LE COLLECTIF COMME MÉTHODE DANS LES MÉTIERS DE LA DANSE

Mémoire réalisé par le Laboratoire des Carnets avec le soutien de la Fondation d'Entreprise Syndex

Octobre 2016

les carnets bagouet

Fondation d'Entreprise Syndex

SOMMAIRE

1/ INTRODUCTION **p.4**

- UN COLLECTIF DE DANSEURS A L'ŒUVRE …… p. 5
  Anne Abeille et Jean Rochereau

2/ LES PROTAGONISTES **p.8**

- LE LABORATOIRE DES CARNETS …….. p. 9
- LE CONSERVATOIRE NATIONAL DES ARTS ET METIERS …… p. 10
- LA FONDATION D'ENTREPRISE SYNDEX ET LES CARNETS BAGOUET p. 11

3/ EXPÉRIENCE DANSEURS-CHERCHEURS **p.13**

- UN SINGULIER COLLECTIF ……. p. 14
  Yves Clot
- LE COLLECTIF COMME MÉTHODE, DANS LES MÉTIERS DE LA DANSE p. 18
  Mylène Zittoun et Yves Clot
- LA TRANSMISSION D'AUTRE CHOSE …… p. 23
  Christiane Werthe et Mylène Zittoun
- DES INSTRUMENTS D'ACTION DE LA TRANSMISSION EN DANSE …… p. 29
  Film documentaire de Christiane Werthe et Mylène Zittoun, 52', 2013

4/ APPROPRIATION DES QUESTIONNEMENTS PAR LES DANSEURS ENGAGES DANS LE PROJET **p.32**

- INTRODUCTION ……..…...……... p. 33
- BONUS AU FILM DOCUMENTAIRE ……... p. 35
- L'ÊTRE ET L'AUTRE par Bruno Danjoux …….. p. 47
- LE PROFOND DU MÉTIER par Pascale Luce ……. p. 60
- « ET À PART DANSER, C'EST QUOI TON MÉTIER ? » par Romain Panassié p. 65
- DES MÉTIERS D'UNE DANSEUSE par Michèle Rust …….. p. 73
- AMORCES POUR UNE ÉTUDE SUR LE MÉTIER DE DANSEUR …… p. 78
  Nathalie Collantes, Sylvie Giron, Jean Rochereau

- CHRONOLOGIE DE QUELQUES ETAPES DE TRAVAIL D'UN COLLECTIF EN MUTATION …….……..... p. 98

5/ ANNEXES **p. 104**

- BIOGRAPHIES …….. p. 105

- GENERIQUES DES DOCUMENTS AUDIOVISUELS ……... p. 117

1/ INTRODUCTION

UN COLLECTIF DE DANSEURS A L'ŒUVRE LES CARNETS BAGOUET

Anne Abeille et Jean Rochereau

Le seul héritage qui puisse se transmettre est celui qui est radicalement transformé par l'échange[1].

La danse se manifeste dans le corps du danseur, bien sûr, mais aussi, dans le regard qui la reçoit, en la personne qui la contemple ou le chorégraphe qui la guide. En ce sens la danse de Dominique Bagouet a disparu le jour où ses yeux se sont clos.

*Reste, cependant, une trace vivante de l'œuvre, dans le corps des danseurs. Cette vie-là continue d'interroger, de penser, de faire danser avec l'œuvre, de transmettre. Mystérieuse partie de l'œuvre, tenace et labile, confrontée aux traces pérennes, inertes, matérielles avec lesquelles elle se combine***.**

La disparition de Dominique Bagouet en 1992 a posé violemment la question de la sauvegarde, de la valorisation et de la mémoire du répertoire chorégraphique contemporain. Fondés par les membres de sa compagnie, les Carnets Bagouet, une association[2] dont le principe est la désignation des danseurs eux-mêmes comme principaux « carnets » de l'œuvre, comme lieu principal de l'écriture du chorégraphe. L'objectif premier consiste à trouver collectivement la réponse à la question cruciale : que faire avec cette danse, comment la garder vivante, comment la sauver de l'oubli ? Un conseil artistique est mis en place qui se charge de répondre aux demandes de reprises de l'œuvre de Dominique Bagouet.

Trois expériences fondatrices

Au fil des années, nos actions se sont centrées sur le questionnement, le remontage et la recréation des œuvres, leur transmission à des compagnies professionnelles, des centres de formation ou à des danseurs amateurs.
À ce titre, trois expériences fortes ont marqué l'évolution de cette « pensée en acte » :
- La reprise du *Saut de l'ange* en octobre 1994 par le Ballet Atlantique Régine Chopinot : dès le premier remontage, ça ne se passe pas selon nos attentes, nous découvrons la problématique de la « fidélité ».
- La reprise de *Meublé sommairement* en 2000, à l'initiative des Carnets Bagouet eux-mêmes et sous la direction de Fabrice Ramalingom, ex-danseur de la compagnie, chorégraphe et membre du conseil artistique. Avec un seul chef de projet, contrairement à la règle admise jusque là, une reprise apparaît comme un choix, une lecture contemporaine de l'œuvre.
- Le remontage de *Ribatz, Ribatz !* en 2004 pour le Jeune Ballet du CNSMD de Lyon. Ne disposant d'aucune trace vidéo de cette pièce créée en 1976 il nous faut trouver d'autres moyens d'investigation : un travail proche de la fouille archéologique[3]. Et surtout s'impose l'utilisation du

[1] Yves Clot, Colloque IMEC, avril 2013

[2] Cf : www.lescarnetsbagouet.org Tous les événements, publications et noms propres, cités ici, y renvoient.

[3] Voir le film documentaire de Marie-Hélène Rebois : *Ribatz, Ribatz ou le grain du temps.* Ed. Chiloé productions, 83', couleur, 2003.

regard.

Le fonds d'archives

Il était nécessaire de faire l'inventaire du fonds d'archives légué par la Compagnie Bagouet, la sauvegarde (par numérisation) des vidéos et des bandes son des spectacles, la conservation dans des conditions scientifiquement fiables, par le dépôt à l'IMEC[4] à Caen, des archives papier et des photos, des costumes (déposés au CNCS[5] à Moulins), des vidéos (déposées au CNC[6]). Anne Abeille a conduit ces travaux de 1993 à 2011. Dans la mesure de ses moyens, l'association crée de nouvelles traces (captations, partitions chorégraphiques, site internet), autant de sources de référence pour servir l'avenir.
Pour mener à bien leurs activités, les Carnets Bagouet ont bénéficié du soutien financier du Ministère de la Culture jusqu'en 2011. Les ayants droit de Dominique Bagouet reversent régulièrement une grande part des droits d'auteur à l'association.

De l'acte à l'expérimentation

2011, l'association a presque 20 ans, la structure est légère, elle instaure en son sein le Laboratoire des Carnets, lieu collectif d'expérimentation et de recherche qui s'ouvre à des danseurs issus d'autres filiations. Ce groupe engage un travail de confrontation des pratiques et des mémoires avec l'équipe de chercheurs d'Yves Clot, directeur de chaire de psychologie du travail au CNAM. Avec elle, nous étudions le métier d'interprète et l'acte de transmettre, par le biais d'un dispositif méthodologique qui consiste à instaurer un débat entre pairs sur la base d'une activité professionnelle filmée et selon des règles précises. Les danseurs prennent la parole, pour approfondir l'état des connaissances sur ce métier, dans les rapports entre le dire et le faire, entre le mot et le mouvement, entre le geste et l'activité. En 2016, la rédaction de l'étude *Le collectif comme méthode dans les métiers de la danse*[7] est le témoin du premier volet de cette recherche.

Retour toujours provisoire sur notre expérience

L'association Les Carnets Bagouet, s'est posée comme une structure a priori pragmatique : l'acte était le seul objectif explicite, pas la formulation d'une pensée ; mais l'acte entouré d'exigences et de conditions d'élaborations exigeantes. Nous avons été une structure de praxis, existant au studio, axée sur le faire, comment faire, que faire, pourquoi choisir telle ou telle méthode ; nous référant à la perception que nous avons de la réalisation élaborée, c'est-à-dire faisant appel dans nos jugements à la finesse de notre capacité à percevoir le mouvement, en tant qu'artistes, chorégraphes, interprètes, enseignants et chercheurs.

---

[4] Cf : http://www.imec-archives.com/fonds/compagnie-bagouet/

[5]Cf : https://cncs-wm.com/ws/cncs-collections/app/collection?vc=ePkH4LF7w6ieTCyUcCaVlABg1YJaCRqbmIMKfo_M1KLEouSMSng2Qa5AjQzgtTHcBFyRQHyK1McTKQDNSkoF

[6] CF : le *Catalogue Images de la Culture n°19* – Janvier 2005 – dossier « Le fonds Dominique Bagouet » : https://imagesdelaculture.cnc.fr/web/guest/parutions

[7] Étude réalisée pour la fondation d'entreprise Syndex rédigée par Nathalie Collantes, Bruno Danjoux, Sylvie Giron, Pascale Luce, Romain Panassié, Jean Rochereau et Michèle Rust accompagnés de Mylène Zittoun et Yves Clot.

Témoigner de ce que chacun ressent en artiste puis partager et activer le « collectif » : apporter toute sa compétence sensible et singulière, sans craindre de perdre l'objectivité – aujourd'hui nous dirions plutôt la distance.

Le collectif fut un choix. Lorsque des divergences sont apparues, la nécessité de ne pas choisir, même si les jugements semblaient contradictoires, s'est imposée. Il en est résulté une extraordinaire richesse qui n'a pas fini de nous surprendre.
Les résultats, que nous évoquons ici, n'ont pas été cherchés ni recherchés ni supposés ni même espérés, ils se sont imposés.

A la recherche d'un premier bilan, le livre

Après dix années consacrées aux œuvres, une auto critique en forme de bilan fut nécessaire, comme l'appel à des personnes extérieures. Cela prit du temps, plus de deux années, auxquelles il faut ajouter la durée de rédaction du livre. Celui-ci, *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*, fut publié en 2007. Il retrace ce travail, l'historienne Isabelle Launay en a pris en charge la présentation. Elle y dévoile et ordonne une grande partie du contenu de pensée, des implications théoriques de nos travaux et confrontations. Elle vise à problématiser ce que devient l'archive lorsqu'elle s'inscrit dans la corporéité elle-même.
Ce sont nos mots, nos échanges, nos choix. Réunis et discutés, ils forment un ensemble plus cohérent que nous ne pensions : un corpus de pensées de danseurs qui dit d'autant plus qu'il ne conclut pas et qui - cela est une nouveauté – est pris au sérieux. Des universitaires citent le livre, s'en servent comme exemple, comme référence.

Ouverture

Yves Clot se saisit de ce livre et en fait « sa bible ». Il constate que nos observations sur les conditions de la transmission, la possibilité d'une nouvelle émergence du mouvement chez un interprète qui ne peut apparaître qu'à l'intérieur d'un dialogue entre pairs, sont valables dans tous les métiers.
Notre action et notre livre ont joué un rôle de déclencheur de recherche. Les résultats montrent que *notre pensée en acte devient une pensée, génère une pensée partageable*.
L'ouverture proposée à des artistes issus d'autres filiations que celle de Dominique Bagouet, est venue comme prolongation naturelle de la démarche collective. La création du Laboratoire des Carnets répondait à l'ouverture des questionnements que nos travaux impliquaient et rencontraient, dans les domaines historiques, philosophiques, esthétiques, sociologiques, etc.
Plutôt qu'une objectivité contestable – et d'ailleurs contestée – nous avons fait émerger une réalité ouverte, génératrice d'attentions partagées et de nouvelles compétences. Cette manière de faire suscite de l'intérêt.

Il n'est pas spécifique à l'art de la danse de distinguer le discours historique de la capacité à restituer le passé : l'historien ne recule pas dans le temps, il construit un discours présent à partir de traces du passé ; pourquoi en serait-il autrement dans l'art de la danse ? – L'incapacité de répéter à l'identique fait partie des résultats les plus importants de toutes ces années de travail.

Cet article a été publié dans le n°136 de la revue « Culture et Recherche » Ministère de la Culture et de la Communication intitulé « Recherches en scène », paru en automne 2017.
http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Enseignement-superieur-et-Recherche/La-revue-Culture-et-Recherche/Recherches-en-scene

2/ LES PROTAGONISTES

LE LABORATOIRE DES CARNETS

Créé le 11 novembre 2010, le Laboratoire des Carnets est un lieu collectif d'expérimentation et de recherche où des danseurs, issus de divers horizons, fondent leur travail sur l'analyse de leurs pratiques et de leurs mémoires. Ils se réunissent pour partager réflexions et mises en jeu à partir de projets particuliers. Chaque projet est placé sous la responsabilité d'une ou plusieurs personnes. Les groupes ainsi formés sont à dimension variable et ont pour but de produire des objets : textes, films, blogs ou sites, mais aussi des danses individuelles, chorégraphies de groupe ou performances....

Les objectifs :

- Faire vivre un espace collectif d'expérimentation et de parole pour les danseurs de ce laboratoire.
- Mutualiser savoirs et histoires et questionner ensemble les notions d'Œuvre, d'Héritage du danseur, d'Interprétation et de Transmission en danse.
- Créer des objets, poser des actes qui mettent la pensée en mouvement.
- Mettre à disposition de tous les fruits des recherches du Laboratoire des Carnets.

Danseurs fondateurs :

Philippe Chevalier, Nathalie Collantes, Bruno Danjoux, Sylvie Giron, Pascale Luce, Dominique Noel, Romain Panassié, Jean Rochereau, Michèle Rust, Claude Sorin.

Michèle Rust présente l'association Les Carnets Bagouet lors du colloque « Danse à l'œuvre, un singulier collectif » organisé par Les Carnets Bagouet en collaboration avec l'Imec et la revue Mouvement les 11 et 12 avril 2013 à l'Abbaye d'Ardenne, Saint-Germain la Blanche Herbe (extrait).

https://vimeo.com/367464058

Rappel du mot de passe : Memoire2016

LE CONSERVATOIRE NATIONAL DES ARTS ET METIERS

Lieu de rencontre entre les mondes académique et professionnel, le Conservatoire national des arts et métiers est le seul établissement d'enseignement supérieur dédié à la formation professionnelle tout au long de la vie.

Le Conservatoire remplit trois missions principales:

- la formation professionnelle supérieure tout au long de la vie,
- la recherche technologique et l'innovation,
- la diffusion de la culture scientifique et technique.

Le Cnam offre des formations développées en étroite collaboration avec les entreprises et les organisations professionnelles afin de répondre au mieux à leurs besoins et à ceux de leurs salariés. Il pilote un réseau de 20 centres régionaux et de 158 centres d'enseignement, dont le siège est à Paris.

Le Centre de recherche sur le travail et le développement (CRTD) rassemble trois équipes : ergonomie, psychologie de l'orientation et psychologie du travail et clinique de l'activité. Les recherches menées portent sur les situations de travail et leurs effets sur les individus comme les collectifs et sur les possibilités offertes en termes de développement des activités et des compétences ainsi que les trajectoires individuelles et leur accompagnement, tout au long de la vie.

L'équipe psychologie du travail et clinique de l'activité, dirigée par le Pr Yves Clot, est membre du Centre de recherche sur le travail et le développement (CRTD).

C'est une équipe de psychologie du travail. C'est pourquoi son premier objectif est de répondre à des demandes d'intervention de milieux professionnels divers autour des questions du développement du métier.

En permettant aux sujets, dans le meilleur des cas, de transformer des fonctionnements réalisés en objet d'un nouveau fonctionnement, on cherche à étudier le développement réel — possible et impossible — et ses principes. La méthodologie en clinique de l'activité tente de comprendre et d'expliquer comment s'organise la transformation de l'action ou son échec en organisant elle-même une transformation réglée de l'action, sa recréation développementale. Il s'agit donc, non seulement de comprendre le travail pour le transformer, mais de le transformer pour comprendre comment le développement se produit ou ne se produit pas.

Source : http://presentation.cnam.fr/presentation/

LA FONDATION D'ENTREPRISE SYNDEX

Au cœur de l'économie sociale et solidaire, Syndex a créé en 2014 une fondation d'entreprise pour initier, promouvoir et accompagner toutes les initiatives concrètes dans les domaines économique, éducatif et culturel, portant sur la connaissance du monde du travail et l'amélioration des conditions de travail.

Donner la parole au travail

Activité, conditions et résultat du travail sont les facettes d'une même dignité, celle de la réalisation personnelle, de la reconnaissance collective, gages de cohésion sociale. Le travail peut être formidable. Il peut être aussi aliénant. Le droit à un environnement de travail qui garantisse la sécurité et la santé est un droit humain fondamental.
Force est de constater que le travail est souvent absent en entreprise. La montée des risques professionnels en est une traduction à laquelle chacun est confronté. La prévention des risques concerne tout autant le risque physique et psychique sur le travail que le risque économique sur l'emploi. Le travail devient ainsi un enjeu considérable de l'équilibre sociétal qui dépasse le simple fait d'avoir ou de ne pas avoir un emploi.
La Fondation d'entreprise Syndex veut contribuer à la réalisation de projets d'utilité sociale qui donnent la parole au travail, parlent du travail, montrent les conditions dans lesquelles il se réalise, interrogent son contenu, en révèlent le sens.
Des projets qui portent au plus grand nombre la connaissance du monde du travail, sensibilisent à l'amélioration des conditions de travail, participent dans les domaines économique, éducatif, culturel à la promotion d'un environnement de travail digne, sûr et salubre, facteur d'intégration et de solidarité. Que ces projets soient portés par des structures de l'économie sociale et solidaire, des entreprises culturelles, des organismes de recherche, des ONG...

Les axes d'intervention de la Fondation

- Soutenir des campagnes d'information et de sensibilisation pour un environnement de travail digne, sûr et salubre.
- Participer à la création de nouvelles activités dans le champ de l'économie sociale et solidaire qui intègrent la préoccupation des conditions de travail.
- Favoriser des projets de développement durable en lien avec l'amélioration des conditions de travail dans les entreprises d'insertion, entreprises adaptées, établissements et services d'aide par le travail.
- Accompagner des projets culturels mettant en lumière le monde du travail : exposition de photos, films documentaires, articulations culture-travail.
- Aider à la publication de thèses, de mémoires, de travaux de recherche, de revues, en lien avec l'objet de la Fondation d'entreprise Syndex.

15 juin 2015 : Les mots pour dire le geste

La Fondation Syndex a soutenu en 2015 le travail original de recherche sur la transmission dans les métiers de la danse engagé par l'association Les Carnets Bagouet, en relation avec l'équipe d'Yves Clot (CNAM).

Depuis sa création, l'association Les Carnets Bagouet a étendu son ambition aux processus de transmission en danse, en mettant des mots sur des gestes, ceux des danseurs, non pas pour les reproduire à l'identique, en copie du passé, mais pour les transmettre dans le présent, en mouvement.

Leur méthode : le collectif comme lieu d'expérimentation et de recherche où les danseurs analysent leurs pratiques et leur mémoire.

L'équipe *Psychologie du travail et Clinique de l'activité* du CNAM, dirigée par Yves Clot, a développé, elle, une expertise dans le champ de la santé au travail. Elle intervient sur des problématiques complexes dans lesquelles les professionnels cherchent à se ressaisir de leur situation professionnelle ou de leur activité pour traiter de leur santé dans leur travail.

L'originalité de la coopération engagée depuis 2011 par les Carnets Bagouet et le CNAM est d'associer dans un travail de recherche des danseurs et des chercheurs spécialistes du travail pour questionner la danse du point de vue du métier. Le travail et sa qualité sont au cœur du débat, le collectif devenant un moyen de prévention de la santé des danseurs. Les effets bénéfiques de ce travail conduisent ces professionnels à vouloir rendre compte de cette expérience à tous les professionnels de la danse par la production d'outils de réflexion et de partage sur les métiers de la danse, et au-delà, hors de leur champ professionnel, dans les processus de transmission de métier.

Lundi 8 juin 2015, Jack Ralite, président des Carnets Bagouet et ancien ministre de la Santé de François Mitterrand de 1981 à 1984, est venu à Syndex signer la convention liant l'association à la Fondation Syndex.

Source : https://www.syndex.fr/la-fondation-syndex

3/ EXPERIENCE DANSEURS - CHERCHEURS

UN SINGULIER COLLECTIF

Yves Clot

Yves Clot, professeur honoraire de psychologie du travail au CNAM fait une communication lors du colloque « Danse à l'œuvre, un singulier collectif » organisé par Les Carnets Bagouet en collaboration avec l'Imec et la revue Mouvement les 11 et 12 avril 2013 à l'Abbaye d'Ardenne, Saint-Germain la Blanche Herbe (extrait de la conclusion).

https://vimeo.com/367548653

Rappel du mot de passe : Memoire2016

L'expérience relatée dans le film *Des instruments d'action de la transmission en danse*, réalisé par Christiane Werthe et Mylène Zittoun et dont les résultats sont très importants à la fois pour nous et pour les danseurs ayant travaillé avec nous, a commencé précisément à l'envers de ce qui est présenté, le jour où nous nous sommes rassemblés pour tenter de montrer à des danseurs ce que l'on faisait dans d'autres métiers, tels des métiers de conducteur de train, de chirurgien ou de fossoyeur.

Depuis près de vingt ans, nos travaux portent effectivement sur de nombreux milieux professionnels. Ils nous amènent à constater que, du prêtre au danseur, en passant par l'opérateur sur chaîne de l'usine de Flins, les mouvements d'expression dialogique et corporelle sont très proches. Il y a là quelque chose de l'humain, nous renvoyant au geste de métier, dont je donnerai la définition suivante : un geste de métier, c'est quelque chose que l'on fait, qui se discute et que l'on peut refaire. Ajoutons que, pour pouvoir discuter du geste de métier, il faut déjà l'avoir fait et qu'en règle générale, on ne le fait plus pareillement quand on le discute. Ainsi se caractérise le mouvement, la dynamique du geste de métier.

Dans ce film, la transmission est à la fois objet et méthode. On parle de la transmission en danse, mais on cherche aussi à organiser la transmission du métier de danseur entre danseurs et entre «écoles», chacune d'entre elles défendant un certain point de vue sur la danse. On constate, à l'occasion de ces dialogues, que des éléments à la fois différents et communs se transmettent entre les écoles, mais aussi au sein même des écoles. D'une certaine manière, chaque point de vue se trouve transformé par la confrontation. Ce qui se transmet, c'est un changement de point de vue sur sa propre activité, c'est ce qui nous échappe.

Ce point très important rejoint un sentiment qui, au fond, prévaut dans le film, à savoir que le dernier mot n'est pas dit, ni pour les « Bagouet » ni pour les « Duboc » : peut-être tenons-nous là le cœur d'un geste de métier... Si c'est un geste de métier, c'est parce que cela se discute!

Si je veux décrire la fonction sociale de notre activité, qui n'est pas celle de danser, je dirai qu'elle consiste à défendre les métiers dans la société actuelle. Pour ce faire, nous nous inspirons de cette phrase de Marcel Proust: «La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer». Mais les gens

de métier pensent souvent qu'on peut défendre le métier sans s'y attaquer. Nous cherchons donc à leur permettre de faire l'expérience de la dispute professionnelle car, en s'attaquant à son métier, on fait autorité sur ce dernier et on acquiert ainsi des moyens nouveaux pour contester l'autorité de ceux qui ont la prétention de décider, à la place des autres, en quoi consiste leur travail.
Mais comment s'attaque-t-on au métier?

À un moment donné du documentaire, l'image se fige pendant assez longtemps, comme si le film s'était cassé. C'était exactement le cas pour Michèle Rust qui est alors à l'écran: pour elle, le film s'était bien arrêté. Ce qu'elle venait de dire l'empêchait de continuer de parler, tandis que se développait un dialogue en son for intérieur. Nous ne cherchons pas à mettre en mot l'activité ; nous cherchons à provoquer du silence. Ce qui nous intéresse, ce sont ces moments de suspension dans lesquels ce que l'on pensait déjà ne peut plus servir à désigner ce que l'on est en train de voir.
Le débat de métier, c'est-à-dire l'installation d'une confrontation entre les sujets, mais aussi entre les écoles présentes au sein du métier, permet précisément de provoquer ces silences productifs de pensées. Dans ce très beau livre qui a été notre «bible» pendant ce travail de recherche, Helène Cathala raconte comment, au cours d'une discussion, les danseurs de Trisha Brown avaient dit aux danseurs de Bagouet qu'ils étaient des bustes, avec des bras et des jambes bougeant autour, et comment ces derniers en avaient été très vexés. Un peu plus loin, c'est au tour de Fabrice Ramalingom d'expliquer certaines différences entre les danses de Bagouet et de Brown. «Depuis que j'ai rencontré la danse de Trisha, je danse beaucoup mieux la danse de Bagouet», précise-t-il.

Ainsi la méthode que nous essayons de mettre en œuvre repose sur l'initiation de débats entre sujets et, surtout, entre écoles, ces débats étant sources de développement du dialogue intérieur de chacun. En définitive, je danse beaucoup mieux la danse de Bagouet depuis que je danse celle de Brown et la transmission n'a peut-être d'autre but que de me permettre de trouver ma propre façon de danser...

C'est effectivement une conception très faible de la transmission entre professionnels d'un même métier, dans le but de s'y attaquer et, donc, de le défendre, que de considérer celle-ci comme un ballon qui rebondirait de génération en génération ou de personne en personne. En fait, l'expérience collective dure ou perdure sous la forme d'une évolution permanente et ininterrompue, mais elle peut aussi se perdre. Et si, à un moment donné, on ne prend pas la décision de sortir de soi pour se retrouver soi-même dans l'autre, parce que l'autre va critiquer ce que l'on fait, alors cette évolution a toutes les chances de s'arrêter. Étrangement, pour que la transmission perdure, il faut que d'autres viennent critiquer l'héritage que l'on veut transmettre.

Personne ne reçoit en partage l'expérience d'autrui comme si elle était toute faite. Chacun prend plutôt place dans le flux des activités. Le geste personnel ne se construit pas simplement par imitation, ou alors il faut se faire une idée très subtile de l'imitation ; il se construit plutôt dans et contre le courant, dans tous les sens du terme. Le film, par exemple, est rempli de sous-entendus presque incompréhensibles pour une personne extérieure au milieu de la danse, sous-entendus qui finissent par constituer des rébus. Au-delà des rébus partagés par tous les danseurs, il y a aussi les rébus d'école et l'affrontement de tous ces systèmes fait naître de la clarté.
Bien sûr, on a toujours la tentation de formaliser, de normaliser, d'écrire pour pouvoir transmettre. Mais ce n'est pas la notation, bien que très importante en danse, qui fabrique le mouvement. L'expérience collective des différentes écoles, déchirée par les contradictions vivantes, est engloutie dans le dialogue et dans l'action partagée, au moment où celle-ci est partagée. Puis elle revient, éventuellement plus vivante, saturée de variantes, chargée de nuances et dotée d'une stabilité toujours définitivement provisoire.

Tel est le sens de cette expérimentation : prendre conscience que le bon geste est impossible à définir et que, dès lors, cela se discute, cela laisse à désirer. De ce fait, chacun peut s'engager dans la démarche et y mettre du sien. La seule transmission possible est donc une sorte de production collective dans laquelle on utilise ce qui a déjà été fait comme un moyen de faire autre chose. Le seul héritage qui puisse se transmettre est celui qui est radicalement transformé par l'échange.

En définitive, notre métier consiste à raviver en permanence la critique, à encourager la controverse et la dispute professionnelle, si difficiles à instituer. Chaque fois que nous intervenons dans un milieu professionnel, nous implémentons un cadre dialogique, fondé sur la dispute, dans lequel ce que l'on ne partage pas encore est beaucoup plus intéressant que ce que l'on partage déjà. C'est donc un éloge radical du *dissensus*.

En effet, la dispute professionnelle absorbe les idées reçues, les discours convenus, le prêt-à-penser pour laisser émerger des discours transformés susceptibles d'être porteurs d'évolutions. Moins on est capable de porter loin la controverse sur le métier, plus cette absence de conflit autour du geste de métier se transforme en querelles de personnes. Celles-ci sont en pleine inflation dans des milieux professionnels où nous finissons tous par mourir du fléau du consensus.

Ainsi le film est la métaphore d'une institution qu'il faut tenter de généraliser, ce qui est relativement difficile quand l'institution visée est controverse et dispute, qui sont sources de vitalité professionnelle. Si, nous prenions le temps de relever les différentes définitions que les danseurs des Carnets Bagouet ont données du corps Bagouet dans notre «bible», nous nous rendrions compte à quel point ces définitions sont parfois contradictoires. On peut parler de variations autour du même thème, celui du fonds postural commun. Le paradoxe de ce fonds postural commun est donc qu'il n'existe pas en dehors des sujets : d'une certaine manière, c'est «du collectif en chacun».

Dans les milieux de l'analyse du travail, on a l'habitude de considérer que l'intégration au collectif est importante pour la bonne santé de l'individu. Mais, compte tenu du danger que peut représenter un collectif lorsqu'il devient moule, une condition doit être respectée: non seulement le sujet doit être dans le collectif, mais le collectif doit aussi être dans le sujet. Chacun doit pouvoir porter en soi la palette des éléments qui ne sont pas finis dans le travail collectif. Chacun doit pouvoir jouer sa propre musique, sur le clavier collectif qu'il transporte à l'intérieur de lui-même, mais qui se construit à l'extérieur de lui-même, avec les autres. A chaque instant de sa danse, le danseur lutte contre des gestes qui lui viennent pour extraire un geste précis: il trie dans le fonds dont il dispose.

C'est cette disponibilité collective qui améliore les capacités de chaque personne à être seule. Le collectif que nous essayons de mettre en œuvre ne vise pas à faire de chacun le représentant de tous. Il permet à chacun d'être beaucoup plus capable d'être seul, d'être unique en son genre.

Cela nous ramène à une dimension individuelle très forte et à l'idée que la danse est aussi le produit du travail de l'interprète. Toujours dans notre «bible», Jean Rochereau témoigne: «Pour Dominique, dit-il, chacun des danseurs donne une vérité singulière à un mouvement qui appartient à tout le monde». C'est un point absolument fondamental : il faut du collectif en chacun pour que chacun puisse faire, avec ce collectif, quelque chose que personne d'autre que lui ne peut faire.

Si l'on conçoit le collectif comme la controverse, cela signifie que chaque personne doit faire ses propres comptes avec cette controverse et prendre position. Parce qu'elle prend une position, elle peut ensuite faire un retour vers le collectif. Ainsi, sans sous-estimer la fonction spécifique du chorégraphe, on peut considérer que le va-et-vient entre la décision chorégraphique, sa digestion par le collectif, la manière dont le résultat de cette digestion s'insère dans le dialogue intérieur de chacun et

l'appropriation de ce geste singulier par chaque danseur constitue un mouvement absolument fondamental dans le cycle de la création. Et ce constat est aussi valable pour les danseurs Bagouet que pour les opérateurs d'une usine automobile.

Quel est donc ce «singulier collectif», ce collectif bizarre qui n'en est pas vraiment un? Je vois trois conditions à son émergence. Il faut du collectif en chacun et donc, d'abord, du travail collectif entre tous. Il faut aussi la personnalisation absolue du mouvement commun pour que celui-ci renaisse en chaque personne. Il faut enfin un certain rapport du «décideur» à son propre travail. Dans le cas de Dominique Bagouet, celui-ci n'a confié son héritage artistique à aucun de ses collaborateurs et, en se dessaisissant du contrôle sur son œuvre, il a permis au paradoxe de l'héritage de se déployer.

Dans *Traité du style*, Louis Aragon écrit : «J'appelle style l'accent que prend à l'occasion d'un homme donné le flot par lui répercuté de l'océan symbolique qui mine universellement la terre par métaphore». L'existence d'un singulier collectif, c'est l'avènement d'un collectif délibéré en chacun pour que chacun puisse devenir encore plus personnel.

Synthèse de la communication d'Yves Clot, titulaire de la chaire de psychologie du travail au Conservatoire National des Arts et Métiers, faite lors du colloque « Danse à l'œuvre, un singulier collectif » organisé par Les Carnets Bagouet avec l'Imec et la revue Mouvement, Abbaye d'Ardenne - Saint-Germain la Blanche Herbe, 11 et 12 avril 2013.

LE COLLECTIF COMME MÉTHODE DANS LES MÉTIERS DE LA DANSE

Mylène Zittoun et Yves Clot

« Le collectif comme méthode, dans les métiers de la danse », tel est l'intitulé du projet de la convention passée entre la Fondation d'Entreprise Syndex et l'association Les Carnets Bagouet.
Ce projet s'inscrit dans le prolongement de la première expérimentation dont il question en introduction de ce dossier qui a porté sur la question de la transmission en danse et dont l'originalité est d'associer, dans un travail de recherche, des danseurs professionnels du Laboratoire des Carnets, et des chercheurs de l'équipe Psychologie du travail et Clinique de l'activité (CRTD-CNAM), spécialistes du travail, pour questionner la danse du point de vue du métier. Il s'est agi de reprendre ces questionnements autour des collectifs de travail, de la transmission comme vecteur d'existence d'un métier et en même temps la possibilité que cette transmission ne se fasse pas à l'identique. Il s'est agi aussi d'élaborer des objets partageables et un discours qui favorise l'évolution et la vitalité du métier. Cette expérimentation est relatée dans le montage vidéo joint en annexe, elle a mis en évidence la force du « collectif comme méthode », la puissance méthodologique du collectif.

L'intérêt particulier de ce nouveau projet est la dimension générale de la question de la transmission. La réflexion menée par des danseurs est transposable à d'autres métiers ce qui lui donne un caractère général. En effet, depuis près de vingt ans, les travaux de l'équipe Psychologie du travail et clinique de l'activité portent sur de nombreux milieux professionnels. Ils nous amènent à constater que, du magistrat au danseur, en passant par l'opérateur sur chaîne d'une usine, les mouvements d'expression dialogique et corporelle sont très proches lorsqu'ils sont sollicités dans un cadre qui parie sur leur développement possible. Il y a là quelque chose de l'humain, qui renvoie au geste de métier partagé, à son histoire déposée dans la sobriété trompeuse d'une exécution efficace : quelque chose que l'on fait, qui se discute et que l'on peut refaire à tous les sens du terme, quelque chose qui s'enracine dans la capacité d'initiative.

Un objet de travail qui concerne le métier de danseur et bien d'autres

Ainsi, les travaux produits dans ce dossier ont pour destinataires le milieu de la recherche et de la formation en danse mais, ils s'adressent aussi à d'autres milieux professionnels où s'interroge toujours la question des conditions de la santé au travail, de ses rapports avec le développement du métier.
La réflexion peut donc s'étendre à l'espace culturel, mais aussi à d'autres, comme l'industrie, ou les services… L'éclairage particulier donné par des danseurs sur les angles morts de leur métier peut, en effet, éclairer ceux existant pour d'autres professionnels, dans d'autres métiers, c'est là une dimension importante de cette expérimentation.
Ce qui s'observe ici sur les rapports entre la santé comprise comme pouvoir de re-création et l'activité intéresse le milieu de la danse, où les instruments sont corporels et l'activité fortement symbolique, mais peut aussi intéresser les milieux de la production de biens matériels ou de services.
Un danseur écrira ainsi « (…) L'expérience menée au sein du Laboratoire des Carnets m'a démontré qu'il peut exister une saine controverse entre représentants d'un même métier. Mais je retiens qu'il y a pour cela deux conditions essentielles. Tout d'abord que les échanges puissent se produire dans un climat bienveillant, sans notion de jugement ou de hiérarchie entre les points de vue proposés par chaque participant. Ensuite, que la discussion s'appuie sur un objet clairement identifié, concret commun à tous, et sur lequel on peut facilement revenir (ici, les extraits filmés). Tout cela est

directement applicable dans le champ de la pédagogie. Comment, en tant qu'enseignant, trouver sa place pour être à la portée de l'élève ? Comment trouver le chemin pour intéresser les personnes en face de soi, et aller les chercher là où elles sont ? En questionnant directement notre métier, cette expérience nous permet d'oser défendre une certaine éthique de la transmission et de l'enseignement (…)»

Cette convention passée avec la Fondation Syndex constitue une reconnaissance du métier de danseur comme un moyen d'interroger le travail et d'investir la question de la santé au travail. A ce titre, les danseurs des deux groupes, *Simone* et *Eugène*, ont été conviés à une tâche différente de celles qui composent leur activité de travail habituelle.

