le processus de création, au sein d'une interdépendance qui assure la cohésion de l'ensemble.

L'heure des choix

Si la phase de création donne libre cours à une relative liberté dans l'exercice de l'improvisation et de la composition, les nécessités de la cohésion de l'ensemble et les impératifs économiques impliquent que le chorégraphe fasse des choix. Il est aussi celui qui coordonne² le collectif et impose en dernier ressort, son point de vue. Les réflexions de Chloé Larivière sur le sujet permettent d'éclairer ces choix :

« Il y a le temps de la création lui-même et celui de la pièce. On s'accorde un moment déterminé pour explorer, ensuite il faut organiser, structurer et répéter les choses. Pour « Pousse », je me suis dit que la pièce aurait pu durer deux heures et demie sauf que je n'ai pas le temps de faire

répéter et d'organiser cette durée-là. Donc, je dois m'arrêter, rythmer quelque chose qui est du temps économique, sinon il aurait fallu commencer plus tôt et jouer plus tard. C'est aussi le temps réel. Le temps réel est un temps économique forcément ».

Le chorégraphe centralise l'information et doit aussi coordonner non seulement le scénographe, le costumier, le compositeur, le responsable des lumières et du son, mais aussi les institutions sources de subventions et les programmeurs. Cette responsabilité le conduit à faire des choix arbitrés par des enjeux économiques et artistiques. La prise en compte des réactions de la critique et du public susceptible d'apprécier l'œuvre ou du moins, d'y réagir, de l'espace scénique dans lequel la première représentation aura lieu, sous-tend généralement la plupart des décisions prises par le chorégraphe. Pour que « l'œuvre » ait une existence en dehors des studios de répétition, il faut qu'elle s'inscrive dans un temps économique, ce qui conduit souvent à la raccourcir, à rejeter des séquences trop radicales, en bref, à la restructurer à partir des séances d'improvisation et de composition. Il s'agit, pour le chorégraphe, de trouver des articulations rythmiques qui puissent associer les différents moments inventés pendant la création. Le temps économique peut aussi restreindre le temps de la création dans la mesure où le chorégraphe, pressé par les délais, raccourcit la phase de recherche. Ainsi « au moment de la mise en forme, toutes les composantes du monde de l'art sont présentes à l'esprit de la personne qui fait les choix, laquelle prévoit les réactions possibles à l'œuvre en cours et se décide en conséquence »³.

Le danseur se voit en partie « dépossédé » de sa créativité pendant la phase de création.

« De toutes les propositions qui dépassaient le nombre de 70, j'ai dû en conserver une dizaine qui font maintenant

¹ Gregory Bateson, « The message « This is play », in Schaffner B., *Group Process*. Transaction of the second conference, New York, Josiah Macy Jr Foundation, pp. 145-242

² Comme le soulignent Corbin et Strauss : « l'accomplissement du travail à l'intérieur d'une organisation est un acte collectif coordonné ». « The articulation of work through interaction », *The Sociological Quarterly*, 34, 1, pp. 17-83.

³ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 214.

partie de la pièce... De l'amour, j'ai gardé celle (improvisation) de Romain... J'ai gardé le danger de Sandrine. Pourquoi ? On ne sait pas. Parfois, je me dis que c'est tellement arbitraire. Et puis à un moment tout s'organise... » (Chloé Larivière).

Le chorégraphe reprend son rôle décisionnel qui avait pu être atténué ou transformé pendant la phase de création. En faisant des choix « arbitraires », il impose son « style », qui dépend lui-même de sa position dans l'espace des chorégraphes (matérialisé par le nombre de programmations, le type de théâtre dans lequel la compagnie est diffusée, le statut institutionnel). L'identification artistique a pour corollaire l'obligation de faire des choix qui sont d'autant plus précis que la « griffe » est institutionnellement consacrée. L'enjeu réside dans « l'opération de transsubstantiation symbolique, irréductible à une transformation matérielle »¹ qui fait du chorégraphe un « créateur ». Les devoirs que le danseur doit faire, sont liés à l'impératif pour le chorégraphe d'affirmer que « cette danse » est caractéristique de « sa danse ». La justesse du regard acquise au fil des années, est l'indice de l'intériorisation des multiples paramètres qui définissent une marque distincte de celle des autres concurrents dans le champ. L'élaboration d'une « œuvre » suppose la permanence de certains éléments et le rejet d'autres : elle conduit à la répétition qui suppose l'abandon du danseur à la direction impulsée par l'employeur. Le danseur doit ainsi renoncer parfois à certains nombres d'images auxquelles il s'est identifié et peut se trouver confronté de façon assez brutale à la désillusion :