Des reprises créatives productrices de santé

« *Le discours des danseurs est sans doute le moins entendu, on entend bien sûr celui des chorégraphes, de la critique, parfois des spectateurs, mais des interprètes si peu* » (extrait de l'Interview de Jérôme Bel, DANSE, 16 novembre 2009).
Le travail réalisé avec et par les danseurs a permis la situation exactement inverse. Dans le cadre méthodologique mis en place dès la première expérimentation, la parole est donnée aux danseurs et à travers eux à leur métier de danseur et à la danse. Les dialogues qu'ils ont ouverts en tant qu'interprètes lors de la première expérimentation se prolongent dans le nouveau contexte ouvert par cette convention, où ils ont pu dire quelque chose des effets que cette démarche a produit sur leurs manières de faire et de penser, dire quelque chose de ce qu'ils font désormais : faire quelque chose de ce qu'ils ont dit. Ils se sont saisis de cet espace approprié *pour eux* car approprié *par eux* pour continuer à « fait reculer la peur de parler » qui leur a permis de « formuler enfin une parole sur (leur) activité ».

Dans l'expérience initiale menée avec les danseurs du Laboratoire des Carnets, la transmission est à la fois objet et méthode. Le cadre méthodologique développemental[8] mis en œuvre par les intervenantes organise de façon réglée le dialogue entre professionnels de la transmission en danse, mais il vise aussi à organiser la transmission du métier de danseur entre danseurs et entre « écoles », chacune d'entre elles défendant un certain point de vue sur la danse. Il s'est agi d'éprouver pour eux-mêmes, et avec leurs pairs, leur expérience professionnelle à partir d'un moment d'activité partagé. « Ce que j'aime bien dans cette expérience c'est qu'on a chacun des formes de révélations puissantes, mais par l'expérience » écrira un danseur. Il ressort de ces dialogues, que des éléments à la fois différents et communs se transmettent entre les écoles, mais aussi au sein même des écoles. D'une certaine manière, chaque point de vue se trouve transformé par la confrontation. Ce qui se transmet, c'est un changement de point de vue sur sa propre activité, c'est ce qui nous échappe.

Dans le cadre de cette convention, les danseurs des deux groupes ont « pris la permission » d'écrire, de poursuivre leurs échanges, un moyen de les transformer. Ils répondent ainsi par la pratique à cette question du collectif comme méthode. Ils y répondent non pas en produisant un discours sur la méthode, mais ils ont poursuivi le discours par la méthode qui a consisté à s'exercer à un travail sur leur travail. Ils ont continué de faire fonctionner le collectif comme méthode ; Un singulier collectif qu'on ne protège qu'à découvert et dans lequel le dernier mot n'est jamais dit et le dernier geste n'est jamais fait.

Un processus de transfert de places entre les intervenants et les danseurs s'est mis en œuvre. Rendu

[8] Dans cette perspective méthodologique développementale plusieurs méthodes sont utilisables, possibles, à éprouver ou à recréer éventuellement comme on va le voir. Mais dans ce cas précis, il s'agissait du dispositif des autoconfrontations croisées (Clot, Y., Faïta, D., Fernandez, G., & Scheller, L. (2001) ; Duboscq. J., Clot, Y. 2013 ; Bonnemain, A. & Clot, Y. sous presse.)

possible par un processus de transfert affectif, une activité transférentielle où les attendus des intervenantes se sont trouvés aussi convoqués par les inattendus du réel dans l'activité conjointe.

Chaque groupe ayant intériorisé la méthodologie déployée dans le cadre de la première expérimentation, les danseurs ont pu et peuvent se passer de la méthode, ils en ont même, inventé une autre. Le dispositif d'intervention vise à permettre aux professionnels à se passer des intervenants. Production de textes et de « bonus » dans un groupe, production de textes mêlant compositions graphiques, images, dessins dans l'autre, chaque groupe a organisé une répétition de reprises dans un cadre qui a permis une reprise créative.

Chacune de ces répétitions ont été autant d'étapes réflexives, « un piolet, un point d'accroche dans l'ascension de la pensée », des moments de ces « certitudes provisoires » évoquées dans le groupe *Eugène*, cf ci-après. Un dernier mot provisoire a ainsi été posé avant l'apparition d'un nouveau, le déséquilibre est permanent, l'activité du collectif est inachevée, et son « mouvement continu(e)[9] »… quand il n'est pas empêché.
Le mécanisme de pensée qui s'est enclenché, fait de silences, de controverses, de rires, d'hésitations... est devenu leur instrument de travail. Ils se sont retrouvés « au travail dans la parole ». Une parole qui est action et pas seulement expression.
Dans ce dialogue qu'ils ont poursuivi, les idées circulent entre les membres du collectif : c'est la « réversibilité des idées » (cf groupe *Eugène*) qui s'éprouve quand ces idées tournent en eux et entre eux et ce faisant, changent de personnes. Ce ne sont pas d'abord les personnes qui changent d'idées ici. Ici les personnes se changent les idées à proportion que les idées sont autorisées à changer de personne, en passant de bouche en bouche, de main en main, de corps en corps sans jamais s'y arrêter définitivement. La réversibilité des idées met du soi dans l'autre, du provisoire dans la certitude : dans le dialogue tel qu'il est ici conçu progressivement on renonce à l'illusion de comprendre du premier coup. La performance dialogique ne consiste pas, du coup, à trouver le meilleur compromis entre des points de vue déjà construits. Elle n'est pas le juste milieu entre des idées fixes. Elle consiste, au contraire, à dialoguer pour se construire un point de vue qu'on n'avait pas. Et ce, en faisant le tour des « angles morts » de chacun ; pour trouver ensemble — sans s'économiser la controverse — le mot, le geste, l'idée auquel personne n'avait songé auparavant.

Défendre le métier en s'y « attaquant »

L'objet de ces travaux est donc la méthode, une méthode pour *faire et refaire* son travail, soigner son métier comme une institution à entretenir ensemble. L'ensemble des danseurs ont expérimenté pour eux-mêmes ce qui a été expérimenté ailleurs, avec d'autres travailleurs en milieux de travail ordinaires : pour que le collectif existe, il est nécessaire qu'il y ait un travail du collectif sur le travail (Fernandez, 2009). Ce faisant, le collectif devient un instrument de travail pour ses membres. Une garantie de la vitalité du travail et de la santé au travail, pour eux, comme pour tous les autres professionnels dans tous les autres milieux.
Cependant ce dispositif est puissant « ça renforce le soi ce travail, on n'est plus seul en soi, ça nous rend plus nous », mais fragile à la fois s'il empêche de parler. Ici, les danseurs diront qu'il « fait reculer la peur de parler » de son travail, de la qualité de son travail, mais la vigilance doit rester de mise car la vitalité du métier n'est jamais conquise une fois pour toutes, elle est un processus créatif dont la poursuite se fait sans garantie d'avance.

Ce point très important retrouve le socle commun des travaux conduits en clinique de l'activité :

[9] Titre de l'un des chapitres du montage vidéo joint en annexe

s’agissant du travail, le dernier mot ne sera jamais dit, ni pour les « Bagouet » ni pour les « Duboc ». La fonction sociale de notre activité de psychologue du travail, n'est sûrement pas celle de danser. Mais elle consiste sûrement à défendre les métiers, l’idée même de métier regardée comme un lest trop mal entretenu dans la société actuelle. Mais rien n’est pire que la défense passive d’un métier, vite empoisonnée par les passions tristes : nous faisons, au contraire, nôtre le souci du professionnalisme de Marcel Proust : « La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer ». Les gens de métier pensent trop souvent qu'on peut défendre le métier sans s'y attaquer, en le mettant à l’abri des autorités. C’est une position bien fragile. Nous cherchons plutôt à leur permettre de faire l'expérience de la dispute professionnelle car, c’est seulement en faisant reculer les limites de son métier, qu’on fait autorité sur ce dernier et qu’on conquiert les moyens de contester l'autorité et les prétentions de ceux qui croient pouvoir décider seuls, à la place des professionnels eux-mêmes, en quoi consiste leur travail. On voit bien dira un danseur « comment cela peut être moteur, au sein d'un corps de métier, pour faire évoluer des usages ou des règles non adaptées au terrain professionnel. Et c'est d'autant plus fort que ce besoin de changement, de remise au travail, vient ainsi directement de ceux qui sont au cœur du métier, sur le terrain de l'activité professionnelle. »

Ainsi la méthode que nous essayons de mettre en œuvre repose sur l'initiation de débats entre sujets et, surtout, entre écoles, ces débats étant sources de développement du dialogue intérieur de chacun. En définitive, un danseur dansera beaucoup mieux la danse de Duboc depuis qu’il dansera celle de Brown et la transmission n'a peut-être d'autre but que de lui permettre de trouver sa propre façon de danser...

C’est ce processus psychologique de différenciation entre un sujet et son objet de travail que nous visons dans les dispositifs méthodologiques que nous mettons en œuvre. Permettre au sujet de se singulariser davantage après avoir traversé et s’être laissé traverser par l’activité des autres qui porte sur ce même objet. Sortir de soi pour se retrouver soi-même dans l'autre, parce que l'autre va critiquer ce que l'on fait, c’est ainsi que l'expérience collective dure ou perdure sous la forme d'une évolution permanente et ininterrompue, au risque de se perdre.

En définitive, notre métier à nous consiste peut-être à régénérer la critique, à la supporter aux deux sens du terme ; à soutenir la controverse et la dispute professionnelle, si difficiles à instituer. Chaque fois que nous intervenons dans un milieu professionnel, nous implémentons un cadre dialogique, fondé sur la dispute, dans lequel ce que l'on ne partage pas encore est beaucoup plus intéressant que ce que l'on partage déjà. En effet, la dispute professionnelle absorbe les idées reçues, les discours convenus, le prêt-à-penser pour laisser émerger des discours transformés susceptibles d'être porteurs d'évolutions. Moins on est capable de porter loin la controverse sur le métier, plus cette absence de conflit autour du geste de métier se transforme en querelles de personnes. Celles-ci sont en pleine inflation dans des milieux professionnels où nous sommes exposés toujours plus au fléau du consensus sur la « bonne pratique ».

Le collectif, une controverse singulière à poursuivre

Dans les milieux de l'analyse du travail, on a l'habitude de considérer que l'intégration au collectif est importante pour la bonne santé de l'individu. Mais, compte tenu du danger que peut représenter un collectif nécrosé, pris comme dans un moule, une condition doit être respectée : non seulement le sujet doit pouvoir passer dans le collectif, mais le collectif doit aussi passer par et dans le sujet. Chacun doit pouvoir porter en soi la palette des éléments qui ne sont pas finis dans le travail collectif. Chacun doit pouvoir jouer sa propre musique, sur le clavier collectif qu'il transporte avec lui, mais qui se construit à l'extérieur de lui-même, avec les autres. A chaque instant de sa danse, le danseur lutte contre des gestes qui lui viennent pour s'en affranchir, pour extraire un geste précis de tous les gestes possibles : il trie, même à son insu, dans le fonds dont il dispose.

C'est cette disponibilité collective qui améliore les capacités de chaque personne à être et à faire seule. Le collectif que nous essayons de mettre en œuvre ne vise pas à faire de chacun le représentant de tous. Il permet à chacun d'être beaucoup plus capable d'être seul, d'être unique en son genre.

Si l'on conçoit le collectif comme une controverse singulière à poursuivre, cela signifie que chaque personne doit pouvoir faire ses propres comptes avec cette controverse, l'entretenir, et y prendre position sans d'ailleurs se tenir définitivement sur cette position. Parce qu'elle prend une position, elle peut ensuite faire un retour vers le collectif. Ainsi, sans sous-estimer, par exemple, la fonction spécifique du chorégraphe, on peut considérer que le va-et-vient entre la décision chorégraphique, sa digestion par le collectif, la manière dont le résultat de cette digestion s'insère dans le dialogue intérieur de chacun et l'appropriation de ce geste singulier par chaque danseur constitue un mouvement absolument fondamental dans le cycle de la création.

Ce constat est sans doute aussi valable pour les danseurs Bagouet que pour les opérateurs d'une usine automobile. Ou, du moins, devrait l'être : la danse travaille, nous dit L. Louppe « à l'avènement de ce corps qui n'est pas donné d'avance »[10]. On conviendra que le monde industriel et même celui des services n'a pas d'abord cette finalité tant on y prescrit de faire toujours comme c'est prévu à l'avance. Mais c'est peut-être pour cette raison justement, quand cet avènement se trouve interdit, que les professionnels en tous genres y courent de plus en plus de risques. La création impossible, en gestes comme en pensées, est pathogène. Ce travail avec les danseurs aura permis de le comprendre encore mieux.

En tant que psychologues, ce travail nous a aussi fait faire l'expérience forte que tout ne peut pas s'exprimer par le langage. Nous avons vécu l'expérience proprement psychologique, c'est-à-dire concrète, de la « collision entre le corps et les mots » qu'évoquent les danseuses dans le montage vidéo ci-joint, ou encore celle de « la petite parole elliptique » que vivent les danseurs du groupe *Simone*. Cette collision et cette ellipse sont peut-être au principe de tous les genres d'activité dans le travail humain. Alors même qu'on cherche maintenant à tout « mettre en mots » dans les grandes organisations, les danseurs nous ont opportunément rappelé que l'échange passe aussi par les raccourcis du corps et les sous-entendus du silence.

[10] Le corps comme poétique, Dans *Danser sa vie. Ecrits sur la danse.* Présenté par C. Macel & E. Lavigne. Editions du Centre Pompidou. 2011. p. 226.

LA TRANSMISSION D'AUTRE CHOSE

Une expérimentation de co-analyse en danse entre danseurs et psychologues du travail

Christiane Werthe et Mylène Zittoun

« C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seuls. Il n'est pas nécessaire que d'autres hommes soient là qui se distinguent matériellement de nous car nous portons avec nous et en nous une quantité de personnes » (Halbwachs, Les cadres sociaux de la mémoire. A. Michel, 1994)

Mylène Zittoun présente l'expérimentation lors du colloque « Danse à l'œuvre, un singulier collectif » organisé par Les Carnets Bagouet en collaboration avec l'Imec et la revue Mouvement les 11 et 12 avril 2013 à l'Abbaye d'Ardenne, Saint-Germain la Blanche Herbe (extrait).

https://vimeo.com/374919945

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Originalités de cette expérimentation

Tout d'abord, par rapport aux usages en cours dans votre milieu, elle associe en effet, des danseurs et des chercheurs qui ne sont pas danseurs… Cela appellera peut-être de l'indulgence de votre part du fait de notre éloignement de la pratique de la danse, mais pas du métier de danseur. Ce dernier point me permet de faire le lien avec une autre originalité de cette expérimentation.

Elle a permis d'associer dans un travail de recherche des danseurs et des chercheurs spécialistes du travail pour questionner la danse, mais du point de vue du métier. Nous avons regardé le métier de danseur comme nous regardons les autres métiers quand nous intervenons sur d'autres terrains.

En effet, bien que psychologues, notre centre d'intérêt est d'abord dirigé vers le travail. L'objet du travail est au cœur de nos analyses. Sur chaque terrain, ce qui nous occupe c'est la question du travail, du métier. On prend le métier comme un objet de discussion, de dispute professionnelle entre pairs, sur la qualité du travail.

De notre côté, l'expérience que nous avons vécue contient aussi une originalité. Habituellement, nous travaillons avec les professionnels sur leurs gestes de métiers qui sont soit des objets matériels, soit des services, des manières de dire, de faire avec un usager, un client, un patient… Ici, l'objet de travail, l'instrument de travail c'est le corps, pas seulement l'organisme ou le corps biologique, mais le corps habité, le corps social. Cette situation vient donner encore plus d'épaisseur à une question de métier centrale pour nous : comment soutenir le travail d'élaboration de la pensée des professionnels lorsque celle-ci prend pour objet leurs gestes ? Et ici, leur corps ?

Ce travail nous a permis de prendre par le corps, au moyen du langage, la question du corps et de la transmission des savoirs "incorporés", des gestes en tant qu'ils sont personnels, sociaux, médiatisés par des outils et qu'ils s'entremêlent d'affects.

« C'est impressionnant, diront les danseurs, la puissance de remémoration qu'a le geste. Chercher ces mouvements, esquisser ces élans convoquent chez certains d'entre nous la présence du chorégraphe, et si c'est un souvenir, il est dans le moment extrêmement, charnellement présent. »
« Pendant ce moment de transmission, j'ai été dans le présent d'une relation et non dans son souvenir, un bonheur étonnant ! »
La transmission, nous dit P. Mathiot, dans un ouvrage intitulé Singuliers passages, sème le trouble, elle est une machinerie complexe qui dissipe - fait passer - ce qui a été accumulé, non pour que l'on en use simplement, mais pour qu'on le restitue et se l'approprie en une expérience singulière et inédite, formatrice d'un nouveau mode de connaître. (P. Mathiot, Singuliers passages. Seuil, 2001).

Déroulement de l'intervention : ce que nous avons fait

La demande des danseurs était donc d'éprouver pour eux-mêmes le dispositif méthodologique des Auto Confrontations Croisées (ACC) pour penser le métier de danseur. Les ACC, une méthode d'intervention et de recherche en milieu de travail ordinaire qui a été développée par Clot, Faïta, Fernandez et Scheller, en 2000. Elle a déjà fait l'objet de nombreuses publications, c'est pourquoi nous ne reprendrons ici que ce qui nous paraît important pour donner à voir et à comprendre ce que nous avons fait.
Nous avons déployé de manière à peu près classique ce dispositif qui est composé de trois phases à l'intérieur desquelles il y a plusieurs étapes.

Première phase

Constitution d'un groupe de volontaires, environ une douzaine de personnes membres du Laboratoire des Carnets, qui composeront ce que nous appellerons le collectif élargi. Au cours de cette phase les membres du collectif élargi ont choisi, après une discussion nourrie, une séquence d'activité précise où des volontaires seront filmés. Ils ont, à cette occasion, débattu des motifs de leur demande : ils ont, disent-ils, « conscience d'appartenir à un corps de métier, mais qu'est-ce que ce corps, ce métier ? » Ils diront encore qu'ils souhaitent « arriver à nommer ce qui fait le métier de danseur » car, ajoutent-ils : « On a plein de mots que les autres ne comprennent pas », « Comment les rendre plus communs, plus partageables ? ». Ils cherchent à « décrypter le métier de danseur » « pour qu'il prenne corps », d'autant plus que ce « métier est un sujet à fantasmes, à idées reçues, à préjugés qui laissent sans voix » et, compte tenu de ces préjugés «Nous avons besoin d'un regard extérieur sur ce que l'on fait pour gagner en légitimité, car on ose dire que ce que l'on fait c'est un métier, alors qu'on nous dit que nous sommes des gens qui faisons ce que nous aimons, pas un travail ! ». « La rencontre avec la clinique de l'activité a fait prendre conscience qu'il y avait un lien entre notre monde de la danse et le monde du travail ». Ils souhaitent « arriver à parler du métier, avoir les outils pour en parler y compris avec les gens du métier ». Cette demande de clarification, de précision nous a d'autant plus étonnées qu'elle semblait faire fi de la finesse des écrits que ces professionnels avaient déjà produits notamment ceux issus des Carnets Bagouet.
La discussion que nous avons conduite avec eux autour du choix des séquences d'activité qu'ils souhaitaient explorer a initié le travail de constitution d'un collectif. Elle a également été l'occasion d'affiner le travail de leur demande. Ils ont envisagé plusieurs séquences comme : l'improvisation, la mise en état de corps, la composition, transmission et apprentissage, un spectacle… Leur choix se portera sur « la transmission chez le danseur au travail », celui qui transmet, celui qui reçoit. Ils diront de la transmission qu'elle est « une situation d'inconfort car elle cristallise les difficultés et les

obstacles de plusieurs aspects du métier ». Ils retiendront deux activités dans lesquelles ils seront filmés :

- Une mise en état de corps
- La transmission à des pairs d'une phrase chorégraphique écrite

Quatre danseurs se porteront volontaires pour expérimenter le dispositif et constitueront ce que nous appellerons le collectif restreint.
Nous avons aussi procédé à cette étape à deux observations fines de danseurs en situations de travail, pour construire quelques représentations partagées avec eux. Par le moyen de l'observation on cherche à provoquer un dialogue intérieur sur le rapport à son activité. On découvre avec eux à quel point le sujet au travail est porteur d'une histoire et d'une expérience qui apparaissent à l'observation comme autant d'automatismes ou de routines. Ces gestes traduisent toujours des choix entre plusieurs possibles ou impossibles dans l'activité. L'un des danseurs observé dira de cette expérience d'observation : « en tout cas, rien que comme ça, sans caméra, ça m'a fait réfléchir sur tous les implicites que je convoquais : qu'est-ce que ça veut dire quand je dis « c'est juste », quand je dis « c'est ça ?»…

Deuxième phase : une confrontation à soi et à l'autre

Cette phase s'est déroulée en deux temps :
- 1er temps, la captation des films d'activité. 7 danseurs ont participé à cette captation, dans un studio au CND de Pantin. Cet enregistrement vidéo constituera une trace de leur activité qui fera l'objet d'analyses successives.

Nous avons réalisé 6 captations en tout. 4 feront l'objet de ce travail, les deux autres ont été réalisées dans l'éventualité d'un travail ultérieur ; elles constituent un stock pour une perspective de travail.
Nous les avons filmés pendant les transmissions et ils nous avaient suggéré de laisser la caméra tourner pendant la pause en nous disant que c'était à ce moment-là que se déroulaient les choses les plus intéressantes. Nous les avons écoutés et eux comme nous, n'avons pas été déçu du résultat !...
Ce sont Pascale Luce et Michèle Rust qui conduiront à tour de rôle une mise en état de corps avec le reste du groupe. Elles seront alternativement à la place de celui qui conduit l'échauffement puis à celle de celui qui l'exécute.
Deux autres danseurs, Bruno Danjoux et Romain Panassié procéderont à tour de rôle à la transmission d'une phrase écrite à leurs collègues du groupe. Romain transmettra une phrase de Dominique Bagouet, extraite du *Crawl de Lucien*, et Bruno une phrase d'Odile Duboc. De la même manière, ils seront alternativement à la place du transmetteur puis à celle de l'interprète.
- 2e temps, les autoconfrontations
- Tout d'abord, une première confrontation individuelle, que l'on appelle l'autoconfrontation simple (ACS), où un professionnel est confronté aux images de son activité (projetées sur un écran). On lui demande de produire des commentaires sur ce qu'il se voit faire, ce qu'il se voit faire et qu'il ne fait pas d'habitude, ce qu'il fait d'habitude et qu'il ne se voit pas faire là, les écarts, les surprises… Cette étape est filmée et se déroule en présence des chercheurs.
- Puis, une deuxième confrontation de ce même professionnel aux images de la même activité mais réalisée par son collègue, qui s'est lui aussi confronté à ses propres images d'activité en ACS. Ici, les commentaires portent sur les traces de l'activité de l'autre collègue, c'est l'autoconfrontation croisée (ACC). Ses commentaires sont, cette fois-ci, adressés à un pair et aux chercheurs.
Comme vous le verrez, des questionnements profonds ont émergé à partir de petits détails dans leur activité. Ils les ont amenés à interroger le métier dans ses différents registres : le registre personnel, le métier que je fais dans ma singularité ; à l'opposé, c'est le registre impersonnel là où les gens sont interchangeables pour réaliser la tâche qui leur est assignée et entre les deux il y a les registres

interpersonnels, le métier que je fais avec les autres et le registre transpersonnel, c'est le stock, le patrimoine dont je dispose pour voir venir. Le métier est vivant quand il se déplace entre ces différents registres.
La singularité de ce groupe réside dans la vitalité déjà forte de leur métier dès le début de l'intervention, cela au regard de son histoire, du travail d'élaboration et de formalisation déjà engagé depuis de nombreuses années au sein des Carnets Bagouet.

Troisième phase : élargir la controverse initiée dans le collectif restreint

Elle vise à ouvrir la confrontation à d'autres partenaires : tout d'abord dans le collectif élargi, puis dans le milieu… Comme aujourd'hui par exemple.
L'ouverture de cette confrontation se fait par la médiation d'un montage vidéo réalisé à partir de séquences choisies des films d'activité et des moments d'ACC. Ce sont des moments portant sur des questions de métier précises et sur des problèmes qui restent posés par l'analyse de leur activité. Le montage vidéo devient ainsi un objet du débat dans le groupe élargi.
A travers ces différents moments, le dispositif organise des changements de destinataires du commentaire de l'image, ainsi que des changements de contextes d'énonciation. On multiplie ainsi les contextes dans lesquels le professionnel va chercher à rendre compte de ce qui ne se voit pas. Ainsi, le langage, de moyen de communication, devient moyen de pensée. Nous multiplions les contextes d'élaboration pour provoquer la motricité dialogique, le rapport entre pensée et langage, car, en suivant Bakthine (1984), « comprendre, c'est penser dans un contexte nouveau ».

Analyse

Si l'on pousse un peu l'analyse, lors de l'autoconfrontation simple, l'analyse de l'activité est un moyen pour le professionnel d'expliquer et de convaincre le chercheur qui n'est pas du métier, et qui le questionne à partir de ses étonnements sur ses manières de faire, des avatars de son activité. Le professionnel devient alors un observateur extérieur de son activité, il est l'interprète et l'analyste de sa propre activité et met à jour les choix qu'il a dû opérer pour parvenir à la réaliser. L'expérience vécue, dont il voit la trace sur l'image, devient pour lui un moyen de vivre une autre expérience avec l'intervenant. D'objet vécu, l'expérience change de statut pour devenir un moyen de vivre une autre expérience. Ce que nous cherchons dans l'ACS est de réveiller, convoquer le collectif dans l'individu.
Lors de l'autoconfrontation croisée, on ajoute un destinataire dans le dispositif. L'analyse de l'activité devient l'objet du débat entre pairs, devant le chercheur, dont les étonnements ainsi que les questionnements s'imposent pour faire obstacle à l'implicite qui peut s'installer entre les professionnels. Il favorise l'affrontement de pensées autour du réel de l'activité. Le rôle du chercheur est d'alimenter la controverse entre les professionnels sur les différences dans leurs manières de faire pour que le prêt à penser, le naturel, le convenu, ne se rejouent pas à l'identique. Le principe dans la conduite de ces controverses étant que ce que l'on partage est moins intéressant que ce que l'on ne partage pas encore. Ces dialogues sont également filmés. Les professionnels font ici l'expérience, d'une part, de la diversité des pratiques pour atteindre des buts semblables et, d'autre part, que ces différences sont discutables. L'analyse de l'activité filmée devient l'occasion de rendre compte des conflits qui pèsent sur l'activité quotidienne de la transmission, des choix qu'il faut faire et des activités empêchées. D'autres gestes possibles, insoupçonnés, se révèlent dans la confrontation à soi et à l'autre. *Dans l'éclatement de l'univers que nous éprouvons, prodige ! Les morceaux qui s'abattent sont vivants* (René Char, *La parole en archipel.* 1962).
Le dispositif des autoconfrontations croisées organise des mouvements entre individuel et collectif, dans le but d'installer un processus psychologique de transformation : tout d'abord l'ouverture à un dialogue intérieur lors de l'observation puis de l'autoconfrontation simple puis, l'ouverture à un dialogue externe avec un pair, puis avec d'autres destinataires. Un cycle s'établit alors entre ce que

les professionnels font, ce qu'ils disent de ce qu'ils font, ce qu'ils font de ce qu'ils disent. L'objectif de ces discussions est le développement du pouvoir d'agir des professionnels sur la situation par le moyen de développements dialogiques sur le métier (changements d'adresses, de statuts et de contextes d'énonciation).

« L'approche scientifique de l'équipe de chercheurs du Cnam appliquée à l'activité des danseurs dans le cadre du studio de danse, éclaire les enjeux de la transmission par le corps et par le verbe. Elle permet, confrontée à cette matière mouvante et charnelle qu'est la danse, de se placer au cœur même du geste, de ce qu'il porte et de ce qui fait de lui un geste de métier. »

Les professionnels font l'expérience que le dialogue est une force, pas seulement un moyen de communication. Ce qui se passe n'a en effet rien à voir avec les vertus du dialogue ni avec une conception du dialogue conçu comme un face à face. Pour se parler entre professionnels, il faut que chaque professionnel SE parle, et il faut introduire entre eux et en eux quelque chose qui les regarde. Finalement, la dispute professionnelle sur les gestes professionnels alimente l'histoire de chacun dans le métier et, en retour, l'histoire du métier en chacun d'eux. Elle est un moyen de développer le social dans l'homme. *« Le savoir contenu dans la transmission est inséparable de qui le porte et le précède, hanté par d'invisibles maîtrises, d'invisibles emprises plus impérieuses encore que la férule d'un maître. »* (P. Mathiot, *Singuliers passages.* Seuil, 2001).

Dans ce dispositif les danseurs ont fait l'expérience que l'on peut soutenir beaucoup de choses quand le dialogue en soi, avec l'autre, est une expérience affective et cognitive (c'est à dire qui donne les moyens de penser) forte. Ils diront de cette démarche *qu'elle « défait d'une sensibilité qui nous relie les uns aux autres, détache de notre sensibilité, de notre émotivité, ce qui est difficile à faire en danse. »* (nous dirions une séparation du travailleur et du geste pour parvenir paradoxalement à un dialogue encore plus intérieur, pas *moins* personnel, mais *plus*).

« Percevoir les choses autrement, c'est en même temps acquérir d'autres possibilités d'action par rapport à elles. » (Vygotski, 1934. La méthode instrumentale en Psychologie. *Vygotski aujourd'hui.* 39-47.)

Faire tout ce travail réveille des sentiments professionnels très forts, le sentiment de partager une histoire commune, celle du métier.

Le travail proposé dans le cadre des ACC met le corps à l'épreuve, c'est la capacité d'éprouver, d'être affecté qui est mobilisée. C'est ce que vise ce dispositif méthodologique : développer avec les autres la capacité d'être affecté. Et le cadre dialogique est mis au service de cette méthodologie ; tantôt moyen, tantôt objet, parfois but, sa fonction change, migre selon les contextes d'énonciation.

Communication faite par Christiane Werthe et Mylène Zittoun, psychologues du travail au sein de l'équipe psychologique du travail et clinique de l'activité dirigée par Yves Clot durant le colloque « Danse à l'œuvre, un singulier collectif » organisé par Les Carnets Bagouet avec l'Imec et la revue Mouvement, Abbaye d'Ardenne – Saint-Germain la Blanche Herbe, 11 et 12 avril 2013.

Bibliographie

Bel, J. (2009). Interview 16 novembre, *DANSE*

Bonnemain, A. & Clot, Y. (sous-presse). Clinique de l'activité : les affects dans l'autoconfrontation. In, sous la Dir de M. Santiago-Delefosse, *Les méthodes qualitatives en psychologie*. Paris : Dunod

Clot, Y., Faïta, D., Fernandez, G., & Scheller, L. (2001). Entretiens en autoconfrontation croisée : une méthode en clinique de l'activité. *Education permanente, 146. pp 17-25*

Duboscq. J., Clot, Y. (2010). L'autoconfrontation croisée comme instrument d'action au travers du dialogue : objets, adresses et gestes renouvelés. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2. pp 255-286

Fernandez, G. (2009). *Soigner le travail*. Toulouse : Eres

Macel, C. & E. Lavigne. (2011). Le corps comme poétique, *Danser sa vie. Ecrits sur la danse.* Editions du Centre Pompidou.

DES INSTRUMENTS D'ACTION DE LA TRANSMISSION EN DANSE

Montage vidéo réalisé par Christiane Werthe et Mylène Zittoun, membres de l'équipe Clinique de l'activité du Conservatoire National des Arts et Métiers, sous l'égide d'Yves Clot, titulaire de la Chaire de Psychologie du travail du CNAM.
Prises de vue et montage : Florent Perrin
2013, 52'

Le film que vous allez voir : un moyen du dialogue dans le milieu

Le film que vous allez voir aujourd'hui correspond au produit de la dernière étape de ce dispositif, c'est à dire au montage de morceaux choisis, de films d'activité et d'autoconfrontations croisées. Il a été validé avec les 4 danseurs qui se sont prêtés à ce dispositif. Nous avons procédé par étapes pour parvenir à cette version, et réalisé trois montages intermédiaires. Chaque fois, nous avons tenu compte des avis et suggestions des danseurs concernés, par 2, puis à 4. Vous verrez des sous titres, qui ont eux aussi été longuement discutés.

Ce qu'il n'est pas :

Bien qu'il dure 52', ce film n'est pas un film documentaire sur la danse.
Il n'est ni une présentation exhaustive des traces constituées, ni une sélection des moments les plus intéressants. Il est une compilation des questions qui nous sont apparues comme étant les plus saillantes dans les échanges avec les danseurs et dans nos réflexions à ce moment-là. Si nous devions penser à un autre montage aujourd'hui, il serait certainement bien différent. Il ne faut donc pas le regarder comme un objet fini.
De la même manière, le titre, un peu technique, qui nous apparaît aujourd'hui comme étant un peu trop désaffecté par rapport à ce que montre le film, s'est imposé à nous à la fin du montage. La question des instruments a pris forme pendant notre travail de sélection, elle n'était pas un objet dans l'action. Nous avons regardé avec eux dans les directions qu'ils exploraient, nous avons regardé dans des directions qui nous regardaient ; ce montage propose un regard situé à partir du travail réalisé.

Ce qu'il est :

Un objet de travail, un moyen de nourrir les réflexions et les discussions entre vous. Un objet de travail sur : comment fait-on avec l'inconfort de la transmission ?
La vocation de cet objet est d'être instrumenté dans le milieu pour élargir les débats soulevés dans le cadre de ce travail. Il est projeté aujourd'hui pour la première fois dans cette configuration dans votre milieu.
Précaution : Cet artéfact a été réalisé par des intervenantes chercheuses, non par des artistes cinéastes, même si nous avons bénéficié de l'aide d'un vidéaste pour la technique. Ce n'est pas une production artistique équivalente à celles que vous avez l'habitude de voir dans votre milieu. Je précise cela pour en appeler à votre indulgence car sur le plan technique, le film a des faiblesses et notamment au niveau du son. Certaines parties sont justes audibles, d'autres sont parasitées par des bruits de manipulation ou de rembobinages de cassettes, des bruits extérieurs : de circulation, de la fête de la musique. La qualité des images non plus n'est pas constante.

Ceux que vous allez voir, les 4 danseurs volontaires pour l'autoconfrontation croisée :

Dans l'ordre de leur apparition à l'écran :

Romain Panassié
Le plus jeune des 4, danseur, chorégraphe, formateur. Co-fondateur du Centre Benesh, et notateur du mouvement. Il n'a pas connu Dominique Bagouet, mais assure la notation et la transmission de certaines de ses œuvres.

Bruno Danjoux
Danseur interprète dans la compagnie Odile Duboc pendant 10 ans, jusqu'au décès de la chorégraphe. Il est l'un des 5 danseurs autorisés à danser et à transmettre ce qu'elle a autorisé dans son testament. Dans le travail que nous avons conduit avec eux, cette disparition était encore très présente. Il est porteur de nombreux projets mêlant danse et arts plastiques auprès d'enfants, amateurs, détenus, déficients visuels ou moteurs.

Pascale Luce
Danseuse interprète dans plusieurs compagnies dont la compagnie Odile Duboc où elle a été interprète pendant plusieurs années avant l'arrivée de Bruno. Elle est enseignante et professeur de la méthode Pilates (mise en état de corps, beaucoup utilisée chez les danseurs). Pour le film d'activité, ce sera la première fois qu'elle animera une séance destinée à des collègues.

Michèle Rust
Danseuse, interprète et pédagogue dans la compagnie Bagouet pendant 10 ans, elle est aussi chorégraphe et actuellement directrice du Centre chorégraphique de Strasbourg. Co-fondatrice des Carnets Bagouet, elle a participé à l'écriture du livre "Les Carnets Bagouet".

Il y a aussi trois autres danseurs qui participent au film et à l'expérimentation :

Nathalie Collantès, danseuse, interprète et chorégraphe
Philippe Chevalier, chorégraphe et danseur
Jean Rochereau, membre des Carnets Bagouet, danseur, enseignant et chorégraphe.

L'ensemble du groupe a constitué une entité : le Laboratoire des Carnets, pour bien nommer une démarche expérimentale et nouvelle d'étude et de recherche sur la transmission, au-delà de l'œuvre de Bagouet.

Ce que vous allez voir :

Vous verrez des images des films d'activité, d'ACC à 2, d'ACC à 4. Cette situation de double auto confrontation croisée n'est pas habituelle dans le dispositif mais au regard de la richesse des matériaux et du peu de temps disponible, nous avions souhaité ajouter ce nouveau contexte d'expérimentation.
Vous verrez des danseurs engagés dans un travail particulier : un travail de réflexion sur leur propre travail, la pensée en mouvement, dans une zone de développement sur une question aussi intense que celle de la transmission, car la transmission, comme l'héritage, « ça oblige ». Vous les verrez au travail, pas toujours à leur avantage, en bute à des questionnements, mais surtout, envisager d'autres possibles, *« car là où est l'embarras est la solution »* (Clot, 2008).
Bruno va transmettre un extrait d'une phrase chorégraphique de *La Leçon de danse* d'Odile Duboc au CND ; Romain transmet une phrase du *Crawl de Lucien* de Dominique Bagouet, qu'il venait juste de transmettre à des élèves du Conservatoire de Poitiers à l'aide de la notation Benesh ; Pascale

proposait pour la première fois un échauffement à partir de la méthode Pilates à des danseurs ; Michèle a proposé les exercices d'échauffement qu'elle donne à ses élèves de Strasbourg.

Ceux dont vous entendrez parler :

La référence aux autres, à ceux qui ont les premiers transmis leur œuvre, les chorégraphes, leur influence, leur place dans l'activité de transmission des danseurs interprètes est très présente dans leurs échanges. Dans les extraits que nous avons retenus, vous entendrez dire : « Chez Odile » ou « Avec Odile », « Chez Bagouet », ou « Avec Dominique », « Bernard » ou « ça, c'est du Bernard tout craché »
- Dominique, il s'agit de Dominique Bagouet
- Odile, c'est Odile Duboc
- Bernard, c'est Bernard Glandier. Il est, comme vous le savez sans doute, l'un des interprètes de l'œuvre citée *Le crawl de Lucien* de Dominique Bagouet où, dans une séquence de groupe, il dansait en trio avec Christian Bourigault et Michèle Rust, composé de modules chorégraphiques communs à tous les danseurs et agencés personnellement.

1ère partie : https://vimeo.com/216026659 mdp : Memoire2016

2ème partie : https://vimeo.com/216048004 mdp : Memoire2016

3ème partie : https://vimeo.com/216056399 mdp : Memoire2016

4/ APPROPRIATION DES QUESTIONNEMENTS PAR LES DANSEURS ENGAGÉS DANS LE PROJET

On peut regarder aujourd'hui, rétrospectivement, ce qui suit comme une deuxième phase dans le processus complexe de cette collaboration entre le CNAM et le récent « Laboratoire des Carnets ».

La première phase en serait l'expérimentation.
La deuxième phase, qui étale son travail sur quatre ans, on pourrait la nommer appropriation.

Les danseuses et les danseurs y produisent une diversité d'objets, de textes, reflétant la diversité des personnes. Il y a des retours sur l'expérience vécue et des réalisations plus en réaction, voire en opposition.
L'attention décèle aisément entre les lignes des ressentis, des éprouvés, des choses plus personnelles. Ne disent-elles pas la diversité de nos relations affectives à notre métier, à notre travail ?

En 2010, les deux équipes* entament une collaboration qui débute avec l'expérimentation dite des Auto confrontations croisées (ACC) et aboutit au montage vidéo des deux chercheuses : *Des instruments d'action de la transmission en danse*. Quatre ans plus tard, lorsque nous avons formulé le projet à proposer à la Fondation d'Entreprise Syndex, un décalage s'est fait jour au sein du Laboratoire des Carnets. Les quatre danseurs - transmetteurs, impliqués dans la deuxième partie de l'expérimentation, creusaient un sillon en lien direct avec cette seule activité, tandis que les trois autres danseurs voulaient rendre compte de différents aspects du métier à partir de cette expérience commune.

Le groupe composé de Bruno Danjoux, Pascale Luce, Romain Panassié et Michèle Rust s'est attaché à faire un inventaire des textes et notes existants, à regarder les films sur les différents métiers (provenant du CNAM) et à réaliser deux types de documents :

1. Rédiger un "bonus" au film documentaire *Des instruments d'action de la transmission en danse*.
Lors d'un visionnage du film en octobre 2015, les "cobayes" de cette expérimentation ont enregistré leurs commentaires, révélant leurs pensées et ressentis au fur et à mesure des auto-confrontations croisées. Ils ont retranscrit ces commentaires et les ont donnés à lire à Mylène Zittoun et Yves Clot. Ceux-ci ont relevé quatre thèmes autour desquels une seconde écriture plus synthétique du bonus a été réalisée :

- les certitudes provisoires
- la réversibilité/rotation des idées
- méthode et méthodologie
- le singulier dans le collectif.

2. Écrire chacun son propre texte sur l'expérimentation, autour de quatre questions :

- Qui je suis ?
- D'où je parle ?
- Qu'est-ce que cette expérimentation m'a fait ?
- Quel est l'écart entre le début de l'expérimentation et aujourd'hui ?

Le Groupe Simone a remis en jeu des questions issues de la première étape de travail en dansant et en dialoguant. Il s'est tout d'abord appuyé sur le montage vidéo : *Des instruments d'action de la transmission en danse* et sa transcription, ainsi que sur le texte de Yves Clot : ″Un singulier collectif″.
Il a mis en jeu une série d'expérimentations qui ont produit de nouvelles ressources. L'intention étant de définir certains points d'ancrage d'une pensée de la danse qui se situerait au sein de l'activité, entre le dire et le faire, le dansé et le parlé.
La manière de faire est restée en constante évolution et recherche.

Le principe de l'improvisation dansée a conduit tous ses temps de pratique, il a mis au jour la diversité des parcours professionnels. Les singularités lisibles dans les danses sont devenues des points d'appui pour leur travail. Chaque nouvelle proposition était un choix fait parmi beaucoup d'autres. Il a mis en place des situations définies par un choix thématique, des rôles, des consignes, une répartition dans la durée, dans l'espace, des prises de parole, etc. chacune d'elles étant filmées ou enregistrées. Ce type de mises en jeu est très habituel et familier dans le milieu professionnel. Yves Clot en souligne la complexité technique qu'il qualifie de méthode.

Tout au long de ces périodes de travail, les objectifs ont évolué, les pistes se sont accumulées, l'étendue des champs de recherche s'est ouverte au-delà de ce que les danseurs pouvaient explorer. Les textes sont des amorces à des développements futurs. Sans prétendre à l'exhaustivité, ils posent ici quelques éléments de ce que pourrait être une définition du métier.

Le document *Amorces pour une étude sur le métier de danseur* rend compte de la vivacité du projet et des perspectives qu'il engendre. Les textes peuvent se lire de manière indépendante, parallèlement à des captures d'écran issues des vidéos réalisées durant deux des sessions de travail.

* Bruno Danjoux, Pascale Luce, Romain Panassié et Michèle Rust : les quatre danseurs – transmetteurs impliqués dans l'expérimentation ;
Nathalie Collantes, Sylvie Giron et Jean Rochereau composant "Le Groupe Simone" qui s'est attaché à mener cette étape du projet en se donnant la possibilité de danser, parler, écrire, dessiner, filmer, enregistrer.

BONUS AU FILM DOCUMENTAIRE

Des instruments d'action de la transmission en danse

I. Certitudes provisoires

Les certitudes provisoires sont les concepts sur lesquels la pensée s'appuie un moment pour avancer. Le chemin n'est pas unique et des choix sont à faire. Il faut planter le piolet pour grimper puis l'arracher à la paroi, pour le planter ailleurs.

Extrait n°1 : Bruno demande à Romain si « c'est ça la danse de Dominique11 ? » (2'08 à 4'52)
https://vimeo.com/359319456

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Romain :
Quand Bruno me dit « pour toi, c'est ça, la danse de Dominique ? », il y a une alerte rouge qui s'allume dans ma tête. Je souhaite justement ne jamais dire ce genre de choses, et encore moins dans ma position, moi qui n'ai jamais dansé pour Dominique Bagouet. Lorsque tu me dis ça Bruno, je pense immédiatement : je dois à tout prix arriver à nuancer parce que si ce que j'ai dit ou fait, peut laisser croire que la danse de Dominique ce n'est que ça, la relation des membres à l'espace, etc. Aïe, aïe, aïe ! C'est tout le contraire ! C'est simplement le chemin que j'ai choisi à cet instant-là, par rapport à cette phrase que je devais transmettre à ce groupe précisément, dans ce contexte... Mais en aucun cas je ne pourrais dire « c'est comme cela qu'il faut faire » ou « cette danse, elle est comme ça ».
Michèle :
Ce que je perçois à travers tout cela, c'est la peur terrible du mot. Comme si, à partir du moment où l'on dit un mot, il faut tout de suite le relativiser. Alors qu'on devrait parvenir à comprendre que le mot, par essence, est relatif. C'est comme pour traverser un gué : on choisit cette pierre-là puis ensuite cette pierre-là mais on aurait pu choisir celle d'à côté. On pourrait avoir une relation beaucoup plus tranquille avec les mots.
Bruno :
On a peur que cela cloisonne.
Michèle :
Que cela mette un point final.
Bruno :
C'est comme si c'était réducteur de définir, ou qu'on avait peur que ça réduise…
Et moi je trouve cela intéressant de définir une écriture. Ça ne veut pas dire qu'on la fige. C'est quoi les principes dominants ? Ça ne veut pas dire : ce n'est que ça. Pour moi c'est assez clair que les principes dominants chez Dominique, c'est une inscription dans l'espace comme un diamant, c'est très ciselé… Ça ne veut pas dire que je la réduis à ça mais effectivement ce ne sont pas les mêmes préoccupations chez Odile.

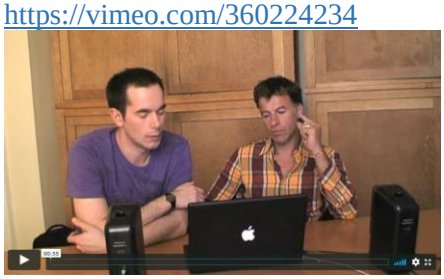
11 Il s'agit de Dominique Bagouet, chorégraphe de l'extrait transmis par Romain Panassié

Extrait n°2 : Michèle explique que le mouvement est la première portée et que les mots et le chant accompagnent son mouvement. (38'47 à 41'55)
https://vimeo.com/360126751

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Bruno :
Et pour moi, c'est comme inversé. La ritournelle de Michèle, c'est ça la portée et le mouvement vient dessus. Il y a quelque chose dans cette ritournelle qui sous-tend le mouvement lorsque tu chantes pour accompagner ta danse.
Michèle :
Je crois que c'est ce que je dis après, il y a un moteur musical qui tient le mouvement.
Romain :
Pour moi, c'est comme si la ritournelle, ou le "moteur" musical, était complètement intriquée avec le mouvement et vice-versa, que le mouvement était complètement intriqué avec ce chant, cette mélodie intérieure. Et que ta voix nous donne de la lumière sur telle ou telle chose. Est-ce qu'elle nous donne de la lumière sur le moteur, la mélodie, ou est-ce qu'elle nous donne de la lumière sur l'initiation du geste ou bien encore sur l'organisation du phrasé ? Et tu as cette capacité vocalement, Michèle, de jongler, de passer d'un point de vue à un autre, ou d'une couche à une autre. Ça se balade en fait... Et tout ce que l'on dit est vrai, mais c'est qu'on ne regarde pas la même chose.

Extrait n°3 : Bruno et Romain discutent de la notion de transmission en danse. (48'45 à 49'40)
https://vimeo.com/360224234



Rappel du mot de passe : Memoire2016

Bruno :
« On transmet toujours ce qui a été déterminant pour nous dans la rencontre avec ce chorégraphe », c'est encore une phrase certificative. Quand je dis « on transmet toujours… » C'est le toujours qui me gêne. Le "toujours" dans la psychologie c'est le monde de l'enfant. « C'est fini pour toujours… je ne te parlerai plus jamais… ».
On transmet toujours ce qui a été déterminant pour nous, non, ce n'est pas vrai !
Pascale :
On se rend compte que les précautions langagières, c'est quasiment un métier.
Et je réalise que nous, dès qu'on est en danger, on affirme, c'est une zone de réconfort.
Bruno :
Je crois que c'est le cas de tout le monde. Dès qu'on est déstabilisé, on va affirmer des certitudes.

Extrait n°4 : Michèle explique que pour elle, il y a toujours un au-delà à une forme qui s'arrête, soit dans une immobilité soit dans une résonance. (30'30 à 34'28)
https://vimeo.com/360226580

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Michèle :
Je me raccroche à ma théorie, à la philosophie de la chose mais je reste très perturbée par ce dont je viens de me rendre compte : ça c'est de la théorie mais je ne la mets pas en pratique !
Bruno :
Tu dis le mot "théorie". Et, là je te vois et je me suis vu tout à l'heure, dès que nous sommes titillés à un endroit, on va ramener une certitude. Même quand Romain vient me chercher, je lui dis « oui, c'est ce que j'étais en train de dire » alors que ce n'est pas vrai. Quand je dis « lorsque je transmets la danse d'Odile j'ai trois points : le regard, la respiration... », je l'invente sur le moment cette certitude.
Michèle :
Par contre, ce que moi je dis là, je l'ai dit plusieurs fois déjà et depuis longtemps. Elle n'est pas inventée sur place, cette volonté de trouver du plus grand dans une forme arrêtée, dans une énergie limitée. Je me la suis construite à partir de *Déserts d'amour*12 en 1984 où la danse était si écrite, si retenue, qu'il me fallait trouver une porte d'ouverture, une possibilité de développement. D'où ma théorie de la partie immergée de l'iceberg, la grandeur du petit geste.
Pascale :
Je ne me rendais pas compte que je mettais les pieds dans un sacré plat…

II. Réversibilité. Rotation des idées

Dans le dialogue, on défend sa posture, sa théorie, son choix que l'on abandonne ensuite, une fois passé de l'autre côté de l'échange. On fait sienne la pensée de l'autre. Les idées se transfèrent, ce sont elles qui changent de personnes.

Extrait n°5 : Romain dit à Bruno : « je n'ai pas le souvenir de t'avoir entendu parler de la respiration ». (10'26 à 13'26)
https://vimeo.com/360314488

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Bruno :

12 Pièce chorégraphique de Dominique Bagouet

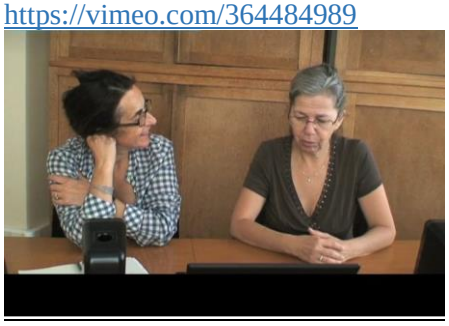
Là, je trouve que Romain a complètement raison. Je suis un peu sur la défensive. Il souligne une chose qui peut être une lacune de ma part. En effet, on aurait pu rentrer dans la danse d'Odile13 par la respiration.

Extrait n°6 : Pascale donne une consigne de mouvement de mains alors que les participants sont allongés. (14' à 14'42)
https://vimeo.com/360318482

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Pascale :
Oui ma consigne n'est pas très claire car vous êtes allongés.
Michèle :
C'est compliqué quand on est couché. Est-ce qu'on prend ses repères à partir du corps ou de l'espace ?
Pascale :
Moi je préfère prendre le repère à partir du corps. J'ai dit « derrière vous » ? C'est une erreur, c'est plutôt vers la tête.
…
À propos d'un mouvement de bras entraînant l'épaule.
Pascale :
Je disais ça à l'époque mais peut-être que Jean cherchait autre chose avec l'épaule. J'émets l'hypothèse qu'il a envie d'étirer la zone entre l'omoplate et la colonne, en faisant glisser l'omoplate vers le haut, mais je n'en suis pas sûre.

Extrait n°7 : Michèle dit à Pascale qu'elle serait incapable de parler sans faire le geste en même temps. (15'30 à 16'57)
https://vimeo.com/364484989



Rappel du mot de passe : Memoire2016

Pascale :
Là, je suis déstabilisée … parce qu'il y a le mot "incapable". C'est un mot fort, j'ai les "warnings" qui s'allument.
Michèle :
Oui, il est très dur et j'essaie après de me rattraper, je cherche d'autres mots. Mais ce mot "incapable" est celui qui est juste car je me retrouve moi aussi dans cette incapacité, celle de ne pas pouvoir dire

13 Il s'agit d'Odile Duboc

sans faire. On a peur des mots mais c'est ainsi, on est capable ou pas et après on peut travailler sur cette "incapacité".
Bruno :
Ce n'est que la dernière fois que j'ai visionné le film que je me suis rendu compte que Pascale faisait le mouvement pour le sentir et non pas pour le montrer, que ce n'était pas pour elle un outil pédagogique en tant que modèle mais un besoin de ressentir afin de trouver ses mots.
Michèle :
Oui cela lui permet de sortir les bons mots parce qu'ils sont éprouvés avec le corps, je crois que nous, danseurs, avons besoin de ça.

Extrait n°8 : Pascale fait remarquer à Michèle qu'elle soulève ses bras au-delà de l'horizontale dans un mouvement où elle les écarte sur le côté. (30'28 à 32'30)
https://vimeo.com/364486650

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Michèle :
C'est là que tout s'effondre, je suis complètement désespérée car je me rends compte que je fais ça, c'est-à-dire, "lever les bras au-dessus de l'horizontale" alors que je pensais ne pas le faire. Je pensais dominer bien mes lignes dans les bras, à l'horizontale, et bien accrocher les extrémités sur les côtés...
Pascale : Mais est-ce que tu voulais vraiment faire un mouvement qui s'arrête sur les côtés ? Maintenant je n'en suis plus sûre du tout ! Tu étais dans un retiré14, tout montait, tes bras aussi… Ce n'était peut-être pas ton objectif ? C'est moi qui me plante complètement.
Michèle :
Si, si, là, tu me renvoies cela et je suis verte, je me prends une claque, je me dis « tu ne sais pas ce que tu fais. Tu pensais que, et bien non ».

Extrait n°9 : Pascale dit à Michèle : « tu n'aimes pas les formes arrêtées »(30'28 à 32'30)
https://vimeo.com/364486650

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Pascale :
Je suis gênée par mon vocabulaire car je te dis « tu n'aimes pas les formes arrêtées » et à distance ça ne me plait pas du tout, on dirait presque un jugement et ce n'est pas de nature à susciter une discussion paisible.
Michèle :

14 Un retiré : mouvement dans lequel le pied remonte en contact au niveau du genou de l'autre jambe

Non, je pense qu'on était prêts, cela ne m'a pas gênée.
Bruno :
Mais est-ce que tu es d'accord avec ça ?
Michèle :
Elle a raison. Quand elle dit « tu n'aimes pas les formes arrêtées », elle a raison. J'ai beaucoup de mal à accepter de ne plus bouger. Tant qu'il y a de la vie, il y a du mouvement...
Ce qui est troublant là, c'est mon attitude qui est très concentrée, je l'écoute, je cherche, je joue le jeu à fond.

Extrait n°10 : Discussion sur les accents dans la danse (38'47 à 41'55)
https://vimeo.com/360126751

Rappel du mot de passe : Memoire2016

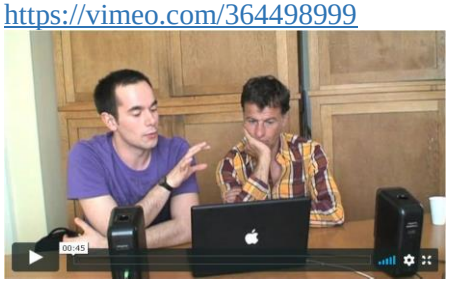
Pascale :
« L'accent est une accélération », si on pouvait gommer, je le ferais, je dis de grosses bêtises… L'accent fait plus partie du flux que du temps si on pense en Laban15.
Romain :
Ce n'est pas tant une bêtise. Le problème c'est qu'il faut se méfier des systèmes de catégorisation. Ils t'aident à penser mais le monde n'est pas catégorisé donc pour moi, tu as raison de dire que dans l'accent il y a une accélération.
Là où tu peux être critique vis-à-vis de toi, c'est de dire que "l'accent, c'est une accélération", ça c'est problématique. Mais si tu veux faire un accent, que fais-tu ? Tu retiens quelque chose pour aller très vite jusqu'à ton point d'arrivée, donc il y a une accélération. Dans accent il y a du vif, du rapide, du plus soudain qu'autre chose.
Bruno :
Non Romain, je ne suis pas tout à fait d'accord avec toi. Ce n'est pas systématique. Je peux faire un accent sans exercer une retenue.

III. Méthode et méthodologie

La méthode est le dispositif triangulaire mis en place par l'équipe du Cnam servant de cadre à l'expérimentation. A partir du moment où les acteurs intériorisent cette méthode et s'affranchissent de la présence du tiers, ils en font une méthodologie et appliquent directement le retour vers soi par le collectif.

15 Rudolph Laban : théoricien de la danse, concepteur d'un système de notation

Extrait n°11 : Bruno parle de la transmission de Romain.(3'10 à 3'55)
https://vimeo.com/364498999



Rappel du mot de passe : Memoire2016

Michèle :
Qu'est-ce-que tu penses là, Romain ?
Romain :
Je me dis : mais pourquoi Bruno dit cela ? Pourquoi dit-il « transmission d'autre chose » ? Cela vient des mots que tu emploies Bruno, qui sont tellement différents de ceux que j'utiliserais à ce moment-là... Mais ton commentaire suivant, sur ma priorité donnée à l'inscription du geste dans l'espace, me surprend par sa pertinence et sa clairvoyance.
Cette auto-confrontation réveille d'autres situations que j'ai vécues, des moments où ma manière de transmettre a été évaluée par des personnes faisant autorité. Ces expériences antérieures sont un appui, mais peuvent faire aussi écran pour cette auto-confrontation croisée, qui est une situation très différente. Bruno est un "pair" et non un supérieur, la conversation est triangulée par la présence de Mylène16 et Christiane17 etc.

Extrait n°12 : Bruno parle de la transmission de Romain.(5'37 à 9'20)
https://vimeo.com/364500976

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Romain :
Un peu plus loin lorsque j'observe la transmission de Bruno, et que j'arrête la vidéo pour parler de l'exemple des mains, la qualité de la discussion a évolué. Je sais que je suis beaucoup plus détendu, j'ai lâché quelque chose de l'ordre d'une appréhension et d'un contrôle. Je me suis pris au jeu, je trouve cette expérience plutôt amusante au final. Et j'apprécie comment les questions de Bruno et Christiane m'obligent à formuler verbalement des choses qui pour moi sont des évidences, dans le tout petit monde de la notation du mouvement.

16 Il s'agit de Mylène Zittoun
17 Il s'agit de Christiane Werthe

Extrait n°13 : Bruno parle de la transmission de Romain.(5’37 à 9’20)
https://vimeo.com/364500976

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Romain :
À deux autres moments, quand Bruno me dit qu'il danse comme il peint, et quand il s'arrête sur un mouvement qui de son point de vue est faux, qu'il n'est pas arrivé à nous transmettre, je me dis intérieurement « mais qu'est-ce qu'il me raconte ? ». Puis nous discutons, je cherche à comprendre... Je suis étonné de constater aujourd'hui, avec le recul, que ce sont précisément ces moments dont je me souviens le plus dans l'auto-confrontation croisée, ceux qui ont interpellé chez moi des paramètres très éloignés de mes préoccupations du moment.

Extrait n°14 : Michèle se fige dans une réflexion pour répondre à Pascale qui lui a dit « ton corps est le premier moteur de ta démonstration et la voix est un accompagnement à trous » (18’ à 20’30)
https://vimeo.com/364503165

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Pascale :
Ce que c’est drôle ton silence. Incroyable !
Tu sais quand on te regarde Michèle, on pense que l’image s’est arrêtée, qu’il y a un problème dans le film.
Michèle :
J'ai le souvenir d'un plongeon en moi et je vais profond, profond, profond, et je ne sais pas si je vais arriver au fond et pouvoir remonter pour vous dire quelque chose. C'est pour ça que j'avais l'impression de venir avec une sorte de gangue, quelque chose qu'il fallait que je dépiaute...
Pascale :
Tu essayais de faire là ce que nous avons progressivement fait après, enlever des couches.
Bruno :
Et je crois que ce qui vient chercher Michèle, c’est lorsque, toi Pascale, tu lui dis que sa danse est une danse à trous. Le sporadique, le lacunaire. C’est-à-dire qu’on sent chez Michèle une plongée en elle pour voir qu’est-ce qui creuse, qu’est-ce qui est creux dans sa danse. C’est quoi le trou, ce qu’elle oublierait, ce qu’elle omettrait de dire.
…
Michèle :
Je ne me préparais pas du tout pour ces confrontations et je me trouve lourde, je ne venais pas en dynamique.

Bruno :
Est-ce que ce n’est pas l’état réflexif ?
Michèle :
Par contre je venais avec une exigence intérieure qui était peut-être justement cette non préparation : être très naïve par rapport à ce qu’on me proposait, et surtout ne pas mentir et ne pas "me mentir". Du coup, je ne suis pas réactive, je ne voulais pas être tout de suite dans une réponse attendue. Et j’ai l’impression de creuser très au fond pour extirper ce que je veux dire.

Extrait n°15 : Pascale dit à Michèle « c'est qu'il y a assez peu de résistance » (38’47 à 41’55)
https://vimeo.com/360126751

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Bruno :
Là, pour moi, Pascale questionne ce qui manque à la danse de Michèle. Si l’on revient à cette phrase de Proust : « Écrire c’est bégayer dans sa propre langue jusqu’à nous faire entendre une langue étrangère », Michèle nous fait entendre une langue étrangère. Il manque des choses à Pascale pour qu’elle entre entièrement dans la langue de Michèle. Ça relève plus de "ce qui manque à Pascale" dans la danse de Michèle que de "ce qui manque dans la danse de Michèle".
Romain :
Et c'est intéressant de voir comment Pascale projette ce qu'elle aime faire et voir, sur la proposition de Michèle.
Pascale :
Oui je questionne mon manque.
Les chercheuses nous titillent, nous demandent de nous étonner et je suis obligée de parler à chaud et il me semble que c’est l’inconscient qui parle...

Extrait n°16 : Bruno et Romain commentent les échanges entre Pascale et Michèle. (42’20 à 42’49)
https://vimeo.com/364504609

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Bruno :
C’est la confrontation : tu es affirmative et Michèle dit « oui, oui » mais comme si c’était « oui mais ».
Pascale :
Je ne suis pas d’accord pour dire que je suis affirmative. Je réfléchis et je dis « c’est comme si tu… ».
Bruno :
Ce n’est pas affirmatif au sens imposé mais au sens de l’évidence. Ce n’est pas tant la question musicale qui est en jeu mais autre chose.

Romain :
On se rend compte combien il est difficile, fragile, délicat de parler de la proposition de l'autre. Par exemple, lorsque Pascale reprend la chanson de Michèle, elle l'a complètement transformée : on est passé du « gou di gou di ga » de Michèle, à « tam pa pa pam pa ». Nous avons tous été confrontés à cela, à cette appropriation de la proposition de l'autre. C'est une étape normale dans ce processus. Sans quoi, on ne peut jamais parler : il faudrait être expert dans la proposition de l'autre pour oser lui dire quelque chose. Mais c'est impossible.
Pascale :
C'est difficile de parler, pourtant j'essaie d'être là. Je voudrais rajouter un truc, je crois que c'est la première fois que je vois que l'objet qui est travaillé ce n'est pas "ce qu'on dit" mais plutôt "comment cela nous met en réflexion l'une l'autre". Ce n'est pas si important ce qu'on est en train d'énoncer.
Michèle :
De toute façon, aujourd'hui je me dis que ce film on pourrait le regarder des années et des années, et on aurait toujours quelque chose à dire, à ajouter car la pensée avance à chaque fois.
Pascale : Ce que j'aime bien dans cette expérience c'est qu'on a chacun des formes de révélations puissantes mais par l'expérience.

IV. Le singulier dans le collectif. Le passé fait du présent. Remontée du passé comme moyen de fabriquer de la continuité.

La mise à jour des fondements, des expériences antérieures qui viennent éclairer les prises de positions actuelles, cette réactivation de la mémoire permet de faire du lien entre soi et soi, entre la personne que l'on était, qui a traversé des expériences multiples et celle que l'on est aujourd'hui. On constate combien ce mouvement vertical, cette réémergence des valeurs et expériences fondatrices individuelles, renforcent le soi et font reculer la peur.

Extrait n°17 : Bruno dit « moi je montre plus que je n'explique » (2'08 à 4'52)
https://vimeo.com/359319456

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Bruno :
Ce qui est souligné ici et qui m'a sauté aux yeux dans nos échanges d'hier, c'est que, moi, mon apprentissage de la danse a été chez Christiane Blaise à Grenoble où elle faisait intervenir essentiellement des danseurs de Trisha Brown[18]. Et souvent ces danseurs parlaient uniquement anglais et nous étions plein à ne pas comprendre l'anglais. Et ils parlaient très peu en fait. Ils se mettaient au milieu, comme ça et il fallait "chopper" le mouvement et au bout de deux, trois jours, ils reprécisaient et alors là par contre, c'était extrêmement précis. Mais en fait tout le début… c'était en silence. C'est hier quand Romain a parlé des apprentissages chez Trisha que ça m'est revenu. Parce que ce n'est pas forcément la manière d'Odile, je ne sais pas ce que tu en penses Pascale, d'apprendre

18 Chorégraphe américaine

comme ça. Mais c'est tout à coup un autre "background" que j'avais complètement oublié et qui est revenu hier.
Michèle :
Et ça éclaire cette chose que lorsque tu es en position de transmetteur, tu re-convoques ta propre posture d'apprentissage, de ce que tu as vécu toi dans ton apprentissage, tu le reproduis ou tu le retravailles… mais en tout cas tu t'appuies dessus.
Bruno :
Et comme un goût en fait parce que j'aimais bien ça, cette question-là de ne pas savoir, d'apprendre autrement… parce qu'on pataugeait un peu tous dans ce flou.
C'est la mémoire qui est oubliée, en fait. Quand on ne dit pas d'où vient ça ou ça, c'est parce qu'on ne le sait pas. C'est aussi l'intérêt du collectif. C'est parce que Romain a eu cette parole-là, que d'un seul coup ma mémoire est remontée.

Extrait n°18 : Romain et Bruno font référence à leurs particularités. (8'20 à 10'34)
https://vimeo.com/364505372

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Romain :
Je me rends compte comment la formation que j'ai suivie en notation Benesh[19] m'a donné très vite la possibilité de mettre des mots sur des gestes. Parce qu'on a une relation certainement déjà distanciée. Ensuite, on peut faire le choix d'utiliser ou pas les mots du système. Pour cela, il y a vraiment des usages, des "écoles" différentes. Certaines personnes vont utiliser le vocabulaire du système pour parler d'un mouvement. D'autres au contraire ne vont surtout pas l'utiliser, pour privilégier un vocabulaire davantage reliés aux danseurs, aux sensations, au monde de l'interprétation. Mais ne serait-ce que de pouvoir dire : « Là votre main est devant vous, à hauteur de votre épaule » ou « Là, vous faites ¾ de tour sur votre droite », des choses basiques. Dans la notation, cette étape est incontournable car c'est cela que l'on "dit" littéralement par l'écrit, c'est ce que l'on traduit en signes.
...
Bruno :
Si Romain répond oui à la question « toi aussi Romain tu peins quand tu danses ? » je lui casse la gueule (Rires). C'est-à-dire que pour moi "je peins quand je danse", c'est une spécificité, c'est une singularité, c'est ma singularité. Quelque chose que je défends mordicus. Donc d'un seul coup qu'un autre dise que lui aussi il peint quand il danse, ça m'est difficile à entendre même si ça existe. Ça, c'est à moi. Tu vois, dans le collectif en soi. Le collectif en soi avec ses singularités individuelles. Et là cela vient toucher ma singularité individuelle même si on en a le droit. C'est comme si elle me disait « toi aussi Bruno tu notes en une sorte de notation Benesh quand tu danses ? » et que je dise oui. Il serait aussi furax. C'est la spécificité de chacun dans le collectif qui est touchée. Et après, lorsque Romain parle que pour lui c'est plus le jeu de société de la tour Jenga, il y a une sorte de soulagement et de supériorité où je me dis : c'est ça, va jouer avec ta tour Jenga.

19 Rudolf Benesh : créateur du système d'écriture du mouvement appelé *Benesh Movement Notation*.

Extrait n°19 : derniers échanges (35’10 à 38’10)
https://vimeo.com/364507195

Rappel du mot de passe : Memoire2016

Michèle :
Quand elle m'a dit que le neutre, c'est un terme Pilates[20], tout s’est éclairci... J’ai accepté directement son explication de terme de Pilates. Ce n'est pas un mot qui touche à mon imaginaire mais je saisis que cela puisse servir à d'autres.
Pascale :
Je n’avais plus pensé à tous ces sens du mot neutre, tu m’en parles et ça fait du bien d’étoffer, c’est comme une respiration, l’impression de respirer en grand.
Bruno :
Je vois également chez moi comment ça convoque encore une fois la peinture. Il y a Barthes[21] bien-sûr mais je me souviens qu’au moment où tu le dis dans la salle, j’ai vu le retable d’Issenheim[22]. Pour les retables, le neutre était une grisaille pour que quand tu le déplies, d’un seul coup, tout explose. Le neutre, c’était pour affadir les yeux. C’était en période de pénitence. C’est ça la première chose que ce neutre est venu provoquer. Et après il y a eu plein de choses. Après c’est une avalanche. D’abord c’est une image et après c’est la sémantique. C’est comme un feu d’artifice pour moi.
Mais je me rends compte que la première chose qui me vient, c’est d’abord la peinture en fait. Avant les mots. Mon imaginaire est bercé par ça.

Bruno Danjoux, Pascale Luce, Romain Panassié, Michèle Rust
7 juillet 2016

20 La méthode Pilates, créée par Joseph Pilates, est une approche globale du corps à travers un système d'exercices physiques progressifs adaptés à tous.
21 Roland Barthes : écrivain français, critique littéraire et sémiologue français.
22 Le retable d’Issenheim : œuvre du peintre Matthias Grünewald et du sculpteur Nicolas de Haguenau, exposée au musée Unterlinden de Colmar.

L'ÊTRE ET L'AUTRE

Bruno Danjoux

Aujourd'hui je ne saurais dissocier la rencontre avec le CNAM de cette première rencontre où Mylène Zittoun était venue voir « mon travail ». Si je m'en souviens aussi bien c'est que cette première entrevue allait être déterminante sur l'engagement dans cette expérience mais aussi sur le regard et la réflexion que j'allais porter désormais sur mon travail.

Néanmoins, le souvenir du contexte reste un peu flou. C'était, je crois, au printemps de l'année 2011. Je travaillais à l'époque pour un projet que j'avais intitulé « Paysage » pour le compte des rencontres Chorégraphiques internationales de Bagnolet. Ce jour-là, dans ce qui nous servait de gymnase, sous ses grands arceaux d'ombre bleue et sur ses flancs, beaucoup de monde était là. Il y avait les responsables des rencontres, des personnes de l'inspection académique, également des maîtresses et, munie de ses caméras, Marion Carrot en place pour faire un film.