Fania, évoque sa perte de confiance dans le discours « rassembleur » du chorégraphe C. Blaise qu'elle perçoit comme une utilisation du « désintéressement » du danseur : « Ils disent tous "On va faire une aventure ensemble", mais c'est

faux, car ils sont très jaloux de leurs petits enfants... On est pas interchangeable mais, dans le fond, on est de la main d'œuvre. A la fin c'est "sa création", c'est "son truc". Jamais, elle ne nous a demandé : "Qu'est ce que tu as pensé de cette création ?". Ca ne l'intéresse pas de savoir ce qu'on pense. »

La répétition est alors « remise de soi » où le danseur peut se sentir proche d'un simple exécutant. Le souci du chorégraphe est alors, comme le remarque Chloé Larivière, de « faire tenir la structure indépendamment des danseurs ». Une fois que la structure est fixée, les danseurs doivent s'y installer et essayer de se l'approprier au fur et à mesure du travail de répétition.

Cette phase du travail de répétition renoue avec la tradition académique d'allégeance du danseur envers le chorégraphe qui précise, refait faire – parfois jusqu'à l'épuisement – le même enchaînement et fait du danseur un instrument de travail. Il s'agit de formaliser les « inventions » de la période de création et de combiner différentes séquences tout en incluant des phrases de transition. Les scènes de groupe (trio, quatuor, etc.) sont écrites et peuvent être des moments de liaison entre un solo ou un duo élaboré en partie par les danseurs. La dureté et la précision du travail sont variables selon le niveau d'exigence du chorégraphe et le degré de définition de son « univers ». La légitimité charismatique du chorégraphe joue alors pleinement pour susciter l'engagement des danseurs qui ont le sentiment qu'ils sont, avant tout, les instruments de « l'œuvre », le chorégraphe remplissant une fonction de « passeur ».

Lule recruté, chez Chloé Larivière remarque qu'« il est prêt à tout accepter d'un chorégraphe qui a véritablement un univers et (que) le sentiment de participer à la construction d'une œuvre d'ensemble est plus fort que tout ».

La répétition est vécue comme un passage obligé pour comprendre et intérioriser l'attente du chorégraphe et, par ce

¹ Pierre Bourdieu, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences-sociales*, 1975, n°01, pp. 7-36

biais, servir l'œuvre au-delà du rapport hiérarchique avec le chorégraphe.

Lorsqu'il y a négociation, celle-ci ne peut se faire qu'en fonction du degré de proximité avec le chorégraphe et des ressources dont chacun dispose pour faire face à ce dernier sans pour autant pouvoir avoir nécessairement gain de cause.

Ainsi Cécile, interprète réputée, ayant travaillé pendant dix ans avec un des chorégraphes contemporains les plus reconnus est engagée dans une compagnie de moindre renommée. Elle va essayer d'imposer son point de vue sur la création auprès des jeunes chorégraphes : « j'ai été en résistance, je les ai remis en question. Je crois qu'ils n'ont pas supporté ». La légitimité qu'elle possède va véritablement déstabiliser ces jeunes chorégraphes qui vont avoir du mal à imposer leur point de vue, souvent contredit par Cécile qui dans le même temps apporte dans ses improvisations beaucoup de matériel à la création. Ils se sépareront d'un commun accord après une journée où la confrontation se finira en altercation verbale. Pour les chorégraphes, la difficulté à travailler avec Cécile proviendrait du fait qu'« elle n'a pu sortir de l'univers de Jen Jad et a essayé de reproduire ce qu'elle avait l'habitude de faire ». Ainsi il semblerait que l'hexis corporelle acquise au sein de son expérience antérieure n'a pu s'ajuster aux demandes de ces jeunes chorégraphes qui essaient de mettre en œuvre leur propre style, ce qui requiert sinon une malléabilité, du moins une certaine coopération et disponibilité de la part des interprètes.

Conclusion

L'expérience de la scène : lorsque l'incorporation est réalisée

L'incorporation de la demande du chorégraphe ne peut se faire pratiquement sans une volonté de « possession » du danseur car « faire danser quelqu'un c'est

le posséder »¹, mais c'est aussi, dans le même temps, se déposséder du pouvoir absolu de « création », le danseur devenant le « créateur » de l'œuvre pendant la représentation. La capacité de découvrir « intimement » ce que veut le chorégraphe permet à nombre de danseurs de revendiquer une identité d'interprète et non d'exécutant.

C'est ce que montre Romain qui a travaillé près de huit ans chez Chloé Larivière : « J'ai passé huit ans à faire ce travail...J'ai pris ce qui résonnait le plus en moi...Quand j'ai commencé, j'adorais sa gestuelle, je pouvais faire les choses dix fois, c'est comme si c'était mon langage. Plus le temps a passé et plus ce qui m'a intéressé c'est la capacité à se transformer... Certains disent de moi que je me suis fait « bouffer » par Chloé Larivière mais je sais que je suis parti au moment où c'est moi qui possédais pleinement cette danse que j'ai faite mienne et que maintenant je peux m'en détacher »

L'assimilation apparaît comme la condition préalable au détachement nécessaire pour poursuivre une « carrière » de danseur. Rester dans un seul registre c'est s'interdire des employeurs potentiels et se condamner, à terme, à travailler avec le même type de chorégraphes et à se laisser « posséder » par eux.