Je savais que toutes ces personnes étaient là pour voir comment je m'y prenais pour faire danser ce petit monde. Et même si je me sentais valorisé et enfin reconnu dans mon travail de pédagogue, ce qui était, il me semble le plus important à mes yeux, c'est que j'arrivais enfin à cristalliser toutes les compétences de mes anciens métiers et de mes différentes formations.

En effet, après un temps dans l'éducation nationale en tant qu'enseignant d'éducation physique, doté d'une licence de psychomotricien et d'une formation à l'école des Beaux-Arts, je m'étais tourné vers la danse de façon exclusive et en tant qu'interprète. J'avais dansé dans une même compagnie, celle d'Odile Duboc, pendant une quinzaine d'années.

Je n'enseignais alors sur le terrain que les fondamentaux de cette chorégraphe et m'interdisais, du moins je le croyais, de ramener ce qui faisait ma spécificité, c'est-à-dire la diversité de ma formation.

Bref. Nous revenions d'une semaine de classe artistique où j'avais réussi à faire adhérer ces jeunes à « mes paysages » ou plutôt aux paysages de Mondrian. En effet mon projet s'appuyait sur ses tableaux des années 1897-1910 (les séries de pommiers, les arbres au bord de Giens…) afin de voir comment des horizontalités et des verticalités avaient structuré sa peinture. L'idée, en gros, était de voir comment passer d'une certaine narration à une abstraction ludique afin d'habiter des paysages.

Je rappelle aussi que cet acte chorégraphique concernait deux classes et qu'Anne-Karine Lescop, en charge du projet principal intitulé « Petit projet de la matière», avait choisi, parmi tous ces élèves, la dizaine de volontaires les plus motivés et les plus «aptes à danser ».

Je retirais donc une certaine satisfaction à voir tout ce beau monde assis là pour observer comment je m'en sortais avec ceux qui n'avaient rien choisi, ceux que je nommais les « involontaires ». Et si une infinie malice, un peu hautaine, pétillait dans mes yeux, je dois admettre qu'un flux d'anxiété coulait dans mes veines.

La séance fut catastrophique. Ce fut, je crois pouvoir l'affirmer, la pire séance de ma carrière. Je pourrais énumérer les différents faits : Les enfants n'écoutaient rien. Je n'étais pas clair dans mes consignes. Je m'énervais. Les règles que j'avais eues tant de mal à instaurer depuis le début de l'année, notamment celle du silence en dansant, n'étaient plus respectées… Mais ce qui était pire, c'est que je ne trouvais aucun moyen pour les faire raccrocher à la séance. Moi qui me vantais intérieurement d'une certaine créativité et de nombreux outils acquis par le biais de ma formation polymorphe, pour « embarquer » les enfants dans la danse, rien n'y faisait. J'étais démuni.

Dépité et découragé, en colère contre moi-même et contre cette « marmaille sonore », je retrouvais Mylène dans un bar pour discuter de ce qu'elle avait vu.
Immédiatement, je me défendais de cette séance lamentable et trouvais quelques excuses provisoires. Je n'avais pas envie de revenir sur ce temps miséreux où je n'étais pas parvenu à attiser la moindre gourmandise des élèves pour leur donner le goût du mouvement.

Je ne me souviens pas si Mylène m'a posé beaucoup de questions, si elle m'a interrogé sur le pourquoi de mon insatisfaction. Je ne crois pas qu'elle ait relevé des éléments médiocres de cette séance, chose évidemment à laquelle je m'attendais. La seule mémoire que j'ai de cette rencontre c'est cette question qu'elle m'a posée :
« A un moment donné, tu as dit aux enfants : *Oui là, c'est juste.*
Qu'est ce qui est juste. ? Qu'est ce qui te fait dire que c'est juste ?».

Cette question, aussi banale soit-elle au moment de sa formulation et de sa résonnance, a été abyssale. Je me rendais compte que, dans mon travail, j'utilisais des formulations, des implicites que ni moi et encore moins les enfants ne pouvaient vérifier.

C'était juste. Pour moi, à ce moment-là de la séance, il y avait quelque chose de juste dans ce que je voyais mais que je ne pouvais désigner.

Même si après réflexion, il y avait dans cette phrase un engagement pour remotiver l'ensemble des élèves, une question m'était posée sur ce qui « allait de soi ».

Ce qui me semblait intéressant dans cette question-là c'est, je crois, qu'une personne du milieu ou du métier ne me l'aurait pas posé. Il y avait là dans cette question la promesse d'une source infinie de questions introspectives.

Suite à cette rencontre je peux dire que le travail avec le CNAM a été d'une richesse infinie. La réflexion sur mon travail a provoqué un auto-dialogue intérieur continu et des changements de pensées. Ces changements de pensées m'ont obligé à me tourner vers mes partenaires de métier pour m'éclairer, dialoguer, échanger.

Notamment, cette expérience a soulevé trois questions. Ces questions continuent à œuvrer en filigrane et restent fondamentales tant sur le versant de la transmission en danse que sur mon métier en général.

Qu'est-ce que je transmets ?
Comment je le transmets ?
Pourquoi je transmets cela ?

Cette dernière question que je pourrais formuler aussi sous la forme : « En quoi c'est fondamental pour moi que je transmette cela », me paraît de plus en plus primordial dans mon métier. Cela questionne en premier lieu mes fondements, mes convictions, ce qui constitue *mes arrière-pays.*

C'est aussi la première fois que je me pose cette question dans cette formulation. Mais revenons à la première question posée.

I. Qu'est-ce que je transmets ?

Un porteur d'eau

Aujourd'hui, étant plutôt en fin de carrière en tant qu'interprète, je me sens complétement investi dans le champ plutôt pédagogique de ce métier, je suis porteur d'un héritage. Celui entre autre des fondamentaux d'Odile Duboc dont, avec d'autres, j'ai été désigné afin de les transmettre.

Dominique Mercy, danseur emblématique de Wuppertal, dit qu'il se sent un convoyeur de fond lorsqu'il parle de l'héritage de Pina Bausch. Moi je me sens plutôt un porteur d'eau. Je ne me sens pas détenteur d'un savoir mais d'une expérience. Héritage qui a été marqué, je crois, dans ma façon de le dispenser, par mon séjour dans les écoles de Krishnamurti dans le sud de l'Inde dans les années 90.

J'étais parti avec une amie improvisatrice pour une durée de plusieurs mois. Hormis le fait que nous nous étions fixé comme règle d'improviser tous les jours à 17h 45 où que nous soyons, nous devions transmettre l'improvisation dans les différentes écoles de Krishnamurti depuis Bombay jusqu'à Madras.

Deux choses me frappèrent dans ces écoles.

La première c'est qu'il existait dans chaque structure, déjà en soi reculée de la ville et de son tintamarre, une zone de silence propice à la réflexion et à la méditation. La punition n'existait pas. Elle ne pouvait exister. S'il y avait une grave faute de la part d'un élève, il devait prendre un temps dans cette zone de silence. Le silence était un temps blanc, un angle de la classe pour un retour sur soi.

La deuxième chose qui m'a profondément marqué c'est que personne n'arrivait dans ces écoles avec un savoir. L'enseignement – mais il est presque impropre d'utiliser ce mot - se faisait en terme d'échange. Tout le monde était riche d'une compétence. J'ai donc, en échange de mon expérience en improvisation et en écriture de l'imprévu, appris à cuisiner des « cheese naan » et autres « Palak paneer ». Je me souviens des mines réjouies et fières de ces enfants m'apprenant à malaxer la pâte, offrant à mes mains, qui patouillaient les épinards, un revers de bouillie épaisse. Cette conception de la transmission m'aura, avec d'autres enseignements mais j'y reviendrai plus tard, profondément marqué et déterminera sans doute mon goût pour le silence et les apparitions.

L'informulé.

Si je reviens à cette notion d'héritage, les réponses aux deux premières questions, « qu'est-ce que je transmets » et « comment je le transmets », me semblent traversées par de l'informulé en moi. Quelque chose m'échappe. Lorsque je dis *c'est juste* aux enfants, il y a en moi quelque chose que je vise, qui n'est pas dit et que je ne sais pas dire, une sorte de grille nébuleuse d'évaluation.

Il en est de même pour tout héritage. Il en était de même avec Odile Duboc lorsqu'elle nous faisait improviser et que de nouveaux interprètes arrivaient dans la compagnie. Les anciens de la compagnie pouvaient dire d'une façon sûre que « ça n'allait pas passer », que c'était hors sujet, hors de sa danse ou tout le contraire sans que nous puissions en dire le pourquoi. Même si l'interprète respectait les consignes ce « n'était pas juste ». A force de danser avec ou pour la même personne, la musicalité des gestes s'inscrit, s'incarne en nous, dans nos fibres à notre insu.

Au même titre que Yann Andréa, de son vrai nom Yann Lemée, qui tapait tous les jours les textes de Margueritte Duras, il n'a pu faire autrement, après le décès de cette dernière, qu'écrire non pas comme Duras, mais en Duras.

Il en est de même pour les interprètes qui ont dansé longtemps chez un même chorégraphe. Comme lorsqu'on quitte un pays où l'on a longtemps séjourné, soit on renie la langue, soit on ne sait parler qu'en elle.

Noémi Lapzeson, qui s'est formée auprès de Martha Graham à New York et fondatrice de la compagnie Vertical Danse, dit qu'il y a dans ce qu'elle enseigne une racine de Martha Graham oubliée. Une de ses élèves, devenue l'une de ses danseuses pendant plus de vingt ans, Marcela San Pedro dit qu'elle porte en elle la danse de Noémi, et sans doute un peu des racines oubliées de Martha.

Qu'est-ce qui se perd dans la transmission d'un corps à l'autre ? Qu'est-ce qu'il en reste, dans cette volonté d'oublier, pour une appropriation singulière, de ce qui nous a formé ? En voyant la transmission de Blandine Minot, à Falaise, de la pièce *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau* d'Odile Duboc que j'ai également dansée, je me suis demandé ce qui appartenait à Blandine, ce qui appartenait aux racines oubliées. Qu'est-ce qui pouvait dire que c'était « une bonne transmission » ?

Lorsqu'on a travaillé longtemps au côté de quelqu'un, je veux dire côte à côte, au plus près d'une personne, on finit par prendre sa respiration. En plus de ses silences. On dit : il danse comme elle respire. C'est peut-être ça que l'on transmet, l'articulation d'un rythme entre des inspires et des expires.

Bien sûr, avec le temps, lorsque l'autre n'est plus, on perd son souffle, la langue s'échappe et se perd peu à peu. D'autres tâtonnements nocturnes ouvrent à d'autres respirations. Mais quelque chose a pris place en nos cellules, dans nos corps et dans nos gestes informulés. Cela fait partie de notre patrimoine. On habite avec le corps d'un autre, de plusieurs autres.

Lorsque je vois Michèle, Romain ou Pascale danser, je me dis qu'ils ne sont pas seuls, eux aussi, à écarter l'espace, à faire danser l'absence. Que leurs gestes sont portés par d'autres corps en eux, que c'est ça l'épaisseur et que ça fait du silence.

L'étranger en moi

J'aime être habité par ceux que j'ai aimés. J'aime cette part étrangère en moi, ce côté opaque qui m'échappe, ce territoire de l'obscur.

Je me souviens d'un stage où l'étranger en moi était sans cesse convoqué. C'était lors d'une université d'été à Niegotin à l'est de Belgrade, près de la frontière Roumaine. Alors que j'étais invité à transmettre les fondamentaux d'Odile Duboc, nous passions de longs temps avec ma traductrice afin qu'elle soit au plus près de ce que je voulais dire. Rien n'y faisait. Il est vrai que j'employais déjà beaucoup d'expressions imagées comme *la libido de l'espace, brailler l'articulation de l'autre, retirer de la matière grasse au monde*… et je jouais avec ça. Je voyais bien qu'à ses yeux et à ceux des étudiants, il y avait plusieurs étrangers en moi. Et comme dans tous lieux étranges, cela faisait lever les yeux, ouvrir des espaces à l'inconnu.

Cet écart me plaisait. Cet *agencement d'énonciation,* comme dirait Deleuze, faisait que je bégayais dans ma propre langue. J'étais comme un étranger. J'assemblais des mots, des désordres de mots qui faisaient sens.

Cet écart, je continue de le porter car lorsque je le trouve chez les autres, je vois bien comment, en moi, il hausse mon imaginaire d'un ton.

Je peux dire aujourd'hui, que c'est ce qui m'a plu dans le « neutre » de Pascale, quand elle dit *le bassin neutre*. C'est une expression qui « n'a pas sa place » dans le milieu, qui ne se dit pas et pourtant cela ouvre en moi une immensité, un écart d'appropriation.

L'insensé

Les mots vont avoir plusieurs sens. Il y a souvent une polysémie des mots. Cette polysémie va souvent parler à l'étranger en moi.

Je me souviens de ma première rencontre avec des non-voyants au centre chorégraphique de Belfort. A vrai dire ce n'était pas ma première rencontre. J'avais déjà approché le « monde de la non voyance » lors de ma formation de psychomotricien. Cette expérience m'avait profondément marqué.

D'ailleurs c'est la rencontre du travail d'Odile Duboc, qui faisait beaucoup danser les yeux fermés pour convoquer les sens kinesthésiques, qui m'a donné envie d'écrire une pièce pour des non-voyants. Cette pièce s'est appelée *La nuit du corps*.

A mon grand désespoir, du moins au début, je n'ai pas trouvé de non-voyants. Les seules personnes ayant répondu à ma petite annonce, étaient des malvoyants appartenant à l'association Valentin Haüy. Le fait de travailler finalement sur les différentes « malvoyances », sur une « activité empêchée », allait être d'une richesse extraordinaire car l'objet d'inventions et de trouvailles sans cesse renouvelées.

J'étais devant un monde qui m'était étranger et fait de multiples différences. Mes modes de transmission allaient être perturbés. Comment transmettre sans montrer ? Qu'est-ce-que le langage pouvait dire d'un geste, de l'expérience d'un geste, du ressenti d'un corps ?

D'abord, je ne sais pas pourquoi, car je ne fais jamais cela d'habitude, je m'étais mis en tête de donner une sorte de barre classique pour notre première rencontre. Je crois qu'intérieurement, je

voulais d'abord me présenter d'une façon « sérieuse » et vu que je m'adressais à des personnes plutôt âgées, je me disais que ce mode de danse les ferait plus facilement adhérer. Bref les raisons restent encore obscures quant à la mise en œuvre de mon projet. Je voulais, dès le début, travailler dans le noir pour mettre tout le monde à égalité et aussi pour apprendre à transmettre sans montrer. C'était un noir relatif car je voulais pouvoir les voir, du moins les discerner. Ce que je ne savais pas, en revanche, c'est que ces personnes voyaient beaucoup mieux dans le noir.

Bref. Je commençais donc à donner des explications, sans montrer, à propos d'un demi-plié sur quatre temps. Cet exercice me paraissait basique et mes explications très claires. J'ai eu autant de réponses différentes qu'il y avait de malvoyants. Je ne m'attendais vraiment pas à cela. Je n'étais pas clair dans ma propre langue. Les mots avaient plusieurs sens, une polysémie dans mon langage. Ma langue était d'une étrange étrangeté et énonciatrice d'imprévu.

Grace à cette expérience je peux nommer aujourd'hui pourquoi j'aime tant travailler avec la différence. Que ce soit avec les non-voyants, des détenus, des déficients visuels ou moteurs… il y a un endroit où mon imaginaire est convoqué, où je dois faire l'inventaire de mes compétences pour faire face à l'imprévu. Comme dans un pays étranger, mes sens sont activés, ma créativité est en alerte. Je dois m'emparer des « accidents ».

Une déterritorialisation

Je crois que c'est une des forces des danseurs que d'être en mouvement, ouverts à d'autres champs de la danse. Comme si notre mouvement, à l'image de nos muscles, se développait dans des espaces lisses et des espaces striés, des lieux autonomes et des lieux volontaires, des espaces nomades et des espaces sédentaires.

Tout nouvel apprentissage demande de quitter une habitude, une habitation, un territoire, une sédentarité. Cela nécessite de tracer de nouvelles lignes, une nouvelle cartographie du geste. Ces apprentissages vont passer par la répétition et le temps.

Lorsqu'on transmet un geste, on va l'éclaircir, non pas en le simplifiant mais en le conscientisant, en étant alerte de chaque instant. La répétition pour reprendre Deleuze ne va pas être *reproduction du même mais puissance de la différence*. On va rentrer dans un processus positif et joyeux, une condensation de singularités et non pas un alignement de régularités. Ouverture sur le monde, sur des univers aux poétiques différentes, sur des sensations nouvelles. Cette déterritorialisation va nous ouvrir à une gourmandise qu'offre tout métier millefeuille.

Je pensais à cela quand j'ai réentendu la ritournelle de Michèle. C'est sa matière d'expression, l'échafaudage de sa danse et de sa posture dans le monde. C'est sa façon de mettre côte à côte deux territoires, deux espaces lacunaires afin que nous puissions, sur ses lignes du temps, y danser notre partition de l'éphémère.

II. Comment je transmets ?

Provoquer du concave

Je n'ai pas toujours transmis de cette façon.

Ma façon de transmettre a été déterminée par les différents enseignants que j'ai eus au cours de ma formation. Et pas seulement dans le champ de la danse. J'ai été marqué fortement, par exemple, par Hervé Piekarski qui animait des ateliers d'écriture à Montpellier. Je me souviens de mon état lorsque je sortais de ces ateliers où je me sentais en implosion, dans un état concave, avec le vif désir d'aller découvrir les auteurs dont il nous parlait. Il construisait des ponts entre les différents champs du savoir (philosophie, art plastique, littérature, psychologie…) Cette façon de transmettre m'a profondément marqué et je n'ai de cesse d'essayer de la reproduire.

L'espace du désir

La scolarité a été pour moi un véritable calvaire. Le système éducatif a détruit mes élans. J'apprenais par dépendance et non par désir. L'éducation subie dirigeait mes pulsions en acte antisocial. Cela a aussi été ma force et a sous-tendu la suite de mes apprentissages.

Il m'a fallu transformer mes manques en plénitude, mes incuries en compétences, mes ignorances en euphorie. Plus tard je n'ai eu de cesse de transformer tout travail pour qu'il soit désiré et non subi, pour que toute pratique me mette en joie. Et ce, même encore aujourd'hui, en écrivant ces pages.

Et pourtant, depuis cette expérience avec le CNAM, je suis plus vigilant à mes états d'être au centre de mes activités car, lorsque j'ai vu Romain enseigner sur la vidéo et qu'une étude comparative s'est mise en place, je me suis senti grave et sérieux. Trop sérieux.

En revanche, pour ce qui est du désir, j'ai pu voir qu'il avait toujours eu une place déterminante dans tous mes différents métiers et dans tous mes apprentissages. Je ne peux apprendre sans cet espace du désir. Je ne peux transmettre sans lui. J'essaye toujours de mettre en dialogue le jeu et l'enjeu.

Danser dans nos silences

Nous n'avons pas toujours conscience de ce qui a influencé notre façon de transmettre. Si j'en reviens au film, par exemple, il y a un moment où apparaît une sorte de controverse avec Romain qui dit que là, il aurait donné plus d'explications par le langage sur la position des mains.

Bien plus tard, alors que nous regardions le film, Romain m'a fait part d'une autre expérience où Trisha Brown, exténuée de donner des explications à ses danseurs, avait fini par leur demander d'apprendre la phrase qu'elle dansait devant eux dans le silence.

D'un seul coup est revenu dans ma mémoire tout le début de ma formation en danse. Je prenais les stages, à cette époque, uniquement chez Christiane Blaise à Grenoble. Elle invitait essentiellement des danseurs de Trisha Brown qui transmettaient tous de la même façon c'est-à-dire sans donner, du moins au début, de grandes explications. Il fallait « rentrer dans la danse », se laisser « incarner par elle ».

Etait-ce un problème de langue étrangère (je ne crois pas) ou une façon de transmettre (entrée elle aussi dans leurs gènes et peut-être à leur insu), ou la seule méthode pour garder la fluidité si spécifique de cette danse, toujours est-il que cette façon de transmettre allait marquer d'une façon insidieuse et souterraine la mienne.

Mais ce sont les remarques de Romain et le travail de confrontation croisée qui auront mis en évidence cet état de fait et cette remontée dans la mémoire.

La place du corps.

J'ai toujours lutté contre ce qu'on appelait, dans le milieu des enseignants d'éducation physique, *la pédagogie du modèle*. Non que je la trouve inefficace mais je lui préférais une *pédagogie par aménagement du milieu*. C'est en regardant la mobilité joyeuse de Romain enseigner que je me suis interrogé sur ma place, sur la place de mon corps lorsque j'enseignais. Et l'image encore une fois des danseuses de Trisha qui dansaient avec nous, entre nous, lorsqu'elles transmettaient, m'est revenue en mémoire.

En écrivant cela, je me souviens qu'a l'époque, vu que je cultivais l'envie narcissique que par moments elles nous regardent, j'en retirais une certaine frustration.

Et puis à force, je trouvais comme une énergie à danser à côté, une sorte de porosité du geste, une migration respiratoire et musicale qui me stimulait. Cela, mais je n'en prends conscience qu'aujourd'hui, a influencé la place que j'aime prendre à l'intérieur du groupe ainsi que mon état de danse lorsque je transmets.

Me revient aussi la place que prenait Odile lorsqu'elle s'adressait au groupe et qui, de dos, de sa petite voix fluette forçait au silence.

La part de liberté.

Danser a longtemps été pour moi un acte extraordinaire puis, avec le temps, est devenue ordinaire et un métier comme un autre. Aujourd'hui, du fait que je danse de moins en moins souvent, il est redevenu extra ordinaire, car comme tout travail qui vise à être en accord avec ce que l'on fait, ce que l'on est, il me grandit, m'apaise, convoque mes capacités créatives, intellectuelles, et sensibles. Il utilise mes compétences et celles-ci mettent de l'œuvre dans mon travail. Comme un comédien, je ne dis plus je travaille mais je joue.

Pourtant, plusieurs fois dans le film je me suis vu pris en étau entre une hiérarchie (ce qui va valider mon travail et en l'occurrence le respect de l'œuvre que j'ai à transmettre) et mes racines (mes convictions profondes et mes fondements dont je n'ai pas toujours conscience).

Au milieu se trouve ce que je suis avec mon mode opératoire. Il y a des règles, un règlement mais parfois il faut s'adapter. On le voit dans le film avec les pontiers. Ce n'est pas tant ce qui est fait qui est important que la manière dont c'est fait.

Ce qui fait la valeur de mon travail aujourd'hui, ce n'est pas tant ce que je fais que l'épaisseur de ce que je ne fais plus, de ce que j'aurais pu ou j'aurais voulu faire et de ce que je ne ferai plus. Une poétique de mes insuffisances et de mes renoncements.

Disputes professionnelles.

J'aurais voulu, avec la responsable de l'œuvre d'Odile Duboc, Françoise Michel, avoir une dispute professionnelle c'est-à-dire trouver un moyen de travailler les controverses, créer « ce collectif qui laisse à désirer ». Il n'a pu en être ainsi.

Pour moi, une verticalité s'est érigée. Le système qui nous tenait ensemble par le haut, parce que nous partagions des valeurs identiques s'est renforcé, s'est solidifié, s'est rigidifié presque. Il s'est édifié une autorité qui ne pouvait se disputer.

Cette verticalité était déjà présente mais nous étions obligés d'*aménager l'horizontalité,* non pas pour juxtaposer des indifférences mais pour chorégraphier ensemble. Il fallait construire ensemble. C'est ça qui faisait la compagnie. C'est ça qui constituait son collectif et sa santé.

Cela peut paraître paradoxal mais en quittant la cellule des transmetteurs, je me suis « libéré ». Il fallait que je « possède » mon héritage, que je sache qui il est, que je me le fasse mien, que je l'acquière entièrement afin de pouvoir le transmettre et éventuellement le « créoliser » avec d'autres.

Pour moi, cela devait passer par l'oubli. Hériter c'était faire le geste de l'oubli. Comme si l'échange avec le travail de cette chorégraphe, c'est-à-dire ce lien qui délie et non qui attache, ne pouvait se faire que par une amnésie volontaire.

Je porte, j'en suis sûr, une part d'Odile oubliée. Je la sens beaucoup plus vivante aujourd'hui en moi que si je l'avais momifiée. Elle est quelque part présente. Pascale me dira plus tard, très touchée, que quand j'avais transmis la danse d'Odile, elle l'avait sentie là, toute proche, à ses côtés.

III. Pourquoi je transmets cela ? En quoi c'est fondamental que je transmette cela ?

Sortir du noir.

Avant de répondre à pourquoi je transmets cela, j'ai envie de me pencher sur la question du pourquoi je transmets. Et tout de suite me vient en mémoire un livre entrouvert un soir de printemps 86. A l'époque j'habitais Grenoble et j'avais accepté un poste de remplaçant comme enseignant. J'étais déjà dans la transmission. Il s'agissait ici d'un poste d'enseignant d'éducation physique dans une bourgade à environ 1 heure et demi de mon domicile. Ma vie était moyenne, grise, borgne et

teintée d'une certaine médiocrité que les nombreux échecs scolaires de mon enfance avaient fini par scléroser.

Une amie m'avait demandé si je pouvais héberger un danseur de temps en temps. Il travaillait trois nuits par semaine pour « compléter sa vie » comme standardiste dans la clinique mutualiste située juste en face de mon appartement. Il finissait son service à 6 heures du matin et c'est à peu près l'heure où je me levais pour aller officier. Après que nous ayons pris coutume de prendre le petit-déjeuner ensemble, il a pris l'habitude de dormir une partie de la journée chez moi avant de rejoindre son domicile.

Un soir, alors que je me couchais, j'ai pris le livre qu'il avait laissé sur le rebord d'une table. Les histoires commencent souvent dans les coins. Je l'ai pris comme on prendrait un magazine, une revue, comme j'aurais pu allumer le poste de télévision. C'était juste pour divertir un peu de mon temps, pour le faire passer. Il était légèrement entrouvert et je crois que c'est cet entre-ouvert qui m'a appelé, comme le plus trouble des appels. J'étais penché sur l'abîme. Moi qui n'avais jamais lu ou très peu sauf si ce n'est pour répondre à des demandes scolaires, là, j'ai plongé.

Ce fut un choc, un ciel d'orage. Les secondes, les heures, les lumières se sont vidées d'un seul coup dans ma nuque. Tout se réunissait et se vidait à la fois. J'étais une terre fertile dépossédée de mon équilibre et au-dessus de laquelle sonnaient *les heures des éclairs supérieurs*.

C'est toujours au bord du vide qu'on se construit. Sur le rebord d'une table, sous un ciel d'orage, un ciel de ruine et de triomphe, dans un pur vertige, lorsque *l'on n'est plus en prise mais en proie.*

Ce livre était la correspondance entre Rainer Maria Rilke et Lou Andréas Salomé.

Proust disait en parlant de la lecture *qu'elle est l'initiatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-mêmes la porte des demeures où nous n'aurions pas su pénétrer.*

La question n'est pas ici de savoir ce qu'il y avait dans ce livre qui avait pu, à ce point m'élargir mais de voir qu'un éclair avait eu lieu et qu'il allait s'étendre à toute mon existence, qu'il allait même ouvrir mon être à d'autres champs.

J'ouvre aujourd'hui des livres, parce quelqu'un un jour, quelqu'un a ouvert une fenêtre sur le monde par l'entrebâillement d'un livre entre-ouvert. Cela a ouvert ma nuit. Cela a donné aussi un prénom pour ma fille.

Le coup de foudre n'est pas seulement le début d'une histoire d'amour. Il peut être cette fulgurance, cette *puissance par laquelle s'ouvre la nuit et* qui nous ouvre à nous-même. Cela nous débarrasse de notre bavardage intime et nous rend en un éclair à l'ampleur vaste du dehors.

Pour moi l'art a ouvert des fenêtres sur les coordonnées du monde, m'a fait sortir du noir de la nuit.

Pascale m'a dit que l'art, au contraire, lui a ouvert un monde qui était le sien, qu'elle s'est sentie tout de suite chez elle. Plus tard, elle me dira que la danse lui a donné une clef et avec la musique toutes les autres clefs d'un monde. La clef du sol qu'elle voulait habiter.

L'abîme sous le geste

Quelle est ma motivation dans la transmission ? Jean de la Croix disait : *Pour aucune beauté, jamais je ne me vendrai sauf pour un je ne sais quoi qui s'atteint d'aventure.* Ce qui me paraît fondamental comme moteur de ma transmission, mais avant tout comme tout acte chez moi de création, c'est : *ce je ne sais quoi qui s'atteint d'aventure*. C'est *ce je ne sais quoi* qui va être porteur de désir, de créativité, qui va être pour moi vecteur de poésie, de pensée et donc de travail.

Je sais aujourd'hui que j'essaie de transmettre une danse qui ouvre à une meilleure compréhension de soi-même et des autres. Je suis plus dans une danse somatique. J'essaie de faire accéder aux mouvements intérieurs qui peuvent être paralysés par l'adversité, l'obstination ou

l'aveuglement. Avec l'âge, je travaille plus avec les résistances, avec ce qui travaille l'être par l'en-dedans.

C'est quoi mon singulier dans le collectif.

Quel est le trésor que j'ai à transmettre ? Qu'est-ce qui fait que je suis là à le transmettre ? C'est quoi ma valeur, mon archivage ?

Souvent je me suis posé ces questions car je ne me suis jamais pensé bon danseur. J'avais beaucoup de mal à mémoriser les gestes et pour ce qui est des comptes, j'ai très vite appris à compter… sur les autres. Ma force, et à certains endroit ma faiblesse, a été ma sensibilité et mes formations polymorphes. Ce que j'ai appelé mes volumes porteurs.

Lorsque je transmets, bien sûr je suis habité par *l'éclair de l'être*, cette fulgurance qui ouvre la nuit, cette expérience fondatrice du livre entre-ouvert. Je m'adresse à l'étranger en l'autre ou, si la transmission est acte d'amour, je m'adresse à *l'être de l'autre*. J'ouvre à ce qui échappe, à ce collectif en moi et en l'autre. Je cherche à ajourner l'étranger en moi.

Yves Clot parle de se retrouver soi-même dans l'autre. J'aime l'idée de retrouver l'autre en moi, de cette capacité à voir l'autre comme moi-même et moi-même comme un autre simultanément. J'aime cette idée du simultanément, de cette co-naissance qui nous ouvre à la nuit, à nous-même et aux autres et à cet acheminement commun. J'y trouve la même joie que devant une œuvre d'art. Elle se révèle à moi-même en même temps qu'elle me révèle.

Dans le film, à un moment donné, Mylène demande à Romain si, lui aussi, il peint quand il danse. Je me souviens de mon bouillonnement intérieur et, on peut le voir dans le film, je suis suspendu à sa réponse.

Car peindre en dansant c'est pour moi, dans le collectif, ma spécificité, ma singularité. Quand je danse, je suis assailli par des tableaux, des couleurs, des images. Tout un tas d'impressions viennent frapper mes lobes oculaires et touche ce que certains pourraient nommer ma folie. Mais c'est que j'y tiens à cette folie. Elle est presque ma signature, ce « je ne sais quoi qui m'atteint d'aventure », ce qui me danse.

Et qu'un autre puisse revendiquer cette singularité réduit ma spécificité et presque ma place dans ce monde.

IV. Conclusion

L'art comme le travail est un lot de consolation !

J'étais en Bretagne. C'était au mois d'Avril. Le soleil annonçait le retour des chaleurs. Nous devions danser à Vannes la pièce *Trois Boléro* d'Odile Duboc et j'avais décidé de partir une dizaine de jours en amont pour voir mes parents qui habitent dans le Golfe. J'étais à l'arrière de leur voiture quand le téléphone a sonné. C'était Françoise Michel qui m'annonçait le décès d'Odile. D'abord il y eut le silence. Ensuite comme une multitude de questions, un affolement, une courte image, une réalité qui s'énonçait. Et puis de nouveau le silence. Avec ses bruits. Un silence comme de la poussière lourde.

Après, ce qui marque, c'est la solitude.

Je voulais revenir sur Paris, être avec « les miens » mais c'était inutile. Personne ne pouvait la voir. La crémation ne pouvait pas se faire avant la représentation.

Alors je suis parti en mer. Pas très loin. J'ai navigué jusqu'à une petite crique qui se trouvait juste après la pointe des Poulains, au nord de Belle-Ile. Là, je voulais être seul. Mais je ne l'étais pas vraiment. Il y a à cet endroit une multitude d'oiseaux ; Sternes, Cormorans, Fous de Bassan et surtout

Goélands brun et argentés qui, à cette période, sont en pleine phase d'accouplement et de nidification. Au début ma présence, quoique discrète, les dérangeait. Ils ne faisaient que constamment chanter, brailler je devrais dire, tant leurs cris stridents me barraient le ciel comme une pointe sèche sur du cuivre.

Au début, cela m'était insupportable. Comment pouvait-on se reproduire en une telle période ? Comment pouvait-on ne pas respecter mes minutes de silence ?

Je suis resté comme ça sur mon embarcation, à regarder le ciel, le jour, la nuit, bercé dans mon couchage avec mes « mille étoiles ». Ils ont fini par s'habituer à moi. Leurs pleurs me faisaient monter les yeux vers le haut. Je devinais à travers leurs arabesques *la phrase absente du ciel*.

J'étais là parmi le décor. J'étais eaux, nuages, pierres, écumes, vent. Je faisais partie des éléments, de cette danse de la matière si chère à Odile.

Parfois, le portable sonnait mais je ne répondais pas. Si, une fois, à mes proches pour les rassurer. Sinon, je téléphonais aux deux danseuses avec qui j'avais partagé le travail pendant quinze ans et avec qui on aimait se dire qu'on se connaissait par corps.

J'avais besoin d'elles, à mes côtés, quelque part entre cette mer argentée et le ciel tourmenté.

Est-ce que tout travail n'est pas un travail de deuil ? Est-ce que tout travail n'est pas avant tout renoncer ou perdre ? Accepter d'être constitués par nos pertes passées pour être ouverts à l'avenir. J'étais là à reconnaître la perte, à mesurer l'absence. J'étais bien. Je n'ai jamais été aussi proche d'elle qu'à cet instant.

On peut se consoler en regardant une œuvre d'art, en levant les yeux au ciel, en lisant des poèmes, en provoquant un dialogue entre soi et soi…Il y a mille manières de se consoler, mille objets consolants voire transitionnels. Mais il faut accepter de briser le rapport solitaire à soi. Consoler c'est toujours être avec, être avec le collectif en soi, être avec ce qui nous fonde et qu'on ne connaît pas. *Etre avec ce qui sur soi l'emporte*.

Michaël Foessel dans son livre *Le temps de la consolation* dit que *consoler est un acte social, qui retisse le lien entre singulier et universel, mais par des voies détournées : la perte n'est pas annulée mais la peine peut se figurer autrement dans des ordres de sens stables comme la nature, la communauté ou le langage.*

Là, j'étais dans la nature. En plein dedans.

Pour ce qui est de la communauté, j'étais avec les autres. Je partageais nos peines avec celles des oiseaux. Nous nous sentions très proches.

Pour ce qui est du langage. Je n'en avais plus. J'avais perdu ma langue. Et même toute pensée. La pensée est un processus d'ordre temporel. Elle est le résultat du temps. Avec la perte du langage, j'avais perdu le temps.

La pensée, le langage n'ont de sens que par le corps. C'est le corps qui leur donne leurs poids, leurs forces, leurs conséquences et leurs effets définitifs.

Avec le langage et le temps, j'avais perdu le corps.

Mais j'avais respiré un peu le large, de quoi reprendre.

Pour l'incinération, je m'étais proposé d'écrire et de dire un texte au nom de tous les danseurs. Je tenais déjà une rubrique *Carnet de route* dans le journal du centre chorégraphique qui avait pour but de relater la vie de la compagnie et de faire partager aux lecteurs le métier de l'intermittence. Mais c'était impossible. Je n'arrivais à écrire que quelques lignes que je raturais de suite, trouvant à chaque fois, une grande futilité et peu de servitude dans les mots. Rien n'était à sa hauteur. Jusqu'au

dernier moment, j'ai essayé mais le langage sentait le vide, l'ennui officiel. Je n'avais toujours pas retrouvé mes mots. Je bégayais.

Le jour de la crémation, Je me suis levé. Il y avait comme un paradoxe à voir sa famille devant moi et tous les danseurs derrière, en pleurs, assis sur les marches comme une immense fratrie. Devant le micro, je me suis mis dans un état d'improvisation. Et comme Odile nous le suggérait toujours, j'ai attendu *le premier jet, l'acte authentique*.

Un corps qui connaît le vide trouve sa place. Le ciel, avec ses mots, s'est jeté sur moi. Le vol des Sorcières tournoyant au-dessus de Goya me soufflait la parole des autres. Le langage venait d'ailleurs, me traversait. J'avais fermé les volets des paupières et ma bouche se remplissait soudainement de chuchotements fiévreux. Il y a des phrases qui connaissent le cheminement nocturne.

Le soir, Françoise Michel nous a lu le testament. Odile avait désigné quelques-uns d'entre nous pour enseigner ses fondamentaux. Nous n'avions plus le droit de danser ses pièces.

Après il fallut vite partir, prendre un train. Dehors, il y avait un ciel d'hiver, une lumière insolente, pour découper en contre-jour notre héritage.

Transférer le poids

Je me dis est-ce que dans tous les métiers, on a un rapport aussi direct avec son employeur ? Est-ce que dans tous les métiers on est aussi proche de son patron?

Qu'est-ce que c'est que cette tristesse qui est là, qui envahit un homme dont l'existence a été presque toute sa vie suspendue à la précision gratifiante de son art, et qui se retrouve désétabli parce qu'il a perdu le sens et le geste dont autrefois le rythme lui communiquait l'harmonie qui le justifiait ?

Jo Ann Endicott dit en parlant de Pina Bausch : *elle était tout à la fois pour moi. Elle n'était pas seulement ma patronne et chorégraphe, elle était aussi une sorte de mère de substitution, une amie, une thérapeute, camarade de jeu, sœur, conseillère, guide, professeure, parfois même ma psychologue.*

Michèle me dit que ça dépend des compagnies, que tous les chorégraphes n'impliquent pas ça, ce rapport-là. Mais quand même dans notre métier, le corps est engagé, le corps tout entier, avec ses affects, ses organes, ses zones de mélancolie sauvage. Je crois quand même que dans ce métier, nous sommes plus enclins aux actes transférentiels.

Dans les derniers temps, j'accompagnais Odile dans différentes villes pour des actes de transmission. Je ne travaillais alors « que pour elle ». Nous parlions de la vie, de la mort (elle ne voulait pas des carnets Duboc) Elle me parlait de ses peurs, de ses projets.

Un livre entre-ouvert s'est refermé.

Avec la perte j'ai donc entrepris une thérapie. Mon corps n'allait pas bien. Il fallait qu'une place soit accordée à ses verbalisations. Et puis je n'avais plus de travail.

Je crois aussi que je n'avais plus envie de danser. Le désir était parti. Avec les anges. Sans doute qu'il y avait de l'inconsolé en moi, que c'était ça mon nouveau travail. Qu'il en allait de ma santé.

Il me fallait trouver comme un geste de consolation, me bouger le regard, me changer les perspectives, me déplacer le point de vue.

Cynthia Fleury dans son essai *les irremplaçables* parle des trois dynamiques qu'il faut traverser pour être ce sujet individué et non ce sujet aliéné dérivant vers son individualisme : L'imagination, la douleur et l'humour. L'imagination, je veux bien comme dynamique pour

verbaliser et comprendre ce qu'est le réel. L'humour, je veux bien comme moyen pour attraper l'absurdité de nos insuffisances et de nos manques. Mais la douleur ?

C'est impossible quand on souffre d'être ouvert à quoi que ce soit. La souffrance fait le corps opaque, réduit l'espace et fait du bruit dans la pensée. Elle rompt le lien entre le faire et le savoir. Elle rompt la complétude entre le savoir-faire et le savoir-être.

Elle nous coupe des autres et du monde. Elle nous prive de notre corps, de ce que par quoi notre patrimoine se raconte et est honoré.

Je n'avais plus d'orientation. J'étais immobile, déchargé d'hérédité et déshérité d'avenir.

C'est bien après que l'on s'aperçoit que connaître et reconnaître implique d'être en risque, de s'engager dans son propre destin. Etre soi implique l'expérience douloureuse de s'engager vers son chemin d'âme et donc parfois de savoir endurer et le plus souvent de savoir rompre aussi.

Il fallait rompre.

Une fois Mylène a parlé des différentes conceptions de la santé. L'une d'entre elle définissait la santé selon le principe du silence des organes. Cela m'a fait rire car au début de mon « inactivité », j'ai monté une association qui s'appelait « les bruits du ventre » en référence à ma formation où une attention particulière était accordée aux péristaltismes, ces fameux bruits du ventre, comme facteur déterminant dans la digestion des émotions.

C'est ce que j'ai fait. J'ai écouté mon ventre.

J'ai envisagé une réorientation. J'ai entrepris une formation de thérapeute à médiation corporelle, celle issue des travaux de Wilhelm Reich et de Gerda Boyesen.

Aujourd'hui je peux dire : je suis thérapeute. Il m'a fallu du temps. Bien sûr, vu que je continue de transmettre, mon travail de danseur s'est vu coloriser par une approche, je dirais, plus somatique. Pourtant je ne peux pas dire que j'ai changé de métier. J'ai réorienté mon travail pour qu'il redevienne le lieu qui stimule mon esprit créatif et mon bonheur d'exister.

Noémi Lapzeson dit que *la danse est une manière de prêter attention à la présence du sacré à l'intérieur de nous.*

Le travail est devenu pour moi, de plus en plus, lumineux au point d'éclairer la perte et mes obscurités. Le travail comme effort de lucidité, un exercice de la pensée, un approfondissement, une exploration de la perte plutôt qu'une résorption ou son évacuation.

Mon travail, celui de danseur et de thérapeute, est devenu un art non de l'expression mais de *l'accession*. Il est le lieu du partage, le lieu où trouver les clefs pour se soulever du plan quotidien. J'aime cette phrase de Michèle qui dit que *le partage du geste c'est avant tout de le faire naître chez l'autre*.

Ce geste qui doit être géographique plutôt qu'institutionnel, cette co-naissance, ce retour chez soi par le détour de l'autre, ces accès à d'autres certitudes, à d'autres incertitudes, tout cela a fait que travailler est devenu, pour moi, une poétique des insuffisances.

Ecrire, dit-elle

Plusieurs choses ont fondamentalement changé depuis cette expérimentation. D'ailleurs, ce n'est pas tant que ça a changé que le fait que j'y porte une attention particulière.

En premier lieu c'est l'importance du langage. J'aime encore plus utiliser des métaphores, des associations de mots qui ne vont pas forcément ensemble. L'activité langagière dans l'agencement des mots a bougé. Je me sens plus libre. J'entends la langue mineure à l'intérieur de mon langage.

En deuxième lieu c'est l'inachevé comme porteur d'in-fini. L'écriture de l'imprévu comme une écriture, une hésitation affirmée, révélée et « révélante ». Chaque pensée affirmée est un point

d'appui, une *fixation d'un point dans le chaos*. Elle est une affirmation que l'on peut contester. Elle est en ce sens évolutive.

De plus, vu que cette expérimentation s'est déroulée sur un temps relativement long, il y a eu des mouvements dans les positions et les pensées. J'ai pu voir comment se construisait ma pensée dans nos pensées. Des écarts se faisaient entre.

L'invasion était possible. Le vide était souvent le pivot des résonances et des mutations, le lieu, à la fois, du geste, de la mémoire et des échos.

Cette expérience m'a ouvert la porte du langage et, avec elle, celle de l'écriture. Cela m'a donné à un endroit, certes d'une façon encore maladroite, l'autorisation d'écrire.

Le 18 septembre 2016

LE PROFOND DU MÉTIER

Pascale Luce

Qui je suis ?

Une fille qui a toujours senti une attirance vers le mouvement et plus spécifiquement vers la danse, pratiquée petite, rythmique, jazz et plus tard au gré de stages pendant mes études à l'UEREPS.
Au CNDC23, j'ai été formée techniquement par Viola Farber24. Cette femme était très musicale dans son enseignement ce qui me plaisait beaucoup mais la danse qu'elle nous proposait m'a laissée un peu sur le côté !
Puis, j'ai rencontré une femme chorégraphe qui arrivait juste à Paris, Odile Duboc25. Très vite, j'ai été « rejointe » par sa matière artistique et il y a eu plusieurs spectacles ensembles et d'autres collaborations.
Nouvelle rencontre avec Georges Appaix, là aussi, en affinité élective avec son univers artistique, le jeu de la voix et du corps et avec lui de nombreux spectacles.
Parallèlement, audition avec Régine Chopinot et engagement pour « Rossignol » un spectacle suspendu pour une part et rencontre avec Philippe Decouflé et « Codex ».
Les univers artistiques de ces deux chorégraphes, radicalement différents des deux premiers m'ont moins touchée.
Malgré cela, j'ai été imprimé par toute la matière de ces spectacles, musiques, danseurs lumières expériences du mouvement, défis, créativité débridée.
Un peu plus tard, j'ai enseigné dans de nombreux contextes pour la compagnie d'Odile Duboc et surtout, plus longtemps pour celle de Georges Appaix et participé à quelques remontages.

D'où je parle ?

Aujourd'hui, dans le langage officiel, je suis dans ma deuxième reconversion.
A 40 ans, après une licence en Administration du spectacle, je rejoins la Cie La Liseuse26 pour sa diffusion (8 ans) et le travail sur les actions artistiques.
A 50 ans, formation à la technique Pilates27 que j'enseigne depuis sur machine et au sol. Mon quotidien aujourd'hui est d'enseigner à des personnes en recherche d'une pratique structurante pour leur corps, ils ont envie de mieux le connaître, de lui donner de la force et de la souplesse, de mieux vivre avec lui.
La technique Pilates répond efficacement à ces demandes. Ma position là est à la fois simple et complexe, il m'est facile d'enseigner cette technique mais moins aisé de rejoindre les élèves là où ils sont, en général loin d'une expérience riche du mouvement, c'est à cet endroit que j'éprouve parfois des difficultés et que l'expérience que nous avons traversée m'apporte des outils.

---

23 Centre National de Danse contemporaine d'Angers
24 Viola Farber, danseuse de Merce Cunningham, chorégraphe et directrice du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers de 1981 à 1983
25 Odile Duboc, Georges Appaix, Régine Chopinot et Philippe Decouflé sont des chorégraphes de danse contemporaine
26 La Liseuse, compagnie de danse contemporaine de Georges Appaix
27 La méthode Pilates, créée par Joseph Pilates, est une approche globale du corps à travers un système d'exercices physiques progressifs adaptés à tous.

J'ai gardé le lien avec la danse en continuant à enseigner pendant ces années.

Quelle est mon identité aujourd'hui ?

Je me dis danseuse, même si ce terme recouvre aussi la réalité de mes « reconversions », terme que j'aime peu et lui préfère celui « d'autres activités » dans le prolongement de la première.
Avant de vivre l'expérience avec les chercheurs du Cnam28, je pensais déjà que les autres activités que j'exerçais étaient traversées par mes compétences de danseuse interprète et enseignante. Aujourd'hui, je le pense sans douter, je me dis que c'est mon métier principal, les autres en sont des déclinaisons.
L'arrivée dans notre famille d'une enfant différente, porteuse d'un polyhandicap m'a emportée assez loin de mon métier. L'organisation des soins, la recherche de lieux d'éducation, le quotidien morcelé par la prise en charge d'une enfant dépendante, tout était différent de mon milieu professionnel ! Cette aventure m'a sans doute rendue plus sensible à la question du métier tout simplement parce que je ressentais un grand manque, ayant dû m'en arracher un peu tôt.

Qu'est ce qui m'a donné envie de rejoindre les Carnets Bagouet ?

J'ai senti à la lecture du livre des Carnets29 et lors de nos rencontres, une communauté de pensées, un questionnement véritable sur les questions de notre métier, plus libre à mon sens que ceux que j'avais pu avoir ailleurs, sans doute parce que libres d'un travail avec un chorégraphe.
J'ai aimé la place de la parole de l'interprète et j'ai eu envie de partager avec ces danseurs là une réflexion sur notre métier.

Précisions sur le choix de la méthode Pilates pour une partie de l'échauffement dans le film *Des instruments d'action de la transmission en danse*
Nous voulions filmer des moments de transmission d'extraits de danse et la question de la mise en état du corps s'est posée.
Je venais tout juste de terminer une formation longue en technique Pilates, et Michèle m'a demandé si je voulais bien proposer un moment court d'échauffement.
J'avais surtout enseigné à des amateurs et c'est la première fois que je confrontais cette proposition à des danseurs professionnels.

Aujourd'hui, quels sont les écarts que je repère entre le début de l'expérimentation et maintenant ?

J'en vois pour l'instant trois :
je me sens « remise au travail »,
j'ai le sentiment que cette expérience a contribué à travailler les paradoxes de mon parcours professionnel et personnel,

28 CNAM centre national des arts et métiers
29 LAUNAY Isabelle (Dir.), *Les Carnets Bagouet : La passe d'une œuvre*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2007.

enfin, la traversée de la controverse avec mes amis danseurs a fait naitre une belle confiance dans mon métier.

Quand je dis remise au travail,
je pense ouverture de chantiers…
Dans ma pratique d'enseignante Pilates, les nombreuses questions débattues entre nous sont comme un réservoir de matière dans lequel je peux puiser. J'ai non seulement mis à jour quelques-uns de mes fondamentaux mais dans mon pot j'ai maintenant aussi les échanges avec les chercheuses et les autres danseurs.
Et je sens que ce fond personnel et commun remet du carburant dans ma pratique professionnelle.
Un autre chantier, mes habitudes de pensée ; ce travail a fait un peu trembler mes façons habituelles de réagir, de réfléchir comme par exemple s'acclimater avec la pratique du point de vue, il a mis de la souplesse là où des habitudes venaient parfois raidir la manière d'organiser mes idées. La parole, les mots, il y a un nouveau plaisir, une nouvelle curiosité dans leur usage. Je me suis laissée « contaminer » avec ardeur par la manière dont Michèle, Bruno et Romain s'expriment, échangent ! Enfin j'ai la sensation de ne plus regarder tout à fait de la même façon, il me semble que l'écart se situe dans une nouvelle forme d'attention, un éveil et en même temps la recherche de quelque chose qui lâche.

Le parcours …

A presque 57 ans, il y a forcément un parcours personnel et professionnel émaillé d'évènements, de ruptures, cette expérience a contribué à mettre du sens là où il y avait encore des points de suspension. Rompre avec la pratique quotidienne de la danse, passer à autre chose, déplacer son activité dans un même secteur, la diffusion, déplacer son activité dans un secteur différent, enseigner le Pilates, être mère et danseuse, côtoyer le handicap au quotidien, vieillir…
Entre le début de l'expérimentation et maintenant, j'ai l'impression que ce que je considérais comme rupture m'apparaît plus comme un parcours, un chemin avec des ramifications. Finalement, d'avoir pris le temps d'approfondir un sujet d'étude, d'avoir mis à jour certains de mes fondamentaux me relie, fait lien entre les activités passées et présentes.
Voici un exemple de ce qui m'est revenu lors d'un dialogue avec Michèle,
J'ai pu me rappeler du bonheur que j'ai eu dans les classes de Viola Farber accompagnées au piano, d'inscrire le mouvement dans une phrase musicale, avec une structuration rythmique. Un exercice de pieds30 par exemple était proposé sur 4 fois 8 temps, à l'intérieur desquels il y avait des accidents rythmiques ou jeux de syncope, certains départs se faisant sur le temps d'autres sur le contre temps, ou encore une accentuation en l'air ou vers le sol, ce qui veut dire que nous devions nous organiser dans nos appuis pour être prêts pour ces petits défis rythmiques Cette partition imposée nous demandait de prévoir, d'anticiper ces changements, de les intégrer dans les 4 fois 8 temps, autrement dit de les inscrire au sein d'une grande phrase musicale.
Je redécouvre ce que j'aime dans cette proposition d'exercice de pieds, ce dialogue entre ce qui m'est imposé et la liberté que j'ai de jouer avec ces défis en gardant le sens de la globalité de la proposition. Ce moment précis d'échange avec Michèle sur un moment du montage me permet un zoom arrière, sur une expérience vécue il y a longtemps. Et voilà qu'elle se prolonge dans cet instant ! du passé, qui fait du présent. Ce petit événement pourrait paraître anodin mais il contribue à me définir, et c'est cette même personne qui traverse des situations différentes, professionnelles, privée, je suis le lien entre elles, et cela fait sens dans les réalités parfois opposées dans lesquelles il faut vivre.

30 Déroulé du pied, travail de la souplesse et de la force du pied

Au cours de ce travail en commun, je me rends compte qu'il y a des expériences passées qui sont très oubliées, qui résistent à mon envie de les nommer ou les définir, et ce qui est nouveau, c'est de le savoir en l'ayant éprouvé et de quasiment l'apprécier, c'est bon que tout ne soit pas clair.
J'ai envie de témoigner de ce qui m'est arrivé pendant la captation alors que Bruno nous transmettait un extrait d'une danse d'Odile Duboc.
Nous étions un peu derrière lui, apprenant progressivement, phrase par phrase cette danse.
Sans avoir pensé particulièrement à Odile à ce moment-là, même si on la « dansait », j'ai été prise d'une émotion immense, j'étais habitée par sa présence. C'était comme si elle était là, juste à côté, je dialoguais avec elle. Et c'était déchirant de la savoir partie. Je réalise que c'est à cet instant que je l'ai pleurée pour de vrai ! Dans un de ses spectacles, *Avis de vent d'ouest force 5 à 6*, nous dansions au début en unisson côte à côte.
Là, c'était Bruno qui était près de nous, mais les traces de la matière dansée d'Odile, les mémoires dans tout mon corps, se sont comme réveillées le temps de ce mini apprentissage.
Toute l'organisation de son travail resurgissait. Je suis restée profondément étonnée de cette mémoire vivante, entière. Et à quel point elle a rendu vie à Odile.
Merci Bruno !
Et je me dis que je suis habitée par toutes les danses que j'ai traversées et qui m'ont traversée, même si je les ai oubliées, cela me fait très plaisir, je le sais depuis longtemps mais ce moment vécu m'en donne la preuve.

L'histoire de la controverse…

L'écart entre le début de cette aventure et aujourd'hui se situe aussi, il me semble, dans l'expérience de la controverse, le fait de discuter depuis ces années sur le montage et ce qu'on en a dit entre nous avec l'aide des chercheuses.
Je vois plusieurs étapes, affirmer quelque chose, voir cette assertion discutée, ou remise en cause, préciser ce que l'on pense pour le « défendre » si besoin.
Il se passe alors deux choses, soit mon point de vue n'a pas changé mais il s'inscrit dans d'autres manières de voir et ça l'enrichit, (l'exemple de la polysémie du mot neutre) 31 soit il y a un déplacement dans ce que je pensais initialement (l'exemple de l'accent et de la tentative de définition).32
Dans tous les cas, pour se préciser chacun de nous vit un dialogue intérieur, une sorte de plongée dans son identité.
Ce qui est frappant c'est le climat de bienveillance dans lequel se sont passés ces échanges, dû à mon sens au cadre posé par l'équipe du Cnam.
J'ai le sentiment qu'il y a là comme un cercle vertueux, nous nous exerçons à l'échange, de la confiance en nait, confiance en soi, dans les autres, et elle réalimente la capacité à discuter, etc. L'autre bénéfice est presque magique, mieux parler de son métier, le préciser et découvrir qu'on est loin d'avoir épuisé le sujet.
Une formule de Jimmy Hendrix cité par Christine Rodès dans un article « Une réserve d'ombre » 33 me paraît s'appliquer à ce vécu :
-« Are you experienced ? » pour ma part oui, il y a un avant et un après ces moments de discussion sur notre métier.

31 Pendant la captation, j'ai parlé d'un dos « neutre », terminologie de la méthode Pilates, qui par ce raccourci parle d'un dos avec ses courbes naturelles
32 Lors d'un échange avec Michèle, je lui exprime mon envie de voir des accents dans sa proposition d'échauffement
33 Extrait de *Interprète Inventeur*, Les cahiers du Renard

En conclusion,

je me sens à ma place !
Il est facile dans notre milieu de se sentir illégitime. On est vite trop vieux, trop loin du plateau pour avoir le droit de parler de danse, trop décalé par rapport à l'actualité, plus assez performant…

Ces arguments volent en éclat face à ce que nous avons traversé grâce à l'équipe du Cnam, l'opportunité de s'interroger ensemble, précisément, avec bienveillance sur le versant de la transmission en danse.

Pour ma part, j'en ai gouté tous les instants et si j'ai un souhait, c'est que d'autres danseurs puissent le vivre à leur tour, comme nous avons pu le faire, d'aller dans le profond du métier.
Je ressens comme totalement vivifiant d'échanger, de se confronter à des pairs, de chercher en soi le pourquoi de nos points de vue, l'exigence du détail contre le « général ».

En bref, cette expérimentation a mis de la vie « neuve » dans ce que je vis aujourd'hui.

Le 15 septembre 2016

« ET À PART *DANSER*, C'EST QUOI TON MÉTIER ? »

Romain Panassié

Je suis une personne qui danse. D'aussi loin que je peux remonter le temps dans mes souvenirs, j'ai toujours dansé. J'ai aussi toujours beaucoup aimé la musique : en écouter, en jouer, danser avec.
D'un point de vue professionnel, je suis un danseur à plusieurs casquettes, et j'aime bien le terme officiel d' « artiste chorégraphique » (la case que l'on coche au Pôle Emploi), qui permet d'englober différentes fonctions tout en les reliant à une activité centrale : la danse.
Selon les projets je suis interprète, enseignant, transmetteur, notateur (je réalise des partitions chorégraphiques à l'aide d'un système d'écriture du mouvement), ou chorégraphe.
J'ai rencontré *Les Carnets Bagouet* au cours de mes études au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP), lors de reprises d'extraits de chorégraphies de Dominique Bagouet, dont j'ai découvert alors le répertoire. J'ai souhaité par la suite en apprendre davantage, tant j'ai aimé danser ces extraits. Depuis 2009, je fais partie du Conseil Artistique et du Laboratoire des Carnets. Ma connaissance du système de notation Benesh m'a conduit à réaliser des projets en collaboration avec les interprètes de deux créations : *Le Crawl de Lucien* (1985) avec Michèle Rust, et *Une danse blanche avec Éliane* (1980) avec Sylvie Giron.

I / De l'expérimentation au montage vidéo...

- **La captation**

J'ai rencontré Mylène Zittoun et Christiane Werthe au sein du Laboratoire des Carnets. Le jour de l'expérimentation-captation au Centre National de la Danse, je n'avais pas prévu de participer activement au protocole. J'étais censé uniquement danser, apprendre et interpréter les différentes matières proposées par les quatre transmetteurs prévus initialement : Sylvie Giron, Pascale Luce, Michèle Rust, et Bruno Danjoux. Sylvie ne pouvant être présente, je la remplace, et choisis donc ce que je vais transmettre au dernier moment, un peu au pied levé.
J'enseigne ainsi un phrase extraite du *Crawl de Lucien* de Dominique Bagouet, dans une partie intitulée *Quatuor*, et précisément la phrase dansée à la création par Bernard Glandier.
Michèle Rust, qui est parmi les participants, était également interprète de cette pièce. Je dois préciser que je n'ai jamais dansé « directement » pour Dominique Bagouet, et que je base ma transmission sur ma connaissance d'une partition chorégraphique en notation Benesh, et sur ma collaboration antérieure avec Michèle lors d'un projet de transmission commun (au Conservatoire de Poitiers, en 2010).
Je connais bien cette phrase, je l'ai transmise plusieurs fois dans un temps relativement proche de cette captation, et j'aime beaucoup la danser et l'enseigner. Le temps est non-mesuré, assez étiré mais avec des possibilités d'accélérations. La phrase est relativement « sur place », très « géométrique », graphique, architecturale. Mais elle est en même temps très sensible, subtile, et requiert une grande qualité de présence à soi et à l'espace environnant, une finesse et une délicatesse du geste, une écoute de soi et des autres.
Dans cette situation particulière, j'enseigne à des danseurs bien plus expérimentés que moi, avec des carrières d'interprètes bien plus fournies que la mienne. Nous avons un temps limité (30 min), nous sommes filmés en permanence, et je suis potentiellement la personne observée. Nous

sommes dans un contexte de travail idéal : un studio de danse totalement équipé, calme et lumineux, dans lequel règne une atmosphère de grande bienveillance.

- **La suite de l'expérience**

Au-delà du contenu, ce sont les moyens et la manière de questionner l'acte de transmettre qui m'ont particulièrement marqué. Le dispositif déployé par les psychologues du travail est dynamique, interactif, précis et très efficace. Le fait d'être amené à discuter de son activité professionnelle avec un autre, ou plusieurs autres « transmetteurs », c'est-à-dire avec des pairs, sans relation hiérarchique, est à la fois singulier et précieux, en particulier dans le monde de la danse. J'ai rarement eu l'occasion d'échanger sur la notion de transmission, à l'exception des personnes qui m'ont formé à cette démarche, autrement dit mes professeurs. Cette discussion, ou controverse, est d'autant plus constructive qu'elle s'appuie en permanence sur la même expérience vécue par tous. L'utilisation du support vidéo permet de ne pas s'égarer dans la discussion, et de revenir toujours à la situation spécifique, à l'exemple précis, et éventuellement ensuite ouvrir à des considérations plus générales. Lors de ces échanges, la présence constante d'une chercheuse permet une triangulation de la controverse, une forme de dialogue ouvert, qui permet de dépasser les éventuels antagonismes, et maintient l'expérience dans une atmosphère bienveillante et respectueuse de chacun.

- **Le film**

Le montage vidéo *Des instruments d'action de la transmission en danse* met en lumière différentes questions qui ont émergé pendant cette expérience. Après le premier visionnage, je l'ai perçu spontanément comme un témoignage qui gagnerait à être diffusé, accompagné par l'un des participants et/ou une chercheuse – sous la forme d'une conférence et/ou d'atelier – dans les lieux de formation à la transmission de la danse. Par exemple : auprès des futurs professeurs, des organismes en charge de la formation professionnelle continue, des étudiants en notation du mouvement, des universités...etc.

II / Les questions soulevées...

- **Qu'est-ce qu'on transmet ?**

Parmi tous les thèmes qui ont alimenté nos discussions, cette question continue de résonner dans mes différentes activités. Au sein du Laboratoire, beaucoup d'entre nous sommes amenés à transmettre la danse de quelqu'un d'autre. Michèle Rust, Pascale Luce et Bruno Danjoux ont été interprètes de chorégraphes reconnus. Pour ma part, la connaissance du système de notation Benesh me permet de me placer en « intermédiaire » entre une chorégraphie et d'autres danseurs. Cela m'a conduit vers des collaborations très enrichissantes, avec des interprètes ou les chorégraphes de ces pièces.

Mais, pour revenir au film, comment le transmetteur a-t-il eu accès à ce « savoir » qu'il enseigne aux autres ? Par la transmission directe de corps à corps (Bruno, Pascale), par un autre médium (la notation pour Romain), ou bien parce qu'il l'a soi-même créé dans le but de le transmettre (Michèle).

Lorsqu'on transmet la chorégraphie de quelqu'un d'autre, celle-ci porte l'empreinte du chorégraphe, mais très certainement aussi celle des interprètes de l'époque.
Bruno : « Quand je transmets, je ne transmets pas autre chose que la danse d'Odile »[34].
Bruno : « Dès les premières secondes, j'ai envie de dire c'est du Bagouet ».
Michèle : « Je retrouve beaucoup Bernard. Moi ces mouvements-là, je ne les ferai pas comme ça. Dans ma manière à moi de faire, ces mouvements-là je ne les vis pas comme çà ».

34 Citations tirées du film *Des instruments d'action de la transmission en danse.*

Romain : « Nous quand on le transmet, effectivement ce que l'on transmet c'est la phrase de, c'est pour ça que je dis c'est la phrase de Bernard ».

Et pour transmettre, on a d'abord appris, vécu, intégré, on s'est imprégné de cette danse. Autrement dit, au moment de l'enseigner, on transmet nécessairement aussi de soi.
Bruno : « On transmet toujours ce qui a été déterminant pour nous dans l'apprentissage (...) Je pense que quelqu'un transmettrait cette même phrase avec peut-être une autre priorité, parce que la rencontre avec le travail de tel chorégraphe a été déterminante sur tel point de vue ».

La danse d'une personne porte en elle-même bien plus que le mouvement « objectif » visible. Elle est colorée par la toile de fond tonique de celui ou celle qui danse, c'est-à-dire de l'ensemble des ajustements posturaux qui précèdent le mouvement proprement dit, eux-mêmes influencés par le rapport qu'entretient cette personne avec la gravité, le monde extérieur, son histoire, ses émotions, sa psychologie...etc. C'est notamment l'objet des travaux d'Odile Rouquet, Hubert Godard, et de l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (AFCMD).
Lorsque l'on commence à penser aux différents « protagonistes » d'un moment de transmission - le chorégraphe, l'interprète d'origine, le transmetteur, le danseur qui apprend - cela devient vertigineux. On ne peut qu'imaginer tout ce qui nous échappe...

De là naît aussi la question : qu'est-ce-qui fait œuvre, dans l'œuvre elle-même ? Et transmettre une œuvre, est-ce nécessairement enseigner un produit fini ?
Si l'on décide de redonner vie, dans le présent, à une chorégraphie du passé, quelle démarche adopter ? Les interprètes ne sont pas les mêmes, les conditions, les lieux, le monde autour a changé. Alors que faire ? Tenter de réaliser un fac-similé, aussi fidèle que possible, de la version qui aura été désignée comme l'original ? Ou bien proposer aux nouveaux interprètes de traverser l'intégralité du processus de création de l'époque, pour obtenir une sorte de version actualisée de la pièce ?
Romain : « Dans quelle mesure aussi quand tu transmets un mode d'écriture ou un procédé d'écriture, sans forcément transmettre l'œuvre telle quelle, tu es déjà dans la transmission de l'œuvre ».
Michèle : « En effet le processus de transmission là pourrait être différent ».
Au sein des Carnets Bagouet, chaque remontage d'une pièce du répertoire de Dominique Bagouet a soulevé de nombreuses interrogations de ce type, comme on peut le lire dans *Les Carnets Bagouet : La passe d'une œuvre*[35]. Autre exemple : depuis quelques années la compagnie Trisha Brown mène un projet original au sein d'universités et autres écoles, intitulé *Set and Reset / Reset*. Les danseurs apprennent le matériau original de *Set and Reset*, qui est constitué de longues phrases dansées, et traverse ensuite le processus de composition vécu en 1982 par les interprètes d'origine, fait de plusieurs « règles du jeu ». Ils construisent ainsi leur propre version de *Set and Reset*, l'original continuant à être dansé exclusivement au sein de la Trisha Brown Dance Company.

- **Comment on transmet ?**

Bruno : « Est-ce-que c'est ça pour toi la danse de Dominique ? Est-ce qu'une autre personne l'aborderait du même angle ? »
Romain : « C'est cette danse-là qui implique cette façon de transmettre »

Dans le montage vidéo, on voit bien qu'il n'y a pas de réponse, ou de manière juste ou fausse de faire, il n'y a que des possibilités, des propositions variées – toutes efficaces – qui s'adaptent à la situation, au contexte, aux participants, à la danse que l'on doit transmettre :
- décrire avec des mots le mouvement que l'on fait simultanément
- montrer, faire beaucoup, et parler peu

35 LAUNAY Isabelle (Dir.), *Les Carnets Bagouet : La passe d'une œuvre*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2007.

- montrer, faire peu, parler beaucoup
- parler, décrire, indiquer, montrer peu ou pas du tout
- donner des indications par le toucher (Pascale).

Bien entendu, la liste des possibles est ici loin d'être exhaustive...
Bruno : « Il explique beaucoup plus. Moi je montre plus que je n'explique. Alors que Romain, lui, il est plus dans la parole ».
Michèle : « Le premier mode de transmission c'est... je fais le mouvement. Et au fur et à mesure que je fais le mouvement j'accompagne avec des mots pour préciser et puis en même temps pour distancer, pour donner des outils, d'autres portes d'entrée que simplement me suivre visuellement ».

La manière d'être dans le studio, elle-même, est différente pour chacun.
Bruno : « Ce que je remarque c'est qu'il est très mobile (...) il n'hésite pas à se déplacer. Par contre, très vite, il la danse rarement avec nous, en tout cas. Il montre, hop, il décortique, et après allez-y, et là il est en regard extérieur »
Bruno : « Je vais même presque, si je les laisse danser tous seuls, me mettre au centre pour, comment dire, imposer la musique, ou en tout cas être garant de la musicalité ».

Chacun a ses outils, sa manière de faire, en fonction de ses priorités.
Bruno : « Je ne regarde pas l'inscription du corps, c'est plus la musicalité, la respiration (...) Je respire avec eux pour voir si c'est juste ».
Romain : « (...) la relation entre corps et espace. Et donc je vois si je le vois, et j'essaie d'évaluer les différences, s'il y en a (...) qu'est-ce-qui fait que ce n'est pas ça (...) qu'il y a un écart. Et du coup je me dis, tiens d'où vient l'écart ? ».

On peut naturellement chercher à évaluer la pertinence ou le résultat, sur le moment, de telle ou telle proposition. C'est précisément ce que nous avons été amenés à faire lors des auto-confrontations simples et croisées. Mais cela permet avant tout de s'enrichir les uns des autres, de se nourrir de l'expérience et du savoir-faire d'un autre transmetteur. On ne propose pas de méthode absolue ou standardisée, on donne à voir une palette de possibilités, avec chacune leurs couleurs, leurs conséquences, leurs qualités, leurs limites...etc.
Bruno : « Je sens qu'il n'est pas comme je le souhaite parce qu'il n'implique pas la respiration...»
Pascale : « Quand il est revenu il a eu envie de faire ça (...) Alors que moi je lui demande exactement l'inverse ».

- **Ce qui nous échappe ?**

Jusque-là nous nous sommes beaucoup intéressés au transmetteur, qui est la personne observée dans notre expérimentation. Mais la transmission implique toujours au minimum deux personnes : un émetteur et un récepteur. Et précisément, dans cette expérience, nous avons été tour à tour dans l'une et l'autre posture. Or, on a beau être un excellent pédagogue, on ne peut jamais totalement prévoir comment l'autre va recevoir et interpréter ce qu'on lui transmet. Il y a toujours une dimension qui nous échappe. Dans le film, on peut relever plusieurs exemples :

- le choix des mots et leurs significations
Michèle : « Moi je suis sensible dans l'enseignement aux mots que l'on utilise parce que justement ils nous servent à convoquer l'imaginaire des participants, et convoquer leur intérêt, leur pensée ».
Pascale : « Le neutre c'est comme un vocabulaire, c'est presque comme si tu disais une attitude ou une arabesque, dans la méthode Pilates. C'est-à-dire, par des raccourcis on finit par nommer tout un travail musculaire, ou en tout cas une position qui va permettre un mouvement.»

Bruno : « Pour moi au moment où ça a été dit, ça a été une source poétique et d'imaginaire. Jamais je n'avais pensé à un bassin neutre (...) J'aime bien, ça me parle énormément. »

- ce que l'on ne dit pas
Pascale : « Tu vois par exemple là il y avait un implicite (...) Donc ça c'est clairement quelque chose qui existe chez toi, qui est que quand un mouvement arrive, en fait il continue (...) Il y a toujours un au-delà à la forme. »

- les « évidences »
Michèle : « La façon dont on gérait les bras. Or que ce soit lui chez Odile, ou nous chez Bagouet, nous nous cherchions à ce que le bras soit naturel. Mais la manière de s'y prendre n'est pas du tout la même et ça ne fait pas du tout le même effet. »

- les interdits que l'on se pose à soi-même
Michèle : « C'est vrai que le mot résistance est un mot (...) que je n'ose pas trop utiliser plus car j'ai peur de faire des effets (...) si on fait une résistance c'est artificiel, on retient d'une manière artificielle pour faire un effet (...) C'est comme si (...) je me censure, parce qu'au fond de moi je pense que c'est tricher, parce que je fabrique de la résistance pour faire un effet (...) Et puis moi avec mon travail avec Bagouet j'étais tellement dans la mesure (...) que depuis je travaille à chercher des portes d'ouverture. »

- et ce qui nous rattrape, qui nous touche même, au moment où l'on transmet (et heureusement !)
Romain : « En général je souris quand je vois quelqu'un un petit peu perdu, parce que ça me touche. Et aussi souvent quand je vois un geste fait par quelqu'un (...) Quand je te vois toi ou Pascale faire le même geste, ça a beau être la même chose, ce n'est pas la même chose, et c'est ça qui est touchant. »

III / Danseur : un métier comme les autres ?