Interpréter, c'est créer, comprendre, déchiffrer et dans une certaine mesure exécuter. Chacun de ces termes renvoie à des étapes différentes qui se combinent au fil de l'élaboration et de la production de l'œuvre. La scène donne au danseur la responsabilité de faire vivre aux yeux du public la construction préalablement mise en place. La « première » représentation est décisive autant par ses implications économiques que pour la cohésion et la force du propos. Il est porté par le collectif des danseurs et chacun d'eux peut y réinvestir son identité afin de ne pas se limiter à l'exécution des enchaînements.

¹ Pierre Bourdieu, « Programme pour une sociologie du sport » in *Choses dites*, Paris, Ed. de Minuit, 1987, pp. 203-216.

L'incorporation de l'habitus propre à un chorégraphe implique la participation active du danseur qui y trouve pleinement son compte dans le jeu de la scène. L'investissement émotionnel et le sentiment de transcender la danse sont reliés au processus d'appropriation qui peut conduire, parfois à cet « état de grâce » dont parlent tous les danseurs et qui fait du danseur un « créateur *in vivo* ».

« L'état de grâce » est cette expérience-limite, assez rare qui symbolise les joies du métier et qui confère au danseur sa dimension d'interprète. La concordance entre les danseurs mais aussi avec les techniciens (lumières en particulier), la « symbiose » avec le public font advenir cette disposition émotionnelle et physique. L'incorporation est alors véritablement vécue comme une transsubstantiation, où le danseur n'est plus « équilibre entre engagement et distanciation, mais « totalement », c'est-à-dire mentalement et corporellement, investi dans son rôle, de concert avec ses partenaires, en communion avec le public.

« Des soirs, tu sais que c'était magique et le public, il le ressent. En « état de grâce », tu peux faire tout ce que tu veux, au niveau de la danse, au niveau technique et musculaire, c'est comme s'il y avait un dépassement... Tu le ressens aussi au niveau des autres danseurs qui sont plus ou moins sur la même longueur d'onde. A ce moment là, j'ai le sentiment qu'ils me permettent de m'exprimer pleinement et que moi je les tire et les pousse à se dépasser. » (Alexandre, danseur depuis 15 ans)

Lorsque le danseur interprète un rôle, il lui est plus facile de s'y investir psychiquement et d'« entrer » dans la danse par le biais d'une recherche émotionnelle sur les facettes du personnage. Cependant, une danse non narrative n'implique pas que le danseur n'y investisse pas des affects mais ils s'éprouvent dans le mouvement et sa rythmicité. La « transcendance » vécue sur scène est alors l'expression d'une adéquation parfaite

entre des schèmes appris et répétés et les dispositions physiques et mentales du danseur. Elle procure au danseur la sensation de vivre pleinement « l'instant présent ». Le sentiment que « tout marche », que les douleurs du corps « disparaissent », que « l'osmose avec les autres danseurs, la musique et le public » est « réalisée », indique le caractère à la fois personnel et partagé de l'expérience.

Ce moment exceptionnel est un des critères les plus régulièrement mis en avant pour justifier le choix de ce métier. La spécificité des professions du spectacle vivant apparaît pleinement dans ces instants particuliers, perçus comme « incomparables » par rapport aux autres professions. Les danseurs vivent alors leur profession comme « une chance » et certains vont même jusqu'à juger que tous les sacrifices valent cet « état de grâce », ajoutant un argument supplémentaire au discours sur « la vocation de l'artiste ». Les compensations narcissiques, le sentiment exaltant de « création » et celui d'atteindre une dimension presque « magique » sont les thèmes les plus fréquemment évoqués pour expliquer les sensations qui résultent de ce temps « suspendu ». La scène devient l'espace de réalisation « d'un monde idéal » : « au monde réel où s'écoule sa vie profane », le danseur en « superpose un autre qui, en un sens, n'existe que dans sa pensée, mais auquel il attribue, par rapport au premier, une sorte de dignité plus haute. »¹

Cette expérience intérieure du danseur est parfois perçue par le public comme « présence » : on fait alors allusion à « la présence exceptionnelle » de tel ou tel danseur.

Cependant si ces « états » qui relèvent du divin font du métier d'artiste un mythe, le quotidien en fait une profession où la gestion de l'imprévu, la distance au rôle, les ratés et les routines sont fréquentes. Je n'aborderai pas cette dimension dans le présent papier.

¹ Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, *op.cit.*