Dans la suite de notre recherche, nous avons pu visionner des extraits de films, réalisés par l'équipe du CNAM auprès de professionnels d'autres corps de métiers. À travers ces films et ce protocole d'expérimentation, nous pouvons nous relier à ces autres corps de métiers, et aux situations traversées par les personnes filmées.

- **Qu'est-ce-que « le métier » ?**

La notion de métier semble en réalité englober plusieurs éléments, que l'on retrouve de manière récurrente dans les différents extraits de films, et que je peux mettre en correspondance avec notre propre expérience (*en italique*) :

1. Le règlement, les « lois », d'où découlent les usages officiels ou admis, c'est-à-dire le bon et le mauvais, le bien et le mal, le juste et le faux.
Un bon transmetteur est quelqu'un qui est capable d'enseigner une matière chorégraphique avec la plus grande fidélité possible par rapport à l'original, avec efficacité, en un minimum de temps. Il sait que telle manière de faire tel geste est juste ou fausse, et il est capable de « corriger » ses élèves pour les amener au plus près de ce qui est juste.

2. Les contraintes de l'environnement, du terrain réel dans lequel se déroule l'activité professionnelle.
Les participants ont tous un parcours de danseur singulier, fait de multiples influences et apprentissages dont leurs mouvements, leurs coordinations habituelles sont profondément teintées.

3. Les contradictions ou inadéquations entre le règlement et la réalité du terrain.

Toute matière chorégraphique est le fruit d'une création et d'un processus artistique, qui peut reposer sur plusieurs années de travail collectif, et porte en elle des singularités en termes de coordinations, de degrés de tonicité, d'imaginaire, de savoir-faire...etc.

4. Les stratégies élaborées par chacun pour résoudre ces contradictions.
La pédagogie et les stratégies que l'on met en place pour accompagner chacun : de l'endroit où il est, vers l'endroit spécifique de cette matière chorégraphique.

Dans les films des différents corps de métiers, comme dans le nôtre, chacun de ces éléments est nommé (pas nécessairement dans cet ordre), à un moment ou à un autre de la discussion, par l'un ou l'autre (parfois les deux) des participants. La controverse naît précisément des différences de stratégies employées par chacun des deux professionnels, filmés en activité.

- **La controverse**

Observer ce qui se joue dans les moments d'auto-confrontations croisées, dans les différents extraits de films, nous permet également de nous identifier à d'autres professionnels. On peut repérer différents moments, à l'intérieur de la controverse :

1. Chacun prend conscience, explique, défend parfois ses positions, ses stratégies, sa manière de faire vis-à-vis de celle de l'autre.
Bruno : « Je vois bien que le fait de peindre influence ma transmission, et notamment la respiration. (...) Et c'est comme ça que je transmets aussi la danse. C'est une façon de peindre l'espace, quand même. »
Romain : « Cela dépend des danses. Par exemple, pour Bagouet, j'ai plutôt l'impression de faire le jeu de société la tour Jenga, tu vois ? Tu prends une pièce et tu la mets au-dessus et tu espères que la tour ne va pas s'effondrer ! »

2. L'un analyse la stratégie de l'autre, défend ou « excuse » les initiatives de l'autre, qui sont a priori « non-conformes », mais justifiées par la réalité du terrain ou autres difficultés.
Pascale : « Ce qui est frappant, c'est que ton corps est le premier moteur de la démonstration, et la voix est un outil d'accompagnement à trous. »
Michèle : « Donner les instructions avec la voix, les gens sont couchés, les yeux fermés, donc ils ne voient pas ton mouvement, ils n'entendent que ta voix. »

3. Chacun écoute l'autre, tente de comprendre sa manière de faire.
Romain : « J'essaie déjà de percevoir le plus possible de gens en même temps, ce qui n'est pas évident ! Dans cette phrase, je sais un peu ce que je dois voir sur les corps, qu'est-ce que ça doit faire, la relation entre le corps et l'espace. Donc je vois si "je vois", et j'essaie d'évaluer les différences. »
Bruno : « Je ne regarde pas l'inscription du corps. Il s'agit plus de musicalité, de respiration. Si je regarde, je perds des choses, en fait. »

4. L'évaluation, souvent à deux, de chaque stratégie individuelle : le pour et le contre, le positif et le négatif de chaque manière de faire.
Pascale (commentant la scène) : « Là par exemple, il y avait un implicite, c'est rigolo. Tu as remonté en retiré, et les bras… et en fait, ils ont continué. Donc, c'est clairement quelque chose qui existe chez toi : quand un mouvement arrive, en fait, il continue. Il y a toujours un "au-delà" à une forme. Pas tout le temps. »
Michèle : « Non, pas tout le temps, mais je suis d'accord avec toi dans le sens que pour moi, il y a toujours un au-delà. La forme peut être finie mais, ou elle se continue dans l'immobilité, ou elle se continue dans une résonance. Mais elle n'est jamais finie. »

5. L'émergence d'une pensée collective, partagée : les deux personnes se positionnent ensemble face aux difficultés ou incohérences du règlement, des contraintes du terrain, de ce qui est communément admis dans la profession...etc.

Michèle : « Mais dès que tu fais un mouvement, tu fais des choix de poids, de pesanteur, d'amplitude. Et, au lieu de penser que c'est de la fanfreluche, de l'artificiel, c'est du jeu de lumière, du jeu de couleurs. Ce que tu me dis m'ouvre des barrières que je m'étais mises. »
Pascale : « C'est comme si, pour moi, la résistance, c'était la personnalité du mouvement. C'est un essentiel. »
Michèle : « J'ai aussi l'impression que la résistance, c'est le rapport aux racines. Soit tes racines lâchent tout de suite, soit elles te retiennent. Il y a tout l'éventail. C'est le jeu avec les racines, est-ce que je me mets une racine ou pas ? »
Pascale : « Ce n'est pas comme dans du beurre ! »

- **L'émergence d'une pensée collective**

On peut alors constater la puissance du dispositif déployé par l'équipe de chercheurs du CNAM. Comment faire émerger ou resurgir une pensée collective, une solidarité entre les professionnels d'un même métier, d'une même équipe ?
Chacun au départ est tiraillé (si ce n'est pas plus...) entre d'un côté le discours officiel de ses supérieurs, du règlement, et d'un autre côté son terrain d'activité quotidien qui ne peut pas, ou plus, être réduit à une situation standardisée, idéale, conceptualisée sur le papier. Chacun est conscient qu'il peut faire des erreurs, que ses stratégies pour tenter de résoudre ce tiraillement, élaborées de manière individuelle, ne sont pas optimales. Et sous le regard de l'autre, les réactions sont très variables : questionnement, justification, réflexion, validation...
Mais observer l'activité de l'autre, c'est aussi se reconnaître dans l'autre, et dans les solutions qu'il a cherchées pour résoudre les contradictions ou impossibilités qu'il a lui-même rencontrées. C'est la discussion et l'échange, accompagnés par un psychologue du travail qui est le garant d'une certaine non-violence (par opposition à la violence de la règle incontournable, écrite, figée) qui nous repositionne, non plus l'un face à l'autre, mais côte à côte, ensemble face aux incohérences et aux difficultés du métier.
On voit bien comment cela peut être moteur, au sein d'un corps de métier, pour faire évoluer des usages ou des règles non adaptées au terrain professionnel. Et c'est d'autant plus fort que ce besoin de changement, de remise au travail, vient ainsi directement de ceux qui sont au cœur du métier, sur le terrain de l'activité professionnelle.

IV / « Et aujourd'hui » ? Changements et écarts...

Depuis cette expérience avec Mylène Zittoun et Christiane Werthe du CNAM, et mes collègues du Laboratoire des Carnets, j'ai poursuivi mon activité professionnelle dans ses différents aspects : danser en tant qu'interprète, enseigner la danse, créer des chorégraphies pour des groupes de danseurs, transmettre du répertoire, transcrire sur le papier les chorégraphies d'autres artistes... J'ai également continué à m'intéresser, en tant que danseur, au répertoire chorégraphique contemporain et en particulier au travail de Trisha Brown.

Lorsque je regarde le film aujourd'hui, une fois dépassé le rapport – toujours délicat – à ma propre image, je peux mesurer l'écart qui s'est créé, le chemin parcouru pendant ces quatre années.
La première chose que j'ai retenue de cette expérience, c'est d'oser « vraiment danser » quand je transmets un extrait d'œuvre. D'assumer pleinement cette étape, dans le passage d'une chorégraphie à d'autres danseurs. J'ai aussi compris qu'en faisant cela, je pouvais emmener d'autant plus mes « élèves » sur le chemin de l'appropriation de cette chorégraphie.
Cette expérience m'a permis d'oser creuser davantage ce qui est significatif, pour moi, dans un extrait d'œuvre. Cela a confirmé qu'il n'y a pas qu'une seule vérité, qu'un seul chemin pour aborder telle ou telle danse : il existe autant de chemins possibles qu'il y a de danseurs pour transmettre. D'où une certaine liberté quant aux stratégies que l'on peut déployer, en tenant

compte du contexte, des participants...etc. Et du moment que l'on connaît bien l'œuvre que l'on enseigne, on y reste fidèle quoiqu'il en soit.
Un autre sujet spécifique est apparu et réapparu, un peu à la manière d'un serpent de mer, à différentes étapes de l'expérience : la place de l'interprète et de sa « signature », à l'intérieur d'une œuvre chorégraphique. Depuis, j'accorde un soin tout particulier à nommer clairement, lorsque cela est possible, le danseur qui interprétait la danse que je transmets, à la création. C'est une manière de nommer aussi bien le concepteur de la matière transmise – c'est-à-dire le chorégraphe – que celui ou celle qui a incarné en temps réel cette matière, et sans qui celle-ci n'aurait jamais pu voir le jour.
Tout cela, je l'ai retenu en particulier de nos auto-confrontations croisées avec Bruno Danjoux, et de la mise en tension, en comparaison, de nos démarches respectives dans nos moments de transmission filmés. Ces discussions ont été complétées par notre auto-confrontation croisée à quatre, qui est venue à la fois confirmer et rassembler les différentes problématiques qui ont émergé au fur et à mesure du processus de l'expérimentation.

En 2012 j'ai entamé une formation en AFCMD, qui se terminera en novembre 2016. Cette discipline m'a donné de nouveaux outils pour aborder l'interprétation et la transmission d'une chorégraphie, d'un style, d'une organisation spécifique du corps dans le mouvement. Revoir aujourd'hui le film avec ce nouvel éclairage confirme nombre de nos remarques, échanges et intuitions. Une prolongation de notre travail collectif pourrait être d'observer chaque moment de transmission du point de vue de l'AFCMD, et d'en dégager une lecture complémentaire pouvant être mise en perspective avec nos écrits d'aujourd'hui.
Je cite l'AFCMD car, avec le recul, l'expérience menée avec l'équipe du CNAM a contribué à ma décision d'entamer cette formation complémentaire. Elle a fait renaître le désir d'avoir des clés pour observer et nommer plus précisément le geste, ses composants, ses qualités spécifiques...etc. Elle m'a aussi révélé la nécessité d'avoir de nouveaux outils de lecture du corps en mouvement, et de compréhension des intentions de celui ou celle qui interprète et/ou transmet un geste.

Le protocole, que nous ont fait traverser les deux chercheuses, a fait bouger quelque chose dans ma manière d'être en relation et en discussion avec mes « pairs », qu'ils soient mes collègues, mes professeurs, ou mes élèves.
L'expérience menée au sein du Laboratoire des Carnets m'a démontré qu'il peut exister une saine controverse entre représentants d'un même métier. Mais je retiens qu'il y a pour cela deux conditions essentielles. Tout d'abord que les échanges puissent se produire dans un climat bienveillant, sans notion de jugement ou de hiérarchie entre les points de vue proposés par chaque participant. Ensuite, que la discussion s'appuie sur un objet clairement identifié, concret et commun à tous, sur lequel on peut facilement revenir (ici, les extraits filmés).
On peut alors relativiser les tensions qui se créent naturellement dans le dialogue avec les autres, être plus patient, plus à l'écoute de ce que les autres ont à dire. J'ai beaucoup appris en observant les chercheuses : comment poser les bonnes questions pour aider l'autre à préciser sa pensée, et à communiquer son point de vue ?
Tout cela est directement applicable dans le champ de la pédagogie. Comment, en tant qu'enseignant, trouver sa place pour être à la portée de l'élève ? Comment trouver le chemin pour intéresser les personnes en face de soi, et aller les chercher là où elles sont ? En questionnant directement notre métier, cette expérience nous permet d'oser défendre une certaine éthique de la transmission et de l'enseignement, certes dans l'exigence, mais avant tout dans le respect et l'écoute de ceux à qui l'on s'adresse.

Montreuil, le 18 septembre 2016

DES MÉTIERS D'UNE DANSEUSE

Michèle Rust

Qui je suis ?

Une femme de 60 ans qui a toujours été en lien avec la danse depuis l'âge de 10 ans et qui en a fait son métier. Que dis-je? 10 ans! je dansais déjà avant de prendre des cours de danse. Dès qu'il y avait de la musique à la maison, enfant, je dansais.
Faire de la danse un métier a toujours été difficile car consciente de faire de ma passion, un travail, j'avais de grosses difficultés à conjuguer la liberté, la générosité, l'ouverture, la disponibilité, le "toujours prêt" avec les limites structurantes et sociales que donne en général un métier. Les questions de durée de travail et d'argent soulevées de temps en temps révélaient la non adéquation entre ces deux mondes, celui de l'art chorégraphique et celui du travail, questions que j'ai vues tout à fait autrement à mon entrée dans la fonction publique territoriale quand lors de l'entretien d'embauche, à ma question sur les conditions financières, on a répondu naturellement : « Quelles sont vos prétentions Madame Rust ? » et lorsque mon temps de travail hebdomadaire a été déterminé par 16h de cours répartis sur 3 jours !

Après avoir été professeur de danse et interprète durant quinze ans, j'ai été chorégraphe et directrice de compagnie durant seize ans, enseignante dans un conservatoire durant deux ans et depuis septembre 2009, je travaille dans un conservatoire de danse où j'ai exercé successivement les missions de professeur et responsable pédagogique, de directrice et maintenant, de coordinatrice pédagogique. Dans cette dernière structure, je me suis rendue compte combien il m'est difficile de mesurer et contenir mon temps de travail dans les 35h annoncées. En tant qu'artiste, dont le statut a été durant de longues années, intermittente du spectacle, le temps de travail ne se mesure pas, il est à 200-300% au moment où "on travaille". Cette habitude d'intensité se conjugue mal avec le rythme plus formaté du monde administratif.

Pour un danseur, les activités d'enseignement, interprétation, composition, improvisation, transmission, chorégraphie, sont intimement mêlées, intrinsèquement imbriquées et composent souvent les différentes matières de son métier. Sa définition en est donc assez complexe, méconnue, habillée de poncifs et d'a priori révolus. C'est un métier "mille feuilles" exploitant au fur et à mesure de l'âge les potentialités et aspirations d'un corps polysémique toujours attiré par le mouvement.

Dès que les Carnets Bagouet ont existé, je les ai rejoints. J'y ai vu, au-delà du travail de transmission de l'œuvre de Dominique Bagouet, l'occasion de réfléchir en collectif sur la danse et ce qui la constitue et par là, l'opportunité de valoriser le rôle du danseur et de révéler la part créative de son métier d'interprète. A son sujet, on parle souvent de corps mais il ne faut pas oublier qu'un corps, c'est une personne et que quelque soit son mouvement, de danse, de geste, de performance, il y a toujours derrière, une histoire, un vécu, un être.

Pour en revenir à l'œuvre de Dominique Bagouet et à sa transmission, je me suis posé la question de savoir ce qui m'importait de transmettre dans cette œuvre. A chaque projet de répertoire, la personne qui agit fait un choix et sans forcément le nommer, détermine ce qui pour elle, est primordial à transmettre. Elle doit se mettre en jeu, s'activer afin de trouver les chemins qui vont toucher le destinataire. Cela demande de l'énergie, de la cohérence et ce qui

ne compte pas vraiment pour soi disparaît, tout naturellement. L'oubli fait son travail d'instinct vital.
Avoir conscience de cela, cerner ce qui compte et ce que l'on veut transmettre permet de faire les choix artistiques et pédagogiques pour mener à bien l'enjeu d'une transmission. On peut ainsi être très clair sur la priorité et architecturer le projet, le travail ou l'instant de rencontre, à partir de ce choix personnel. On fait alors acte de création et c'est cette "réactualisation" du propos qui rend fertile la transmission.

Pour moi, à ce jour, ce qui m'importe, c'est l'autonomie. L'autonomie dans le rapport au corps, au mouvement, à son interprétation. Cela a à voir avec une philosophie et une politique.

D'où je parle ?

Le Laboratoire des Carnets a été créé en novembre 2010. L'expérimentation avec le CNAM, soutenue par Jack Ralite, a été proposée par Yves Clot en mai 2011.

Cela faisait déjà deux ans que je vivais à Strasbourg et travaillais au Centre Chorégraphique, conservatoire à rayonnement communal de 1300 élèves, enfants et adultes, tourné principalement vers la pratique amateur. C'est un établissement public d'enseignement artistique, soit en d'autres termes, une école de danse gérée par une collectivité et donc destinée à être un service public. Je faisais partie d'une équipe d'enseignants d'une vingtaine de personnes pour lesquelles j'étais le référent pédagogique. L'enjeu dans ce travail était de mettre à profit mes compétences, mes connaissances et mon expérience de la transmission dans cette posture de responsable pédagogique.
Après ces nombreuses années en studio, j'avais envie d'être à un autre endroit et ce poste correspondait à mes aspirations de réflexion et d'action sur l'enseignement de la danse. Je me sentais utile là et l'enjeu d'animer une équipe pédagogique m'excitait. Je voyais cette expérience professionnelle comme un laboratoire vivant pour mettre en pratique ce qui s'était formulé en moi au sujet de la transmission de la danse et au-delà, de la transmission en général.

L'expérimentation avec le CNAM a amené une analyse scientifique du métier qui résonne à plusieurs endroits :
-la controverse en danse devient un outil de renforcement du métier et participe au sentiment de faire partie d'un corps de métier ce qui n'est pas peu dire pour un danseur qui se sent tout de suite ébranlé dans sa valeur artistique en cas de critique
-la relativité des mots, la prise de conscience que les mots sont un outil comme un autre sans hiérarchie sur le geste, le regard, la perception, l'émotion, etc. Elément très fort pour le danseur qui souvent est vu ou se voit muet
-le collectif comme méthode de travail.

Comme l'a souligné Bruno Danjoux lors d'un de nos échanges, l'analyse des activités réalisée par le CNAM et le Laboratoire des Carnets confirme que le métier de danseur est un métier comme un autre. Chez les danseurs, l'acuité de leurs perceptions physiques, sensibles, humaines permet de révéler les mécanismes d'une activité collective au sens le plus complet du terme. Ceux-ci ainsi dévoilés enrichissent la connaissance du collectif comme méthode de travail.
En 2012 je changeai de fonction et devenais directrice. Cela m'a passionnée et je me suis appuyée sur toute mon expérience de transmission en danse pour la décliner dans ce nouveau contexte et en particulier dans l'aspect managérial. Mon objectif a été de mettre le collectif au centre de l'action, de libérer les paroles, d'éclairer et de valoriser les différences, d'alimenter la

controverse, afin que chaque individu, enseignant, administratif, technicien, trouve sa place, son autonomie, le sens à son travail.
Cela a bien fonctionné au niveau du cœur de métier, l'équipe pédagogique, les élèves, les danseurs amateurs et professionnels, mais n'a pas convaincu les tutelles où le système hiérarchique est prégnant dans le fonctionnement managérial. Mon contrat de directrice n'a pas été renouvelé et depuis décembre 2015, je suis devenue coordinatrice pédagogique sans pouvoirs décisionnels en termes administratifs, ce qui influe bien évidemment sur les activités artistiques et pédagogiques mises en place.

Qu'est-ce que cette expérimentation m'a fait ?

En 2011, ce travail m'a obligée au moment même de l'expérimentation à m'interroger encore plus profondément sur ma manière de faire dans mon activité de pédagogue. Je dis pédagogie car dans mon cas, l'activité observée était un échauffement dispensé aux danseurs présents qui peut faire partie d'un programme habituel de cours.

J'insiste sur le mot "profondément" car cela m'a demandé beaucoup d'effort lors de l'auto-confrontation croisée de faire cette introspection. D'ailleurs le temps très long que l'on me voit prendre dans le film *Des instruments d'action de la transmission en danse* pour répondre aux remarques de Pascale Luce, le montre bien. J'ai encore en mémoire cette sensation de m'enfoncer dans ma pensée, ôter des couches et des couches de pratique pour isoler le pourquoi de mon choix … Au moment même, j'ai cru que je n'y arriverais pas et la première fois que j'ai vu le film, j'ai eu honte de me voir pédaler comme cela dans l'introspection. Par contre, au moment où cela s'est passé, la méthodologie, l'écoute et la valorisation de ce temps pris ensemble ne m'ont pas donné cette sensation de gêne. Nous étions au cœur de notre métier et nous essayions simplement en toute quiétude et ouverture, de le décortiquer afin de le mettre à jour, et le partager.

A un moment précis, Pascale a détaillé un de mes mouvements et mit à jour le non-dit qui accompagnait ce mouvement quand je le faisais. Cet instant-là m'a mise face à un hiatus entre ce que je souhaitais dans le mouvement et que j'étais convaincue de réaliser et ce que je faisais réellement et que Pascale voyait sur mon corps. C'est toujours un moment troublant et même décevant, de voir que ce que l'on fait ne correspond pas à ce que l'on pensait faire. Bien sûr, je pourrais me remettre au studio et travailler à accorder la forme de ce mouvement à ce que j'en imagine. Mais j'avoue ne plus en avoir envie …

Une des choses que ce travail m'a faite est que cela a confirmé mon désir d'être dans une autre relation avec mon corps. Je n'enseigne plus régulièrement et je ne cherche plus à me former encore et encore. Il est temps d'apprendre et de transmettre autrement, d'écouter, de laisser résonner ...

Lorsque a eu lieu la double auto-confrontation croisée entre Pascale Luce, Bruno Danjoux, Romain Panassié et moi-même, j'ai été fascinée par l'amplitude des champs d'expériences de chacun et de la richesse des réponses qui en découlaient. La question de l'efficacité qui peut être très présente dans le champ de la transmission y trouve une réponse cinglante quand un même mot "neutre" déclenche chez Bruno et moi, deux réactions dansantes totalement contraires. La transmission requiert une alchimie aux secrets multiples qui fait appel à des outils et des méthodes parfois très dissemblables.
Ainsi dans une démarche de formation de formateurs, cette appréciation peut être posée comme une donnée de base et en modifier le contenu et l'éthique.

Quels écarts ?

On est le 29 avril 2016.

Je me rends compte que ces dates posées là, de temps en temps au coin d'une page, permettent de suivre la construction de la pensée et de l'histoire de ce travail que nous faisons depuis cinq ans avec le CNAM. C'est une action unique, continue et étalée dans le temps. En face, si je regarde mon parcours professionnel, il y a beaucoup d'événements, de changements, de bouleversements même, qui changent mon point de vue, de là d'où je parle. Un mélange d'instabilité et de permanence car malgré tout, mes convictions quant à ma manière d'exercer mon métier, quelque soit ma posture, professeur, responsable pédagogique, directrice, n'ont pas été ébranlées malgré les tentatives de déstabilisation dont j'ai fait l'objet dans le cadre de l'institution où je travaille et l'arbitraire des décisions prises à mon égard qui m'ont valu de valser sur 3 postes en 6 ans …

Récemment, sur mon lieu de travail, il a été question d'une exposition de photographies représentant des danseurs et gymnastes dans des lieux décalés (médiathèque, toit, extérieur, etc.) qui prendrait place au sein de l'école de danse. La directrice par intérim m'a demandé d'aller voir le travail de ce photographe sur Internet et de lui donner mon avis. Je me suis exécutée et lui ai fait ce retour dans un mail :
« ... Ces photographies donnent une image de la danse fantasmée et élitiste, la rendant inaccessible.
Je suis réticente à l'idée d'une exposition de ce type dans l'école qui est un lieu ouvert, de formation initiale, de danse amateur et professionnelle, et où ces images seraient vues, en particulier par les enfants, comme un idéal ... »

Lors d'une réunion d'équipe, elle a reparlé de ce photographe, de ces photos, en s'enthousiasmant et en disant : « Je sais que Michèle n'est pas d'accord avec moi car elle pense que ces photographies pourraient être traumatisantes pour les enfants …. » propos qui déformaient et ridiculisaient mon opinion, mettant à mal ma posture et de fait, m'excluant d'une démarche dite participative.
A cet instant, l'expérimentation du Laboratoire avec le CNAM et les échanges qui s'en sont suivis m'ont accompagnée, m'ont permis d'analyser la situation avec recul, m'ont aidée à me protéger de cette violence sourde, déstabilisante.

J'ai été confrontée au monde administratif et politique d'une collectivité qui, éloigné des cœurs de métiers, mène une ingérence sur tout en argumentant que c'est de l'argent public et que les actions doivent être validées par l'élu. Mais avec quelles compétences sont menées cette ingérence administrative et cette validation politique ?

Le discours ambiant parle à tout va de démarche participative mais nous, dans notre métier, nous sommes dans le collectif et cela est totalement différent.

Dans le participatif, celui qui n'est pas d'accord subit un regard d'exclusion. Il n'est pas d'accord, il se retire, ne participe pas, est mis de côté.
Dans le collectif, il y a controverse, il y a formulation des différences mais cela ne se sanctionne pas par un rejet. Une décision est prise qui n'emporte pas l'adhésion de tous mais qui est respectée et soutenue car chacun a été entendu. Celui qui a manifesté son opinion "autre" n'est pas mis à l'écart.
Il est clair que des dispositifs de management sont remis en cause par cette notion de collectif. Le système de hiérarchie pyramidale parait bien archaïque face à un système où les paroles peuvent être multiples et où la controverse est au cœur de la chaîne décisionnelle. De fait il y a beaucoup de résistance dans les arcanes de certains pouvoirs en place à aller dans le sens de la

responsabilité collective où chaque sujet s'affirme, rejoignant par là, la notion d'individuation décrite par la philosophe et psychanalyste Cynthia Fleury36.

Strasbourg, le 12 juillet 2016

36 Dans son livre, *Les irremplaçables* - Editions Gallimard

AMORCES POUR UNE ÉTUDE SUR LE MÉTIER DE DANSEUR

LE GROUPE SIMONE

Nathalie Collantes, Sylvie Giron, Jean Rochereau

Septembre 2016

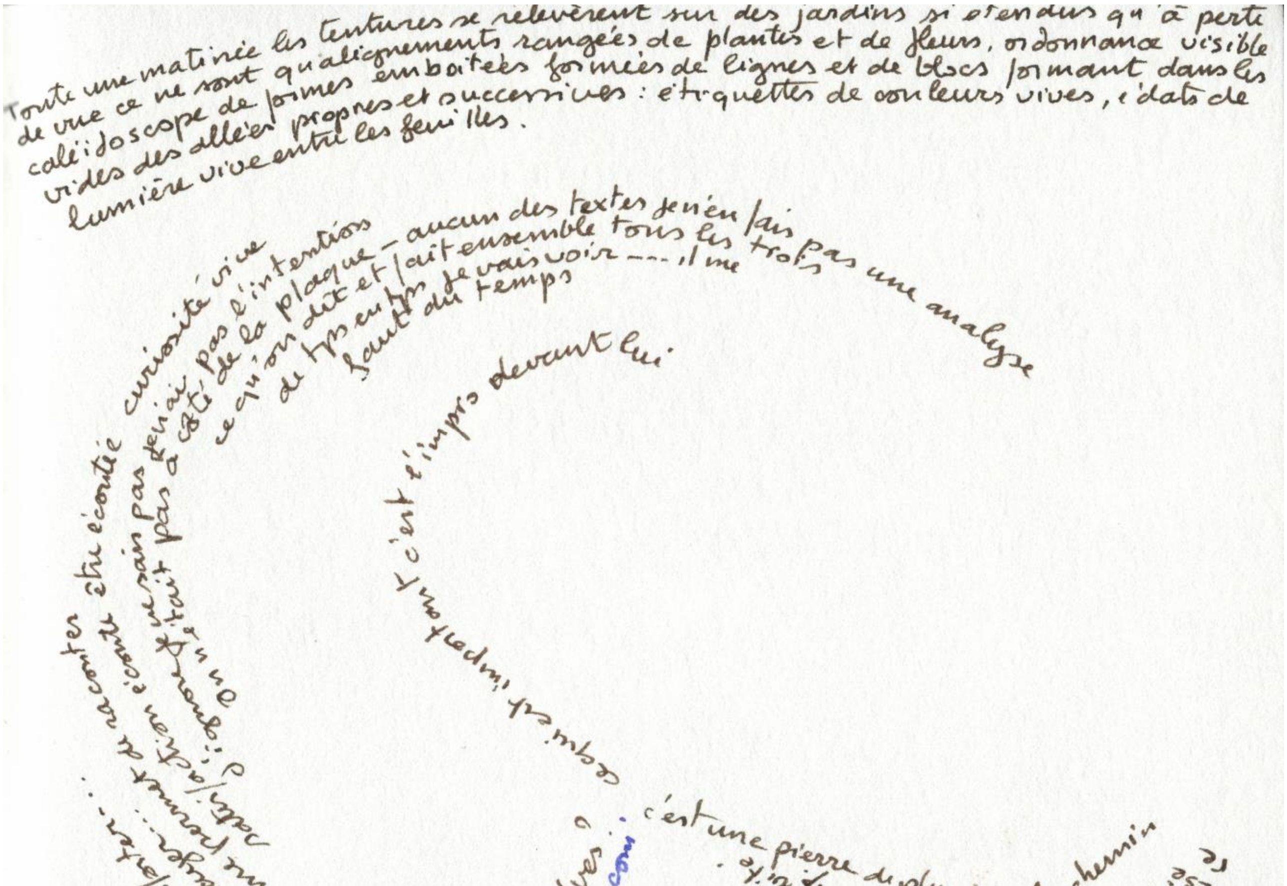
CONTEXTE DE L'ÉTUDE

L'association *Les Carnets Bagouet*, constituée en 1992 à la disparition du chorégraphe Dominique Bagouet, a posé la notion de collectif au centre de ses réflexions. Elle interroge plus spécifiquement les problématiques de la mémoire et de la transmission en danse. Ces travaux ont donné lieu à des publications. En 2009, l'association a ouvert son conseil artistique à des danseurs venant d'autres courants chorégraphiques, ensemble, ils créent le *Laboratoire des Carnets*, entité spécialement dédiée à la recherche sur le métier de danseur.

Depuis plus de 20 ans, l'équipe *Psychologie du travail et Clinique de l'activité* dirigée par Yves Clot au CRTD - CNAM a développé une expertise dans le champ du développement de la santé au travail. Elle s'attache à donner à ceux qui travaillent les moyens de prendre soin de leur métier. La construction de collectifs de pairs, les controverses professionnelles sur le métier, l'institution de débat sur la qualité du travail sont les principaux axes d'action qui caractérisent le positionnement de cette équipe et fait sa spécificité.

D'une manière générale, le métier de danseur interprète est mal identifié. Il est rarement considéré autrement que par des projections fantasmées, des appréciations vagues et un vocabulaire impropre et dépassé. Ce trouble sociétal se trouve au cœur du questionnement qui a rassemblé ces deux structures de recherche. Les pratiques de la danse contemporaine comme activité professionnelle, de même que les dispositifs méthodologiques dans lesquels elles s'inscrivent, ont constitué la base de questionnements partagés entre danseuses, danseurs et chercheuses, chercheurs.

En 2010 ces deux équipes entament une collaboration qui débute avec l'expérimentation dite des *Auto confrontations croisées* (ACC) et aboutit au montage vidéo des deux chercheuses : *Des instruments d'action de la transmission en danse*. Quatre ans plus tard, lorsque nous avons formulé le projet à proposer à la Fondation d'Entreprise Syndex, un décalage s'est fait jour au sein du *Laboratoire des Carnets*. Les quatre danseurs – transmetteurs impliqués dans la deuxième partie de l'expérimentation, creusaient un sillon en lien direct avec cette seule activité, tandis que les trois autres danseurs voulaient rendre compte de différents aspects du métier à partir de cette expérience commune. Le *Groupe Simone* est donc ce trio de danseurs qui s'est attaché à mener cette étape du projet en se donnant la possibilité de danser, parler, écrire, dessiner, filmer, enregistrer.



Toute une matrice les tentures se relevèrent sur des jardins si étendus qu'à perte
de vue ce ne sont qu'alignements rangées de plantes et de fleurs, ordonnance visible
caléidoscope de formes emboîtées formées de lignes et de blocs formant dans les
vides des allées propres et successives : étiquettes de couleurs vives, éclats de
lumière vive entre les feuilles.
curiosité vive
de la plaque – aucun des textes je n'en fais pas une analyse
ce qu'on dit et fait ensemble tous les trois
il me faut du temps
c'est l'impro devant lui.
la réponse à des questions ?.....
c'est une pierre de plus sur le chemin
combien de questions ce matin
dans les criailleries des
goélands : des questions
des commentaires
qui sont une
situation de
confrontation
sur les rives herbeuses de l'Isère le groupe
c'est la féerie romanesque de l'Isère

PRÉSENTATION DE LA DÉMARCHE DU GROUPE SIMONE

Nous avons remis en jeu des questions issues de la première étape de travail en dansant et en dialoguant. Nous nous sommes tout d'abord appuyés sur le montage vidéo : *Des instruments d'action de la transmission en danse* et sa transcription, ainsi que sur le texte de Yves Clot *Un singulier collectif*.

Depuis juillet 2015, outre les réunions en visioconférence, les échanges mails, nous nous sommes retrouvés sur trois périodes d'une semaine chacune et deux journées de travail avec Yves Clot. Nous avons mis en jeu une série d'expérimentations qui ont produit de nouvelles ressources. L'intention étant de définir certains points d'ancrage d'une pensée de la danse qui se situerait au sein de l'activité, entre le dire et le faire, le dansé et le parlé.
Des thématiques particulières ont émergé, "la consigne", "la petite parole", "la réception"…
La manière de faire est restée en constante évolution et recherche.

Le principe de l'improvisation dansée a conduit tous nos temps de pratique, il a mis au jour la diversité de nos parcours professionnels. Les singularités lisibles dans nos danses sont devenues des points d'appui pour notre travail. Chaque nouvelle proposition était un choix fait parmi beaucoup d'autres. Nous avons mis en place des situations définies par un choix thématique, des rôles, des consignes, une répartition dans la durée, dans l'espace, des prises de parole, etc. chacune d'elles étant filmées ou enregistrées. Ce type de mises en jeu est très habituel et familier dans notre milieu professionnel. Yves Clot en souligne la complexité technique qu'il qualifie de méthode.

Tout au long de ces périodes de travail les objectifs ont évolué, les pistes se sont accumulées, l'étendue des champs de recherche s'est ouverte au-delà de ce que nous pouvions explorer. Nos textes sont des amorces à des développements futurs. Sans prétendre à l'exhaustivité nous posons ici quelques éléments de ce que pourrait être une définition du métier.

Ce document rend compte de la vivacité du projet et des perspectives qu'il engendre. Nos textes peuvent se lire de manière indépendante, parallèlement à des captures d'écran issues des vidéos réalisées durant deux de nos sessions de travail.
Un court film est disponible : https://vimeo.com/184866330 Mot de passe : Simone

Vous trouverez, en fin de dossier, une chronologie de nos principales étapes de travail ainsi que des dessins qui ponctuent le déroulé du dossier.

Poursuivre – Bagouet et les mutations

Le *Groupe Simone*, Le *Laboratoire des Carnets*, la rencontre avec le C.N.A.M. et Les *Carnets Bagouet* n'auraient jamais vu le jour sans la dynamique du chorégraphe disparu, Dominique Bagouet. C'est depuis mon cheminement d'interprète puis de responsable de projets autour de pièces chorégraphiques de Dominique Bagouet que je parle.
Le parcours du chorégraphe et l'histoire des *Carnets Bagouet*, puis le désir de s'ouvrir à d'autres histoires en danse, ont montré qu'une œuvre dite achevée peut pourtant rester ouverte à des mutations ainsi qu'à des évolutions dues, entre autres, aux personnes qui organisent le travail.
Les relations entre interprètes se transforment au cours de leur évolution dans l'œuvre. L'arrivée de nouvelles équipes crée de nouveaux contextes et mutations. Avec le temps et de multiples travaux de transmission, je vois l'œuvre vivre selon de nouveaux goûts, perceptions, interprétations et esthétiques. Mes outils en danse évoluent, je transforme mes propositions pour organiser le travail et mieux comprendre ce qui se joue.
SG

Présence des danseurs, nous

La place des danseurs dans un processus d'expérimentation sur le métier de danseur est essentielle. L'art de la danse n'existe pas en dehors du corps des danseurs. La parole sur le métier ne peut être sans la parole des danseurs. L'acte chorégraphique, l'activité de danse est une activité collective, mettant en jeu de façon complexe les personnes présentes.
En fait, on peut dire que dans un processus mis en place, par exemple les confrontations filmées et leurs commentaires, la présence et la parole des danseurs sont déjà là.
Nous sommes dans les mots de leurs échanges verbaux.
C'est cette présence que nous souhaitons faire parler, presser de dire, interroger, révéler – réévaluer par conséquent – exprimer, partager, réintroduire enfin dans la lecture de l'expérimentation.
Non donner la parole, la prendre !
S'emparer des objets produits – de certains objets produits par cette expérimentation ; y mettre nos mots… De l'importance ou de la futilité, ce n'est pas qu'il nous en chaille, nous voulons laisser parler la présence, croiser les éprouvés de toutes les personnes en présence.
Dans notre habitude de parole plurielle et démocratique chacun a toujours eu son mot à dire.
Nous avons fait partie de l'expérimentation. Nous sommes concernés. Nous avons la conviction que notre parole est un ajout utile et nécessaire au développement de l'expérimentation. JR

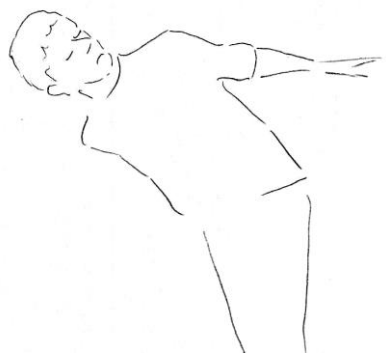
En corps

L'expérimentation avec le CNAM (les *auto confrontations croisées* à partir d'une séance de travail dans le studio de danse) est le point de départ d'une réflexion sur le métier de danseur. Chemin faisant cette première expérimentation est "recouverte" par de nombreuses autres que nous avons mis en jeu après elle. En fait je me rends compte que j'envisage tout notre travail en prenant appui sur ce que mon corps a traversé : des quatre premières heures dans le studio de danse le 11 novembre 2010 aux trois semaines de travail en studio et à la table de juillet 2015 à juin 2016. NC

Nature de la consigne

Je me penche sur l'activité improvisée en danse et sur le mot : consigne. J'entends par ce mot, la règle du jeu permettant de révéler l'activité et le fonctionnement des relations qui se nouent.
Si j'ai choisi ce mot comme sujet de travail, c'est qu'il me gênait, m'attaquait, craignant des réponses fermées à mes propositions en situation de chorégraphe ou enseignante. À Romans en février 2016, deuxième session de travail en studio : même si cela n'est plus un empêchement pour moi, je désire ne pas lâcher ce sujet de travail. Je propose alors des consignes d'improvisations que je considère comme " ouvertes " permettant de mémoriser ce qui s'est passé et ce qui se passe dans un temps de remise en jeu, grâce à ce que l'on retient et ce qui se transforme. Permettant peut-être à chacun de prendre conscience de ce qui reste une obsession, ce qui change de chemin, ce qui permet petit à petit de déceler nos paradigmes personnels, sans tomber dans une sorte de danse au kilomètre. Mais si je rajoute d'autres informations à mes yeux complémentaires et porteuses d'élans, cela peut être perçu comme restrictif pour les autres. Mes attentes implicites deviennent des sortes de " consignes fantômes "*, celles que je me donne parce qu'elles " vont de soi ", ou font partie de mes habitudes, automatismes, critères esthétiques. Ces consignes-là peuvent me rassurer, m'empêcher d'essayer ou de voir. Entre le dire et le faire elles transforment le travail envisagé sur l'établi collectif. Il me faut trouver alors le mot plutôt que des mots !
Plusieurs choses s'expriment en même temps, sans crier gare, la formulation de la consigne et le contexte, la compréhension, le vécu, l'implicite, la filiation, la tradition, l'humeur du jour.
Celui qui reçoit la consigne, puis agit, peut être à l'écoute des actions et interruptions d'actions, peut s'offrir le temps de se rêver en mouvement, le temps de tourner autour avant de rentrer dans l'ouvrage. Il peut vivre ce moment comme un stimulant pour l'imagination.
... "Est-ce bien ça qui a été dit, demandé, suggéré"... "Est-ce qu'on est obligé de ça".... "Est-ce qu'on se censure"... "Quelle liberté on prend"... "La peur d'y aller, c'est une censure ou une tension"…*
Suggérer permet l'imagination, le débat, la proposition de pistes alors non entrevues. L'enjeu est de faire accepter un travail/création comme un développement en cours qui ne doit pas épuiser la tâche.
L'ouvrage incomplet est une étape essentielle à la démarche. SG

* Nathalie nomme ainsi une consigne donnée par Sylvie. Février 2016
* Paroles après improvisation. Nathalie et Jean. Février 2016

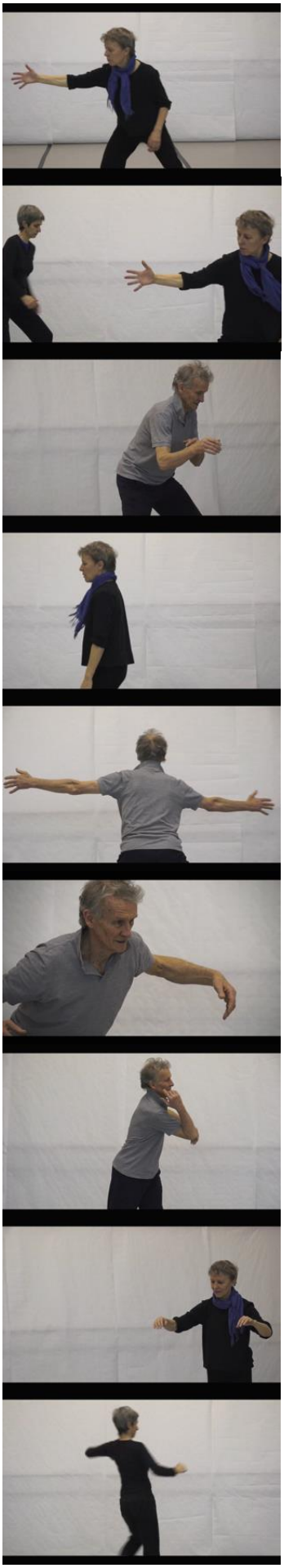


Danser / Parler

C'est le travail sur les entretiens que j'ai réalisé avec Jacqueline Robinson (pionnière de la danse moderne en France) qui m'a rapproché du collectif Les *Carnets Bagouet* au moment même où celui-ci souhaitait s'ouvrir à d'autres histoires en danse. L'enseignement en composition et improvisation que j'ai reçu dans les ateliers de J. Robinson proposait un partage du temps entre danse et prise de parole. Je me suis engagée dans le traitement de ces entretiens tout en dialoguant avec Julie Salgues - danseuse et en dansant. Et je n'ai de cesse, depuis six ans, de me servir de ces entretiens pour créer des danses et engager un dialogue avec des personnes nouvelles.
L'improvisation qui a signé le lancement du *Laboratoire des Carnets* en novembre 2010 et les danses que nous mettons en jeu avec le *Groupe Simone* viennent à tout moment jouer un équilibre entre danser et parler. NC

Ce qui échappe ?

Une "force sans vecteur"
"On transmet ce qui échappe" La formule de Yves Clot nous séduit, emporte notre adhésion, je peux dire. Mais, il y a un mais, il me reste à découvrir ce que je peux en faire.
Le truc à atteindre, nous devons trouver nos mots pour dire cela sous peine de le laisser flotter dans l'espace indicible du sublime…
Parler de notre métier, c'est précisément sortir du sublime, du vocabulaire du sublime.
Que faisons-nous pour manier ce qui échappe ? C'est le travail quotidien de l'interprète pour atteindre ce fini du mouvement – appropriation – que nous appelons danse ?
Je sais que ça fonctionne souvent comme ça, comme une cible au départ, je ne la vois pas, je sais qu'elle est là : c'est en me concentrant sur elle que j'arrive à atteindre le truc d'à-côté.
Quant à savoir ce que c'est ? JR



À propos du genre

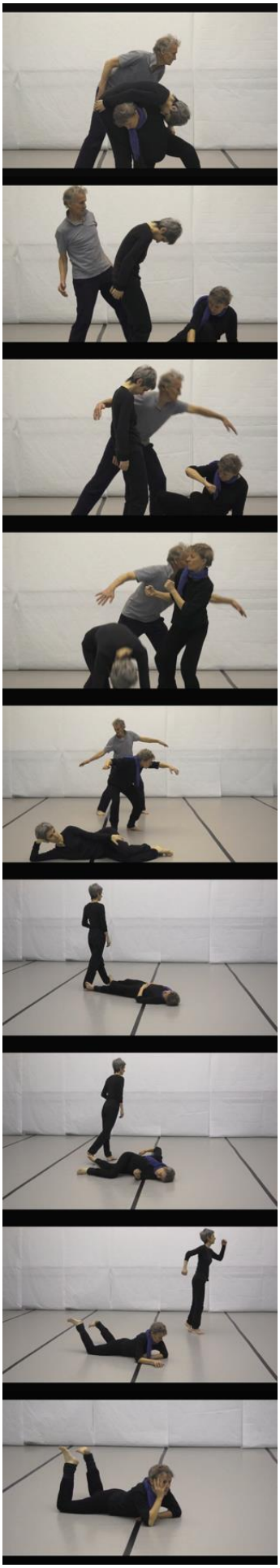
Lors de la rencontre de novembre 2015, Yves nous parle du "genre". Il nous envoie peu après le texte *Genres et styles professionnels*. "C'est le nom d'un couple conceptuel qui sort ces notions de l'analyse littéraire […] pour en retrouver les racines dans la vie ordinaire".
Ce texte me parle, évoque de multiples résonnances dans notre métier. Des observations très hétérogènes : gestes, comportements, éléments de comportement, habitudes de studios, modes… évoquant moins l'évolution de styles que la "petite parole" de Nathalie. Yves pose de nombreuses questions sur la "petite parole", puis mentionne le "genre". J'en retiens que ce sont des détails sans importance, des choses qu'on fait sans y penser, des comportements collectifs.
A l'évocation de la scène qui ouvre *Madame Bovary* et qui est citée comme fondement de cette ligne de recherche sur le "genre", il y a les formules : "Nous avions pris l'habitude…", "…il fallait…", "…c'était là le genre.". Je retiens l'habitude, l'obligation, le caractère grégaire.

Trois exemples :
Une légère agitation des doigts, petite vie autonome à l'extrémité des bras d'une professeure de danse, Anna Mittelholzer, bientôt imitée par tous ses élèves et au-delà. C'était devenu en quelques mois de l'année 1968, une sorte de marque de fabrique, ou signe de ralliement. Le plus étonnant est que ces petits gestes des doigts étaient apparus chez des danseurs qui ne pratiquaient pas ce style.

Une oscillation de la tête lors du demi-plié qui s'est répandue comme une rumeur dans tous les studios à la fin des années 70. Là encore on peut observer que ce "genre", s'il s'agit bien de cela, déteignait hors des familles dans lesquelles il était apparu. L'ayant remarqué à Paris, j'ai eu la surprise de le découvrir bien répandu à Montpellier lors de mon arrivée en 1980.

Les habitudes au début du cours, l'entrée dans le studio : dans les années soixante, tous les élèves restaient debout, certains s'échauffaient, d'autres restaient immobiles, tous étaient debout. Aujourd'hui, entrez dans n'importe quel studio de n'importe quel cours de danse, du plus classique au plus avant-garde, du plus sélect au plus populaire et vous verrez chaque fois le même spectacle, tout le monde est au sol, couchés pour la plupart. Ce qui eût choqué il y a cinquante ans est devenu quasiment une obligation.

Est-ce bien là le genre ? Les questions foisonnent : Quels liens avec le style, avec les modes, avec les courants, les lignes de filiations, les domaines de l'imaginaire ? Lorsque j'évoque le "corps jaillissant" des années soixante, est-ce un genre ? Observations cliniques concernant une collectivité plutôt qu'un danseur, une époque, fugace bien que terriblement contraignant, ça déborderait le danseur… JR

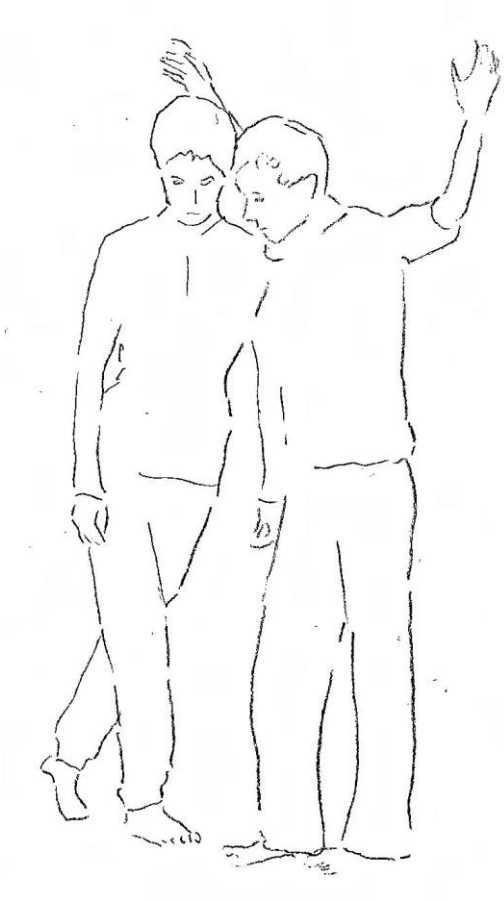


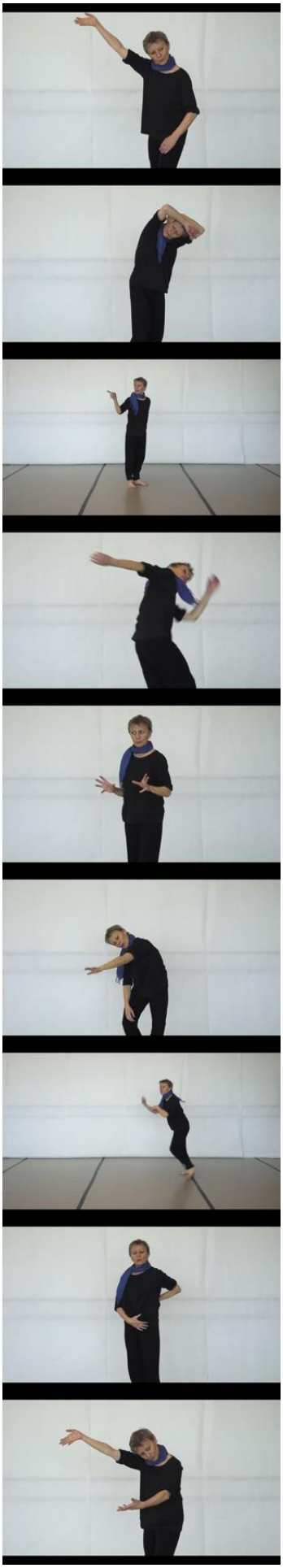
La petite parole

Ce que je nomme "la petite parole" en danse, c'est la parole qui jaillit dans l'activité, dans le studio. C'est une parole elliptique, celle qui s'échange entre danseurs. Elle accompagne le geste, on peut même dire qu'elle le porte. Elle a également valeur d'évocation. On parle pour expliquer un cheminement, un mouvement, un espace, un temps, un état…
"Et au sol, tac, et roule, et déroule les appuis des mains, des avant-bras, hop, face, le regard vraiment devant vous (…)" *
Dans son activité, chaque danseur développe une façon de parler lorsqu'il transmet une danse, un exercice ou lorsqu'il explique quelque chose de la danse. Le montage réalisé par les chercheuses du CNAM montre quatre moments de transmission réalisés par différents.es danseurs.ses. Chaque moment et personne donne à voir mais aussi à entendre une spécificité de comportement, de méthode et une orientation esthétique. C'est très perceptible dans ces brefs extraits lorsqu'on est danseur. Pourquoi ? Nous relions les façons de nommer – verbe et onomatopée – à des histoires, des familles de travail. Nous les repérons, les reconnaissons, même si nous ne faisons pas toujours la démarche de l'énoncer. La petite parole est une entrée dans l'étude de ce qui est en jeu dans la transmission en danse.

NC

*Transmission de Michèle Rust dans le montage *Des instruments d'action de la transmission en danse.*





Du non verbal

Le désir de travailler avec le collectif, en studio de danse, me taraude. En attendant que cela se mette en place j'observe, lors de réunions, les petits gestes/postures accompagnant les personnes en situation d'écoute. Depuis l'été 2015, au cours des résidences de travail du *Groupe Simone*, cette attention s'est affinée. En mai dernier, lors d'un atelier avec un groupe de jeunes danseurs, je propose une consigne. À cet instant, j'observe les regards échangés intenses ou furtifs, en attente ou en méfiance, face à face, venant du dessus, du dessous, un peu de côté; les tenues de tête, le menton rentré ou exagérément tenu, les bras croisés ou agités discrètement, les bouches serrées, les dents mâchonnant les lèvres... Il y a des multitudes de mimiques incontrôlées ou "trop bien" contrôlées. Je suis attentive aux changements d'attitudes quelquefois accompagnées de bribes de conversation en sourdine au sein d'un groupe. La respiration qui se régule, trouve sa place et permet le mouvement dansé naissant; ou une fébrilité grandissante d'inquiétude, de questionnements. Ou alors un mutisme d'incompréhension, de désaccord qui ose ou n'ose pas s'affirmer face à moi, qui suis en situation de "maître"... Je dois permettre l'action... Par une nouvelle consigne ? Un encouragement ? Un débat ? En acte dansé ? En parole ? On dit quelques fois "il faut mettre l'autre dans sa poche". Il s'agit plutôt de se mettre en action, ne pas amadouer l'autre, mais l'inviter sur son terrain de travail. Dire ou faire comprendre à celui qui écoute/reçoit qu'il peut répondre à ce qu'il a compris, là où il en est aujourd'hui. La réponse ne s'exprime pas pour faire plaisir à l'autre. Il s'agit de prendre position.

Dans le *Groupe Simone*, face à mes pairs Nathalie et Jean, ces attitudes sont moins fébriles. Je constate plutôt une immobilité suspendue par la réflexion, face à ma proposition. Rarement des mimiques dubitatives. Il y a confiance. Les paroles émergent plus rapidement.

Dans tous les cas, les pauses sont nécessaires pour jauger, "digérer" ce qui s'est passé, avant de s'engager sur l'action suivante. Il y a nécessité de prendre son temps. SG

Les silences de Bruno

" *L'activité n'est donc pas réductible à l'action visible ou à son résultat* "
Parler du silence et de la force du silence de Bruno ?
Observer que cette manière n'est même pas habituelle, chez lui. Lors de nombreux ateliers, ailleurs, j'ai vu Bruno parler, demander sans montrer, détailler ses demandes, assis au bord du studio, plaçant ses mots, ses images, ses consignes… Bref, si Bruno, dans cet atelier, pour travailler le geste d'Odile Duboc, décide de se taire et s'y tient, c'est son choix et c'est une posture exceptionnelle.
Peut-on contester qu'il en ait fortement ressenti la nécessité ? Mais là n'est pas le sujet. Je parle du point de vue du danseur, l'apprenant, en recherche d'un contenu chorégraphique à saisir.
Dès l'entrée de cette activité partagée avec Bruno, tandis que je m'engage complètement dans ma recherche, mon attention est focalisée par une force qui l'habite, que je perçois dans sa manière, dans son mouvement.
Le silence de Bruno est un choc, une surprise. Son prolongement tenace en manifeste la force et la puissance. L'affirmation du silence répond à nos regards interrogatifs.
Plus tard, regardant le film, il me semble observer que Romain est fortement surpris… presque gêné ? La réponse de Bruno, en retrait, comme devant une attaque ; il se replie, s'excuse… faut-il y voir une insuffisance, une "erreur" pédagogique, semble-t-il près de penser ?
Aujourd'hui, dans ce regard rétrospectif, cet essai de formuler le ressenti d'alors, le mot "erreur" me fait rire, tant il est à l'opposé de ce que nous avons éprouvé. Je ne suis pas le seul :
Michèle Rust : "C'est impressionnant la puissance de remémoration qu'a le geste. Chercher ces mouvements, esquisser ces élans convoquent […] la présence d'Odile, et si c'est un souvenir, il est dans le moment extrêmement, charnellement présent."
Pascale Luce : "J'ai aussi vécu le moment présent d'une rencontre dans le travail, les mêmes nuances, l'éveil des perceptions, le sentiment de partager l'intimité et le mystère de quelqu'un, d'en être le passeur. […] dans le présent d'une relation et non dans son souvenir, un bonheur étonnant !"
Il y a une contradiction évidente entre la qualité et la force de ce que nous, danseurs, récepteurs, nous avons éprouvé et ce qui se dit à ce propos dans les ACC – ce qu'en dit Bruno lui-même ; qui affirme qu'il ne se limitera plus à montrer ; qui parle de façon négative…
Qu'en dira-t-il aujourd'hui en lisant ce texte ?
Que faire de telles contradictions ?
Reste la force du silence opiniâtre de Bruno, son efficacité. Ai-je tort d'y reconnaître une illustration de l'affirmation de Yves Clot : "ce qui ne se transmet pas est plus important que ce qui se transmet" ? La réticence de Bruno à partager ce silence, la force du silence, sa source ? Son effet sur nous autres, les apprenants ? Une attitude requise pour entrer dans la danse d'Odile, un sésame ?
Le silence de Bruno est un acte, ressenti comme une aide, un guide. Un genre de demande paradoxale comme " lâcher prise, laisser aller, laisser faire ". Je me suis senti modifié dans mon corps par ce silence, un peu gêné aussi.
JR

*Ce texte renvoie aux personnes qui apparaissent dans le montage *Des instruments d'action de la transmission en danse.*
*LISE – CNAM, axe travail – séminaire pluridisciplinaire : "À quoi nous sert l'activité pour comprendre le travail ?", mardi 29 et mercredi 30 avril 2014.

Une affaire de terrain

Dans la démarche contemporaine occidentale, les hommes et les femmes dansants sont à l'origine du mouvement, le cœur même du mouvement. Un danseur crée une espèce de "volume" de présence qui trouve au moment de la création une relation aux "volumes" des autres. Lorsque un interprète reprend la place d'un autre, il œuvre non pas à avoir le même volume que l'autre mais à créer une nouvelle situation, de nouvelles relations.
Et si ses partenaires ne veulent pas de cette relation ?
Si le temps et la démarche manquent pour que cela se fasse ?
Il y a vraiment passation, s'il y a un espace entre-deux, un terrain de mises en jeux où les expériences se confrontent et où les transformations deviennent possibles. L'équipe qui est au travail peut formuler de nouvelles consignes, poursuivre l'écriture, changer d'avis.
Quand l'interprète est au présent dans sa danse, face à l'ouverture d'un large champ de perceptions, qui ouvrent à leurs tours d'autres perspectives et horizons, peut-on dire que la consigne est ouverte? Ouverte jusqu'à la contradiction même, jusqu'à l'inachèvement, l'inaccompli ; contradiction en réalité révélée par le processus. La clarté peut-elle devenir équivoque ?
Aucune consigne n'est vraiment fermée, car une infinité de réponses est possible. La complexité des individus qui proposent et celle de ceux qui répondent amène une diversité de choix.
Si une réponse exclut une autre, elle ne la nie pas pour autant.
Casser une consigne pour en créer une nouvelle.
"Suite d'ordres, de désordres, ordres, désordres…", comme le dit Jack Ralite le 20 juin 2016. SG

Parler / Danser

Paraphrasons cette fameuse réplique : Si tu danses et ne parles pas, tu ne rends pas compte du métier. Si tu parles et ne danses pas, tu ne rends pas compte du métier. Moralité, pour rendre compte du métier, il faut parler et danser. NC

Réception

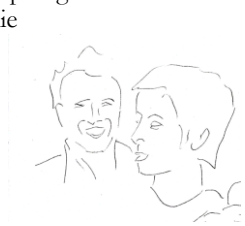
La réception témoignage, méthode ou programme.
Je m'efforce d'entrer dans la danse du *Crawl* * que transmet Romain, ça coince un peu, j'essaie de faire plus grand pour voir. Michèle : "Plus petit, Jean, mets moins d'énergie ! " Effet magique, le mouvement se laisse faire facilement, mon travail se libère.
J'observe le travail que fait Laurent Pichaud sur le solo de Dominique Bagouet dans *Les petites pièces de Berlin*. Dominique Noel, extrêmement précise, multiplie les détails, le poids, les inclinaisons, le regard, les doigts, l'état de corps, l'espace… À partir de quel moment, s'arrête-t-elle de corriger et laisse-t-elle Laurent s'approprier la séquence ? Quel est ce jugement de la danse de Laurent qui lui fait changer son mode d'intervention ?
La figure du destinataire et de la réception de l'œuvre est pour une grande part inscrite dans l'œuvre elle-même, dans le rapport aux œuvres précédentes qui ont été retenues à titre d'exemple et de normes. Même au moment où elle paraît, une œuvre ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert… Quelle validité y a-t-il à transposer du domaine littéraire au domaine chorégraphique ?
Sauve les réceptions ! Même mots, concepts différents ? Ou peut-être des liens ? … Que partagent, le poète, le chorégraphe, le danseur et le spectateur, les cloisons n'étant pas étanches, des modalités de l'acte de voir ?
Une attente commune, une attention sur fond d'inattention… JR

**Le Crawl de Lucien*, chorégraphie Dominique Bagouet. Romain Panassié, Michèle Rust, membres du Laboratoire filmés dans le montage cité.
*Jean Starobinski

La relation

Le 30 juillet 2015, notre regard sur l'expérimentation CNAM nous amène Jean et moi à discuter d'un sujet qui me paraît important, la notion de relation. Si j'énonce, je me mets en relation au monde. La relation est au cœur même de la danse.
Être à l'écoute, porter un regard, rester sur le qui-vive, improviser, composer, travailler la proxémie *, préciser l'adresse.
Cette relation se met en place dès le démarrage d'un travail, dès l'installation du contexte, puis de la première proposition dansée ou parlée. La consigne formulée n'est que le début d'une période d'allers retours inégaux en durée, de passages plus ou moins lisses ou rugueux, flottements de doute, pertes de repères, élans, silences. La relation est un passage à double sens de celui qui va proposer à celui qui va recevoir, et vice versa.
Par exemple lorsque, dans notre troisième semaine de travail, nous organisons les prises de paroles singulières*. Cela permet la réflexion de chacun, au sein du travail commun.
On peut dire que la notion de relation refuse d'être réduite à une seule expérience. Les multiples expériences n'entraînent pas pour autant un chaos dans les relations. Les différents protocoles peuvent permettre l'organisation de celles-ci, ainsi que des invitations à intervenir de manières singulières et/ou collectives dans l'univers proposé par l'initiateur de l'expérience. Ce dernier offre un ouvrage à son interlocuteur. Cela se concrétisera dans une forme et des relations peut-être inattendues. SG

* Référence au travail de l'anthropologue Edward T.Hall
* Méthode proposée par Nathalie



Première entrée, juillet 2015

Dans notre métier, la relation que les personnes, au studio, élaborent, tissent avec le mouvement à venir, est au moins à double sens. La danse d'un chorégraphe se forme dans son regard. La chorégraphie se forme dans le regard qu'il porte sur les danseurs, sur leur danse. Parler de l'activité c'est parler de ces deux activités simultanées qui se déroulent conjointement, la production d'un geste et l'accueil de celui qui est fait en retour, en face, celui qui est exécuté en réponse.
En face de la nécessaire attitude réceptive de " celui qui donne ", il y a, tout aussi nécessaire, l'élan producteur, chargé de désir, de celui qui reçoit. Ce jaillissement aspire à son tour à être reçu par celui qui a donné.
Ainsi les deux reçoivent et donnent. Relation duelle dans les deux sens entremêlée à la tension vers la danse à venir. Nous ne pouvons parler de l'activité sans parler de ces deux sens de circulation, des désirs, de l'information, des impulsions, de la création, du jugement… Ceci doit être un objet de travail ; comment en faire un objet, une situation?
Sylvie : "Je pense que la relation des danseurs avec les chorégraphes est en permanence à double sens. Cela m'intéresse de mettre en place des situations qui permettent de voir ce fonctionnement, ce qui va de l'un à l'autre." JR

Connaître l'autre dans son activité

Comment avançons-nous singulièrement dans ce travail ensemble ?
Dès notre première semaine de travail en juillet 2015, j'ai consacré une grande partie de mon attention à la découverte des deux personnes qui partageaient mon quotidien. À chaque session nous avons dansé ensemble, proposé des modalités d'improvisation, nous avons également observé. Sylvie et Jean sont des figures représentatives de la danse en France. En tant qu'interprètes ou initiateurs de projets, leurs parcours posent des repères, tissent des trames. Chacun, dans son travail, dit à sa façon quelque chose du métier.
Pour moi danser avec quelqu'un c'est vouloir le connaître ou déjà le connaître, un peu. Danser avec quelqu'un c'est aussi le regarder. Dans cette optique j'ai demandé à chacun de réaliser, sans préparation, un exposé dansé et parlé de la danse de Dominique Bagouet pour l'une, de la danse de Maurice Béjart pour l'autre. Nous avons gardé la trace filmée de ces deux "catalogues" d'un genre hybride qui n'ont pas d'autre prétention que d'êtres revus, refaits, augmentés, etc.
Au moment où chacun fait ce travail très fin de synthèse et d'analyse, il réalise quelque chose qui manque cruellement dans la profession, certes, mais surtout à ce moment-là, ces deux danseurs, littéralement, font leur métier. NC

Improvisation / Imprévu

Quand j'improvise, je pars de quoi?
Du sujet de travail, de mon expérience, de mes sensations du moment. Seule, je profite de ce qui advient dans ma danse pour accompagner, développer, interrompre, compléter, jouer avec mes sensations, matières sensibles au présent. Être au présent de sa danse, dans diverses modalités de qualité du mouvement, de musicalité. En groupe, mes actions sont altérées par les autres. Il y a impossibilité de suivre une route prédéterminée. Il s'agit de laisser apparaître ce qui se joue dans les nouvelles relations, les surprises, les actions espérées, ou inattendues. Je peux être amenée à m'arrêter, attendre, regarder, m'insérer à nouveau dans la danse de groupe sans me censurer; démarrer dès qu'une gestuelle, une énergie, une intention m'appelle.
Je pensais aller de l'avant dans un flot de danse attendue ?
Une action advient, surprenante. Je suis prise dans un flottement à l'intérieur d'un espace blanc, en deçà de toutes perceptions de limites. Je n'ai plus de territoire, uniquement celui de mes sens. Plus de mesure du temps qui s'écoule. Mon corps est puissant et fragile. Toutes les possibilités s'ouvrent à moi, à nous. L'impossible devient possible.
Je tâche de ne pas perdre le sujet de l'improvisation. Les matières dansées deviennent des sortes de pâtes à modeler, à forger de multiples dynamiques, créant des formes imprévues, des états imprévus.
La texture de la danse comme un sujet infini et inépuisable. SG

La danse sans (les) œuvres

En accompagnement de sa transmission d'une danse de Odile Duboc, Bruno Danjoux évoque le fait que la chorégraphe n'a pas autorisé l'exploitation de ses œuvres après sa mort. Il se demande ce que serait la transmission d'une danse sans les œuvres. Ce questionnement me parle, il déplace l'attention qui ne se limite pas qu'aux seules chorégraphies. Dès lors qu'est-ce que l'œuvre si ce n'est "les œuvres" ? Si l'on regarde l'extrait de sa transmission dans cette optique, les réponses sont multiples : engagement spécifique des appuis, rapport à la musicalité, verticalité, flux… Comment ces éléments s'articulent avec l'espace lorsque le danseur est seul ou bien en groupe, etc. Si la chorégraphie n'est pas le seul élément d'identification de l'œuvre, il faut aller chercher comment ça travaille dans les corps, dans les enseignements de l'artiste, jusqu'aux textes de déclaration d'intention … NC

Convergences

Que met-on sous le terme " mouvement " ? Lors de la journée passée au CNAM, Yves Clot nous interroge longuement sur notre usage du vocable. Nous découvrons une étonnante convergence avec la conception qu'il a de l'usage de ce terme : dans une vision très élargie englobant le géographique, le cinétique, le dynamique, l'émotionnel, le relationnel, etc. Le mouvement est la résultante de tout cela. Cette conception se heurte habituellement à de très fortes résistances. La rationalité est invoquée pour justifier la réduction cinétique, tant dans le milieu de la danse que dans le milieu scientifique.

La question n'est pas nouvelle. On peut citer par exemple Rudolf Laban modifiant radicalement son système de notation du mouvement lorsqu'il introduit la notion d' " effort ".

L'usage que nous en faisons, nous, au sein du groupe, est très polysémique, sans beaucoup de cohérence apparente. Mais loin de vouloir récuser cette façon de parler, il me semble qu'il y a là une contradiction nécessaire, qu'il nous incombe d'expliciter.

Autant dire une piste de travail immense, monumentale, impossible à même sertir dans le cadre de notre projet.

Il n'est pas inutile, pourtant, de signaler l'intérêt que soulève cette convergence. Correspondances à construire.

Les formulations de Yves nous ont déjà fortement sollicités. Elles ont joué un rôle de déclencheur, d'éveilleur, de catalyseur de l'attention que nous portons à notre métier, à notre activité professionnelle. JR

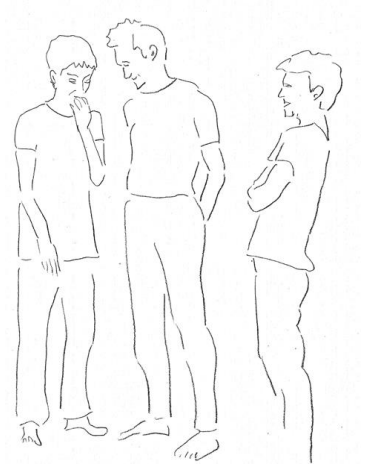
Troublée ?

La parole nous serait-elle cette violette qui n'arrive pas à percer le vert du pré ?* Les conditions de son émergence sont rares, que dire de sa diffusion. La parole du danseur est entachée du soupçon de la défaillance. On la retrouve plutôt perdue sur un terrain qui ne lui appartient pas. Éternelle exilée, pas même engagée dans les combats rétrogrades des sciences dures contre les sciences molles, de l'actif triomphant et du passif honteux. La parole du danseur est une part de sa pensée sur la danse, l'autre part se trouve dans l'acte de danser. Il nous faudra le dire encore souvent et de multiples manières. Peut-être qu'il nous faudra avancer derrière la bannière revendiquée de la défaillance. Et pourquoi pas ? C'est la violette qui fait le pré. NC

*J. Ralite : "On dirait une violette qui n'arrive pas à percer le vert du pré", réunion du 20 juin 2016

Commencer

Depuis le début de notre session de travail en studio, en juin 2016, le mot "commencer" revient régulièrement.
Commencer la journée, commencer à se comprendre, commencer à cerner ce qui se joue entre la danse et la parole.
Comment je commence ?
Pourquoi, quelque soit la consigne, je démarre toujours ma danse en prenant appui dans un bon plié sur mon pied gauche... grâce auquel j'allonge vers l'avant la jambe et le bras droits, accompagnant avec le haut du buste et le regard cet élan homo-latéral ?
Histoire d'une longue construction d'élans posturaux qui me permettent aujourd'hui d'ouvrir une porte à danser avec une respiration calme.
Mais rien ne m'interdit, et même tout peut m'encourager à suivre de multiples chemins à partir de cette entrée en danse.
Puis l'ayant identifié je peux tout à fait jouer à démarrer autrement, ressentir la ou les différences avec ce que je viens de faire sans réfléchir, éprouver des sensations d'abord étranges ou surprenantes et avec lesquelles je vais faire connaissance. Si j'accompagne leurs développements je vais découvrir de nouveaux champs d'expériences, de nouveaux regards sur les autres, et de nouvelles relations. SG



c'était là le genre

entre le genre
et la petite parole
les petites manières

parler à Yves de la rencontre du
7 journées - où les tentures du
sur les jardins de l'ordre nouvelle
furent consacrées - nous ? des
questions de Jean à Sylvie à
Natalie !!! qu'est-ce que ça
t'as - ça t'a fait ? à toi ? ?
rencontre avec Yves dans Clos
on en reparle à Roman ?
on en a reparlé à Rom
on a vu les bergers de la
sur les devant-
rivière Isère - rapi
du flot courant -
heurtent les
où des moutons
(Coëlans !)
Nous repro-
duisons
ce procès
...
Natha
...
reproduit
ce shema
à l'intérieur
du deuxième
du mythe en danse
etc... que ouvrir à
d'autre qui
danseur
nécessai-
sillers
un
vous
vous
elle

Le dolgh à Anna

Le soubassement de ce lieu dans le château-fête :

elle racontait que les danseurs devaient rester debout en silence

Après le pruneau se pratiquait
un-de-tête chasseur
alors-même plus tard un fan de jeunesse qui
le fut bourgeois ou elle boit
animation de canisses
et une bière plus
Pluvion mieux
c'était le genre
Flaubert
de manière
ne ?

CHRONOLOGIE DE QUELQUES ÉTAPES DE TRAVAIL D'UN COLLECTIF EN MUTATION :

Des Carnets Bagouet au Laboratoire des Carnets, jusqu'au Groupe Simone – Septembre 2016

Après avoir considéré que notre corpus d'étude se limitait aux écrits rendant compte de la première étape du travail avec le CNAM, notre recherche a généré, elle aussi, de nombreuses sources. Nous avons enregistré, filmé, traité ces éléments par des transcriptions, des captures d'écran ou montages vidéo. À la fin de notre exposé, nous avons choisi de préciser la chronologie de nos étapes de travail pour poser quelques repères dans le temps et placer les notes référentes dans ce chemin de fer.

Le Groupe Simone

Entre guillemets nous citons les comptes rendus de réunions qui sont rédigés à chaque rencontre.

6 février 2009

Quelques membres des Carnets Bagouet accompagnés de Jack Ralite, président de l'association, rencontrent Yves Clot et plusieurs chercheurs au CNAM de Paris. Il explique le fonctionnement de l'équipe Psychologie du travail et Clinique de l'activité, CRTD-CNAM qu'il dirige, ainsi que leur méthode des *Auto confrontations croisées*. Il montre plusieurs films sur leurs travaux au sein d'autres métiers.

7 février 2009

"L'association *Les Carnets Bagouet* a choisi d'étendre ses champs d'investigation et s'est donné de nouveaux objectifs. Elle souhaite ouvrir ses rangs et dans ce but propose une rencontre d'échange et d'ouverture à Paris le 7 février 2009 à 10h."

11 novembre 2010

Le nouveau conseil artistique des *Carnets Bagouet* crée *Le laboratoire des Carnets* lors d'un séminaire :

"-Faire vivre un espace collectif d'expérimentation et de parole pour les danseurs de ce laboratoire.
-Mutualiser savoirs et histoires et questionner ensemble les notions d'œuvre, d'héritage du danseur, d'interprétation et de transmission en danse.
-Créer des objets, poser des actes qui mettent la pensée en mouvement.
-Mettre à disposition de tous le fruit des recherches du Laboratoire des Carnets."

Ces journées se terminent par une danse improvisée, le 11 novembre, en présence de Yves Clot et Jack Ralite. Sept danseurs d'horizons et générations différentes dansent à partir d'une consigne de Simone Forti : Passer entre. Suite à ce moment déterminant, Yves Clot propose d'intéresser des collaborateurs à mener une expérimentation sur le métier de danseur.

26 février 2011

Réunion préliminaire à l'expérimentation avec deux chercheuses du CNAM de l'équipe de Yves Clot.
"Qu'attendons-nous de l'expérimentation avec le CNAM ?
Nommer ce qui fait le métier du danseur, nos compétences. Ce métier est mal connu, pas reconnu, il est sujet à fantasmes, à préjugés, parfois ramené à des expressions très réductrices qui nous laissent sans voix. Nous avons besoin d'un regard extérieur qui permette une certaine légitimité.

Nous voudrions dénouer, articuler, potentialiser individu et collectif, notions très confuses dans ce métier."

10 mai 2011

"Expériences de transmission filmées au CND, auxquelles participent les danseurs Philippe Chevalier, Nathalie Collantes, Bruno Danjoux, Pascale Luce, Romain Panassié, Jean Rochereau, Michèle Rust, et axées sur les binômes Bruno/Romain et Pascale/Michèle. Les chercheuses Mylène Zittoun et Christiane Werthe filment elles-mêmes à deux caméras."

19 novembre 2011

Présentation du montage réalisé par les deux chercheuses. Bilan de l'expérimentation.

2011, 2012, 2014

Un dossier de demande d'aide à la recherche -via le CND- est déposé à trois reprises, sans succès.

2012-2013

Danse à l'œuvre, un singulier collectif
L'association des Carnets Bagouet organise un colloque avec l'Imec et la revue Mouvement, dans le cadre de l'année Bagouet.

Mars 2013

Un singulier collectif, texte de l'intervention de Yves Clot lors du colloque à l'Imec dont nous citons un extrait :
(…) Nous nous inspirons de cette phrase de Marcel Proust : "La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer". Mais les gens de métier pensent souvent qu'on peut défendre le métier sans s'y attaquer. Nous cherchons donc à leur permettre de faire l'expérience de la dispute professionnelle car en s'attaquant à son métier, on fait autorité sur ce dernier et on acquiert ainsi des moyens nouveaux pour contester l'autorité de ceux qui ont la prétention de décider, à la place des autres, en quoi consiste leur travail. (…)

Novembre 2014

Trois journées de travail à Strasbourg pour finaliser un dossier de demande d'aide à la Fondation Syndex.

7 janvier 2015

Lors d'une assemblée générale extraordinaire des *Carnets Bagouet*, le collectif du *Laboratoire des Carnets* s'entend sur la reprise du projet initial (pour la Fondation Syndex) mais en deux groupes. Jean Rochereau devient la personne référente pour représenter le Laboratoire.

Mai 2015

Notre groupe de travail s'identifie comme le *Groupe Simone* en souvenir de notre improvisation de 2010 où nous avions emprunté à Simone Forti le thème de notre improvisation.

"En prenant appui sur les écrits rendant compte de la première étape du travail entre le CNAM et le *Laboratoire des Carnets*, Nathalie Collantes, Sylvie Giron et Jean Rochereau mettent en jeu une série d'expérimentations donnant lieu à de nouveaux écrits et à des danses. Dans le but de pointer certaines lectures du métier de danseur (recherche, création, interprétation), les nouveaux éléments seront disponibles sous forme de catalogue, film ou web ressource. Ils pourront constituer par la

suite, la source, la base, l'accompagnement d'un travail ultérieur. Cela nous permettra de communiquer sur notre recherche et de la partager."

30 juillet au 3 août 2015

Première semaine de travail du *Groupe Simone* qui partage son temps entre le travail à la table et celui au studio, au CND à Paris. De nombreuses questions émaillent cette semaine :
Le danseur est-il celui qui reçoit ? S'est-on attaqué au métier ou à l'expérimentation ? Etc.
Nous nous sommes donné comme tâche de ne pas tenter d'écrire un texte de scientifiques, mais plutôt de rapporter des réflexions issues de nos expérimentations dansées et de nos discussions partagées. Nous enregistrons nos conversations. Nous posons une caméra témoin dans le studio.

7 décembre 2015

Journée d'échanges entre le *Groupe Simone* et Yves Clot, au CNAM.
Nous venons avec un lot de remarques et questions préparées à l'avance. Yves nous interroge sur nos mots (qu'y a-t-il sous le terme mouvement), nos choix (la petite parole) et nos attentes, puis répond point par point à nos questions préparées.
Nous faisons le constat que cette expérimentation avec le CNAM est le 1er projet du *Laboratoire des Carnets*. D'autre part les chercheurs sont habituellement sollicités par des commanditaires, ce qui n'est pas le cas ici où ni danseurs, ni scientifiques sont rémunérés. Ce qui explique la courte durée de l'expérience, en regard des ACC (auto confrontations croisées) avec d'autres métiers qui peuvent se développer sur un an ou deux.

22 au 27 février 2016

Deuxième semaine de travail du *Groupe Simone*, à Romans, Drôme, dans le studio du Théâtre des Cordeliers : un grand espace pour danser dans lequel chacun a sa table de travail.
Valérie Lanciaux filme et enregistre. Elle propose de tourner en extérieur et fait les repérages.
Danse et paroles alternent, nous prenons le temps de parler de ce que nous avons fait.
Sylvie Giron et Jean Rochereau sont filmés dans l'expérience des "catalogues Bagouet et Béjart".

20 au 25 juin 2016

Troisième semaine de travail du *Groupe Simone*, à Paris. Nous rendons visite Jack Ralite.
Temps plus limité au studio. Un processus plus complexe d'alternance de danse et de paroles est installé, filmé et photographié par Valérie Lanciaux, qui en outre propose un thème d'improvisation.
Nathalie Collantes expérimente un rapprochement entre son travail personnel à partir de ses entretiens avec Jacqueline Robinson et son questionnement sur danse et parole au sein du *Groupe Simone*.
Yves Clot vient passer une journée avec le groupe. Il qualifie ce que nous faisons comme une méthode de développement de la pensée dans le métier.

3 et 4 août 2016

Deux jours à Romans – Drôme pour collecter les textes.

Août – Septembre 2016

Derniers textes et mise en page du dossier.

c'était là le genre

entre le genre
et la petite parole
les petites manières

Lorsque elle s'asseyait sur le bord de la table
elle faisait comme une sauvage qui, ecartant une
fourbe bent les genoux, tire de son paquet
une cigarette, la pose sur le genou droit
et, ayant allumé une allumette
la frotte sur le genou gauche pendant
quelque temps, et, ayant enfin allumé
une cigarette, elle se renverse
gracieusement et rejette en arrière
la fumée.

peu à peu tous les élèves l'imitèrent
conscients ou non de
l'ignorer mais du cé
cours de technique
Graham – un style
plutôt austère
qui laisse peu de
place à la fan-
taisie personnelle – il ce
petit mouve-
ment – atte m
obéi le des do
igts se répandit
la forme bloquée de
la main " graham "
devenue mobile / gagnait
[quelque chose comme un sourire
tenté par l'exagération poétique d'un ... d'où ... vient-elles de loin les ondulations du rachis

Lorsque ... de qu'un

bienvenue de vous adresser l'invasion ace nouvelle disant
que on vit bientôt régner dans tous les studios dans d'autres
toutes les classes dans d'autres styles dans d'autres
disciplines même – les disciples de Walter Nicks.!
enseignait le jazz – se parfumant de mobilité.
les bras sérieux de « Kavin Washinen – gagnaient un
et élèves du « Kavin Washinen – bouche au plafond »
peu de lignes – c'était ensuite le monde pu
tonique – aujourd'hui de me demande
nale – aujourd'hui de me demande
donc, pas même – et ainsi telle
muet Anna ! – la brève aven
tue par procédés en une
autre histoire – ce qui est
sûr c'est que ce genre ne
vient dans un coins de
Graham tuer cet ce
lui de Yuri Lao là
il de chuine non
a fonnement
pas entière
et ne re
probat
ion

Lodoïsk d'Anna

le détail du compte-rendu ?

quelques mots peuvent-ils sans s'mentir résumer ces désirs ce que tu peux ce qu'elle souhaite ce que nous voulons dire mais pas trop de partage surprenant dans les studios numéro 6. c'est un bon titre studios n° 6 quelques heures d'insatisfaction – les vers de Mallarmé ne conviennent pas justement où se trouve la tristesse ?

c'est un très grand bonheur d'avoir dansé pendant cinq jours sans peut-être partager cette danse et ce bonheur des mots accrochés des mots à ces images et venons de découvrir une nouvelle qui ne demande qu'à se vivre à plusieurs et dans les mots se forment un pilier autour duquel nous nous organisons

Notre temps de travail de mai 2015 à août 2016

Trois semaines de 6 jours, dialogues et danses :	150h x 3 personnes
Journées isolées à 2 ou à 3 :	30h x 3 personnes
Conversations Skype à 2 ou à 3 :	10h x 3 personnes
Écriture de chacun :	30h x 3 personnes
Travail sur dossier 2 jours à Romans en août :	20h x 3 personnes
Finalisation dossier (captures d'écran, lectures, réécritures, mise en forme) :	40h x 3 personnes
Prise de vues, montage Valérie Lanciaux :	100h
Dialogue avec Yves Clot 2 journées entières :	16h x 4 personnes
Dialogue avec Jack Ralite :	4h x 4 personnes

300h en moyenne pour chacun des 3 danseurs du groupe Simone

Crédits

Textes de Nathalie Collantes, Sylvie Giron, Jean Rochereau
Captures d'écran à partir de vidéos réalisées par Valérie Lanciaux
Extraits du carnet bleu de Jean Rochereau
Dessins de Sylvie Giron
Mise en page du dossier, Nathalie Collantes

Remerciements chaleureux à Jack Ralite et Anne Abeille
Avec le soutien du Service Culturel de la Mairie de Romans sur Isère, CND de Pantin
Avec l'aimable autorisation du Studio DTM de Paris
Avec le soutien de la Fondation d'Entreprise Syndex

" L'inaccompli bourdonne d'essentiel " R. Char

5/ ANNEXES

BIOGRAPHIES

Anne Abeille

Après une double formation en danse classique puis contemporaine chez Rosella Hightower et Peter Goss, elle découvre la technique Cunningham auprès des danseurs invités au Centre Américain à Paris.

En 1978 elle danse pour Brigitte Réal et Michel Hallet-Egayan à Grenoble. En 1980 elle entre dans la compagnie de Jean Pomarès avec lequel elle travaille pendant 3 ans. Parallèlement, elle participe à la création de la compagnie de danse baroque Ris et Danceries, dirigée par Francine Lancelot. En 1984, elle est interprète de François Raffinot pour les divertissements dansés d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, *Suitte d'un goût étranger*, puis *Caprice* et *Passacailles*. Elle danse également avec Elisabeth Schwartz pour un spectacle sur Isadora Duncan.

En 1987, elle met fin à sa carrière d'interprète, vit à Grenoble, et fait son apprentissage d'assistanat auprès de Bernadette Tripier pour la création de *Trois pas de géant* à la Maison de la Culture de Grenoble. Dès 1976 elle avait croisé le travail de Dominique Bagouet à plusieurs reprises, et c'est en 1989 qu'elle devient son assistante au Centre chorégraphique national de Montpellier. Elle l'accompagne dans les créations de *Meublé sommairement*, *So Schnell* et *Necesito*, ainsi que dans les reprises de pièces du répertoire. Par sa fonction, elle participe également à l'organisation de la vie du Centre chorégraphique. En 1992, elle est assistante de Trisha Brown pour *One story as in falling*. A l'issue de la Compagnie Bagouet en 1993, elle assiste la chorégraphe Olivia Grandville pendant 3 ans, puis collabore au travail administratif de sa compagnie.

C'est en 1994 qu'elle entre au conseil artistique des Carnets Bagouet dont la mission est la préservation et la diffusion du répertoire chorégraphique. Elle dirige avec Michèle Rust la reprise d'*Assaï* (1995), collabore aux reprises de *So Schnell* (1998) et *Meublé sommairement* (2000) et participe à la conception et à la création de *Matière première* (2002).

De 1997 à 2008, elle assure la fonction de coordination générale au sein de l'association. Dans ce cadre elle assure le suivi des reprises de pièces auprès de compagnies françaises et étrangères, l'organisation de stages de formation pour danseurs professionnels, la production de projets chorégraphiques à partir de l'œuvre chorégraphique. En outre, elle approfondit sa connaissance du fonds d'archives des Carnets Bagouet en effectuant le programme de sauvegarde des documents audiovisuels et sonores, en terminant l'inventaire du fonds Dominique Bagouet à l'Imec, en faisant les transcriptions des enregistrements, etc… Elle fait également des interventions, conférences, participe à des débats sur l'œuvre de Dominique Bagouet et sa transmission.

En 2010 elle est administratrice de la Compagnie Balades dirigée par Sylvie Giron et collabore avec celle-ci à la production de la reprise du spectacle de danse pour enfants « Le Roi des Bons », chorégraphie de Bernard Glandier. Tournée dans toute la France en 2011-2012.

Parallèlement elle est scripte auprès de la réalisatrice Marie-Hélène Rebois pour ses films sur la danse et réalise elle-même quelques courts-métrages à partir des archives des Carnets Bagouet.

Bibliographie :

Livres :

Les Carnets Bagouet ou la passe d'une œuvre, sous la direction d'Isabelle Launay, Les Solitaires intempestifs, 2007
Parler de.. Voir enfin… Dominique Bagouet, livre-dvd collectif sous la direction d'Anne Abeille, La Maison d'à côté, 2010

Articles :

Il était deux fois Assaï, Anne Abeille, et *La reprise d'Assaï, le point de vue de la danseuse*, Odile Seitz, in Revue Marsyas n° 37-38, Ipmc, Paris, Juin 1996
Un collectif de danseurs à l'œuvre in Culture et Recherche n°136-Automne-Hiver 2017

Filmographie (réalisations) :

Moderato cantabile, 1997, 15', prod. Les Carnets Bagouet
Chaîne et trame, quelques pistes pour l'étude de So Schnell, 2002, 30', prod. Les Carnets Bagouet, CNDP

Nathalie Collantes

Elle est danseuse et chorégraphe, résidant à Paris. Elle – se forme auprès de – et – danse pour – Suzon Holzer, Jacqueline Robinson, Christine Gérard, Daniel Dobbels et Odile Duboc. Elle fonde sa compagnie en 1992 et crée, depuis, une vingtaine de projets chorégraphiques. Elle réalise par ailleurs de courtes vidéos et coécrit deux livres pour les enfants en 2002. Son travail de création actuel s'appuie sur le traitement d'entretiens qu'elle a réalisés en 1999 avec Jacqueline Robinson, pionnière de la danse moderne en France. Le spectacle chorégraphique *La mémoire courte*, puis *Le projet Robinson*, site internet et aujourd'hui *Fonds d'écran*, performance danse et site internet sont les occurrences du projet. Elle participe à différents

groupes de réflexion depuis de nombreuses années. Elle rejoint le conseil artistique des *Carnets Bagouet* en 2009 et collabore depuis au *Laboratoire des Carnets*.

Nathalie Collantes a été formée auprès de Jacqueline Robinson, Suzon Holzer et Christine Gérard. Après un passage à l'université de lettres, elle rejoint la Sorbonne et son groupe chorégraphique qui sera un premier terrain d'expérimentation et de création. En 1985, elle intègre la compagnie de Christine Gérard et Daniel Dobbels, puis celle d'Odile Duboc, tout en travaillant à ses propres créations. En 1992 elle fonde sa compagnie qui bénéficie régulièrement de résidences dans différentes régions. À partir des années 2000, elle envisage ses créations chorégraphiques sous forme de cycles, destinés à développer des questionnements sur le long terme, avec des équipes engagées. Chorégraphe et danseuse, elle attache beaucoup d'importance à l'interprétation et s'entoure d'artistes qui partagent son goût pour l'écriture de partitions chorégraphiques toujours adressées. Ses créations tissent des fils entre composition et improvisation, entre production et perception des gestes. Elle pose un regard réflexif sur la danse en train de se faire et c'est ce qui constitue la matière même de ce qui est donné à voir. Elle utilise l'image vidéo comme espace de représentation et de recherche. Filmer lui permet d'enregistrer les étapes qui conduisent ses créations. Les courts montages que l'on retrouve dans ses spectacles constituent une sorte de sédimentation temporelle de la démarche. C'est à chaque fois l'occasion, pour elle, de dessiner le portrait de ses partenaires. Elle co-écrit deux livres pour les enfants en 2002. Ces publications trouveront une continuité avec la création de *Une danseuse dans la bibliothèque*, toujours en tournée actuellement. En 2009 elle est lauréate d'une résidence CulturesFrance/Hors les Murs à Montréal. Elle initie un nouveau cycle de travail à partir des entretiens qu'elle a réalisés dix ans plus tôt avec Jacqueline Robinson. Elle crée *La mémoire courte* en juin 2013 et travaille à la mise en ligne de https://leprojetrobinson.org/ ainsi qu'un projet de rencontre-dansée : *Danse@outils*.

Interprétation : De 1984 à 1993 Nathalie Collantes danse dans un grand nombre de créations. Son goût pour l'improvisation l'amènera à créer « Règle d'or », un groupe de chorégraphes improvisant en public (1990-1994). Dans les années 2000 elle fait partie de projets initiés par Alain Michard et Laurent Pichaud. Elle rejoint le conseil artistique des Carnets Bagouet en 2009 et collabore depuis au Laboratoire des Carnets.

Enseignement : Elle met en place de nombreux ateliers tous publics lors de résidences de création. Elle dirige des ateliers en direction d'étudiants en art, ENSBA de Paris, au Centre National de la Danse (CND), ainsi qu'à l'Université de Paris VIII. Elle est invitée à donner un workshop au SESC de Rio de Janeiro / Brésil en 2006. Entre 2005 et 2008, elle enseigne la composition chorégraphique à de jeunes artistes au Centre National de Danse Contemporaine (CNDC) à Angers. En 2014, elle dirige des ateliers chorégraphiques à Sciences-Po Paris. Depuis 2004, elle a en charge la direction artistique de l'option spécialité-danse au Lycée Georges Brassens à Paris, pour une majorité d'élèves du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

Yves Clot

Philosophe. Enseignant-chercheur au Centre de coordination de formation professionnelle de l'Université de Provence, Marseille (en 1990). Professeur de psychologie du travail, titulaire de la chaire de psychologie du travail au Conservatoire national des arts et métiers, Paris (en 2005). Lauréat du Prix du Meilleur Ouvrage sur le monde du travail pour la catégorie « expert » en 2011 pour son livre *Le Travail à Cœur : pour en finir avec les risques psychosociaux*.

Bibliographie

Auteur

Le travail sans l'homme ?, pour une psychologie des milieux de travail et de vie (3ème édition), éd. La Découverte, 2008

Travail et pouvoir d'agir, éd. Presses universitaires de France, 2008

La fonction psychologique du travail (5ème édition corrigée), éd. Presses universitaires de France, 2006

La méthode clinique en ergonomie et en psychologie du travail, Yves Clot et J. Leplat, éd. Le travail humain, 2005

Conscience, inconscient, émotions, Yves Clot et Lev Semenovitch Vygotski, éd. La Dispute, 2003

Les caprices du flux, les mutations du point de vue de ceux qui les vivent, Yves Clot, Jean-Yves Rochex, Yves Schwartz, éd. Matrice, 2001

Direction de publication

Agir en clinique du travail, Yves Clot et Dominique Lhuilier, éd. Erès, 2010

Travail et santé, ouvertures cliniques, Yves Clot et Dominique Lhuilier, éd. Erès, 2010

Catachrèse, éloge du détournement, Yves Clot et Roland Gori, éd. Presses universitaires de Nancy, 2003

Avec Vygotski, éd. La Dispute, 2002

Les histoires de la psychologie du travail, approche pluridisciplinaire, éd. Octares, 1996

Préfaces

Soigner le travail, itinéraires d'un médecin du travail, Gabriel Fernandez, éd. Erès, 2009

Refaire son métier, essais de clinique de l'activité, Jean-Luc Roger, éd. Erès, 2007

Le drame humain du travail, L. Le Guillant, éd. Erès, 2006

Pensée et langage, Lev Semenovitch Vygotski, éd. La Dispute, 1998

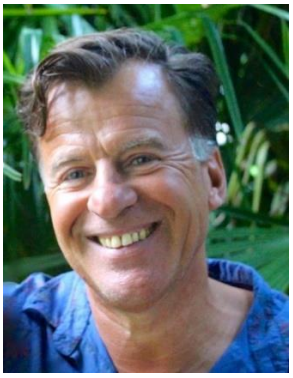
Postface

Le travail thérapeutique en psychiatrie, François Tosquelles, éd. Erès, 2009

Autres contributions

L'évaluation comme dispute, F. Chaumon, éd. La Dispute, 2006

Redécouvrir l'expérience ouvrière, vers une autre psychologie du travail ? Ivar Oddone, Alessandra Re, Gianni Brillante, éd. Sociales, 1981



Bruno Danjoux

Il danse dans différentes compagnies : Françoise Murcia, Dominique Guilhaudin, Jacques Fargearel, Cathy Cambet, Anne Marie Pascoli, Hélène Cathala et Fabrice Ramalingom, Robert Seyfried…

En 1995, il entre dans la compagnie d'Odile Duboc (Centre Chorégraphique National de Belfort) et devient, jusqu'à son décès en 2010, un de ses fidèles interprètes ainsi que son assistant dans différents projets : *Trois Boléros, Projet de la matière, Comédie, A la suite, Trio 03, Rien ne laisse présager de l'état de l'eau….*

Il est l'auteur en 1998 de *La nuit du corps,* pièce chorégraphique pour quatre malvoyants, et en 2007 de l*'Eclaircie,* danse peinture à vue basse pour bibliothèque.

Très investi dans la pédagogie, il est membre du *Laboratoire des Carnets Bagouet* ; cellule d'interprètes et de chorégraphes qui se penchent sur la question de la transmission et de l'interprétation.

Sylvie Giron

Elle danse pendant dix ans dans la *Compagnie Bagouet*, également avec Daniel Larrieu, Geneviève Sorin, Jean-Marc Forêt, Catherine Diverrès, Sally Hess, Susan Buirge, Bernard Glandier, Philippe Decouflé, Mathilde Monnier, Thomas Lebrun et Foofwa d'Imobilité, dans des projets des Carnets Bagouet, ainsi que dans sa propre compagnie.

Elle est responsable des secteurs pédagogiques des Centres chorégraphiques Nationaux de Montpellier-Dominique Bagouet de 1991 à 1993 (en compagnie de Bernard Glandier) et de Tours-Daniel Larrieu de 1994 à 1996. Elle enseigne régulièrement dans diverses compagnies contemporaines ou classiques, dans des conservatoires régionaux et nationaux, lors de stages pour danseurs contemporains et pour comédiens.

En 2001, elle est membre fondateur de l'association *Sentiers* en compagnie de Laurence Louppe, Claude Espinassier et Marie Claire Gelly. *Sentiers* favorise le croisement entre les arts, notamment la danse et les arts visuels, implantant ses actions artistiques en relation avec la nature.

Depuis 1993, elle travaille activement au sein de l'association *Les Carnets Bagouet*, dont elle est membre fondateur. Membre du *Groupe Simone* au sein du *Laboratoire des Carnets*, elle travaille sur le métier de danseur avec avec les danseurs et chorégraphes Nathalie Collantes et Jean Rochereau, Yves Clot, titulaire de la chaire de psychologie du travail au Conservatoire National des Arts et Métiers de Paris et Joëlle Vellet, directrice de la section Danse à l'Université Nice Sophia Antipolis.
Elle signe plusieurs chorégraphies dont *Ballade*, solo, en 1996 https ://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/ballade ; *Plupart du temps,* trio, en 1998 ; *Ici et là,* co-signature avec Yann Raballand, en 2005. En 2006 elle fonde la *Cie Balades,* et crée plusieurs pièces dont : *Petits Matins*, en 2007 ; *Dedans Dehors*, promenades chorégraphiques en lieux naturels, entre 2008 et 2019 ; *Conférence dansée* en 2009 ; *Des Danses blanches*, en 2010 ; *Le Roi des Bons- nouvelle version* (spectacle jeune public de Bernard Glandier, 1989) en 2011 ; *Par temps d'automne* en 2013, *Angelus Novus* en 2013, *Lecture en mouvement* en 2015 ; *Cabanes 1* en 2016, *Cabanes 2* en 2018 ; *A domicile* en 2018.
Elle est chorégraphe dans plusieurs films longs métrages d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau entre 1998 et 2005 (*Jeanne et le garçon formidable, Drôle de Félix, Crustacés et coquillages, Nés en 68*) et dans un moyen métrage de Pierre Kuentz en 2014 (*Midi un faune*).
Publication d'un texte : *Inaccompli* pour *Les Cahiers de Sentiers. N°3 Sur le Terrain*. 2010
Réalisation d'une vidéo : *Simone, Mathias et la Fourmi*. A l'occasion de *Déplacements dans le Paysage*, exploration dans les Cévennes en compagnie de Simone Forti. 2004

Valérie Lanciaux

Elle s'investit dans différents champs de la création artistique depuis le milieu des années 90.

Elle débute en tant que comédienne et mène très tôt des ateliers axés sur un travail de corps, voix, texte et chant.

À partir de 2001, elle est responsable de la programmation du Festival "Lignes de corps" consacré à la danse contemporaine et à la performance. Elle s'initie à la vidéo en filmant chorégraphes et danseurs internationaux. Parallèlement, elle gère également un autre festival dédié aux arts vivants traditionnels - musique, théâtre et danse - qui rassemble de très jeunes artistes venus des quatre coins de la planète.

En 2008 elle change de cap et décide de promouvoir plusieurs artistes chorégraphiques français et étrangers dans leurs projets de création.

Depuis quelques années, elle se concentre tout particulièrement sur la réalisation de documentaires atypiques, expérimentaux, tournés dans différents pays où elle mêle interviews, divagations poétiques et recherches sonores. Elle est artiste en résidence dans un théâtre du

Wisconsin où elle projette ses films et mène des ateliers avec des enfants et des adolescents. Ce qui la touche/guide plus particulièrement est la rencontre et l'échange avec l'autre.

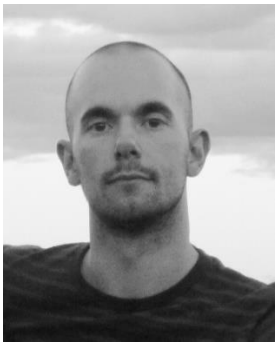
Pascale Luce

Après une licence en éducation physique et sportive, Pascale Luce commence en 1982 une carrière de danseuse interprète au C.N.D.C d'Angers, alors dirigé par Viola Farber.

Entre 1984 et 1999, elle est interprète en danse contemporaine au sein de la Compagnie La Liseuse/Georges Appaix : *Le bel été, Nouvelles, Antiquités, L'arrière salle*, *Affabulation, Basta, Clic, De et par, F, Je ne sais quoi, Sur la valse, Madrigal.* Ainsi que pour la Compagnie Contrejour/Odile Duboc *: Entractes, Avis de vent d'Ouest, Insurrection, Pour mémoire, In situ ;* DCA/Philippe Découflé : *Codex et pour* Régine Chopinot : *Rossignol.* Elle danse également dans les films : *Carmen 84* de Joëlle de la Casinière (1985), *Codex* de Philippe Decouflé (1987) et *Violences civiles* de Jacques Renart (199)

A partir de 1993, en tant que pédagogue, elle donne des stages « voix et mouvements » dans différents contextes : formation professionnelle, comédiens, université, enseignants, étudiants de l'ENSAD, enfants, handicapés, éducateurs, … aussi bien en France qu'à l'étranger. Elle donne également des cours réguliers auprès de diverses compagnies de danse contemporaine.
Entre 1992 et 1999, elle assiste Odile Duboc pour *Retour de scène*, spectacle crée pour l'Opéra de Paris ; remonte *Insurrection* d'Odile Duboc au CNSM de Paris ; collabore au spectacle *Voir plus haut*, mise en scène de Jacques Rebotier pour la partie chorégraphique (10° promotion du Centre national des arts du cirque) et assiste à la mise en espace de *Thaïs,* opéra de Massenet, mise en scène Odile Duboc.
De 2001 à 2009, elle est responsable de la production, de la diffusion et des actions artistiques de la Compagnie La Liseuse (Georges Appaix).
Parallèlement, elle poursuit des collaborations artistiques : elle remonte des extraits d' *Antiquités*, pour le spectacle *A Posteriori* de Georges Appaix ; collabore pour la partie chorégraphique au solo dansé *Au bord de l'eau* de Véronique His, à destination de la petite enfance, produit par Enfance et musique ; remonte pour le Conservatoire de Noisiel des extraits d' *Antiquités*, pièce phare de la Cie La Liseuse, dans le cadre du dispositif ministériel « Danse en amateur et répertoire » ; chorégraphie les parties dansées dans *La Tempête* de W.Shakespeare mise en scène par Daniel Pitolet et collabore pour la partie chorégraphique au solo *les Bois* de Véronique His production Enfance et Musique.
En 2009, elle rejoint les Carnets Bagouet et fait partie du Laboratoire des Carnets, structure d'actions et de réflexion dans le champ chorégraphique.
A partir de 2013, elle enseigne la gymnastique Pilates.
Elle est diplômée de « Danse à l'école »: habilitation pour intervenir de la maternelle au

secondaire, diplôme d'Etat de Danse contemporaine, maîtrise Arts du spectacle mention Danse – 4 U.V (Paris 8), licence d'Administration des structures du spectacle vivant (CEP de Nanterre), certifiée instructeur Pilates sur machine, diplôme Balanced Body University.



Romain Panassié

Danseur, notateur du mouvement, pédagogue spécialiste en AFCMD

Formation

De 2001 à 2005, il suit un double cursus en danse contemporaine et en notation du mouvement Benesh au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP). C'est durant cette période qu'il rencontre l'AFCMD à travers l'enseignement d'Odile Rouquet, puis celui de Nathalie Schulmann lors de la formation à la pédagogie (400h) au Centre National de la Danse (CND).

Il obtient le D.E. de professeur de danse contemporaine en 2006, et oriente sa recherche sur les relations dynamiques entre danse et musique, notamment en collaboration avec Sophie Rousseau.

Son intérêt pour la transmission du répertoire chorégraphique auprès d'un large public, et sa recherche de nouveaux outils méthodologiques et pédagogiques, l'amènent à intégrer la formation de spécialiste en AFCMD au CESMD de Poitou-Charentes (dirigée par Emmanuelle Lyon, Soahanta De Oliveira, et Nathalie Schulmann), dont il est diplômé en 2016.

Parcours professionnel

Depuis 2006, il est interprète pour des chorégraphes comme Maryse Delente, Marc Vincent, Béatrice Massin, Jean Guizerix, Martin Kravitz, Nathalie Adam, Florence Pageault, Cécile Bon, Olivier Bioret, Nans Martin... et participe à l'animation de bals tout public avec la Cie Maître Guillaume. Il crée ses propres chorégraphies, seul ou collaboration avec d'autres artistes, et conçoit plusieurs pièces pour des écoles ou centres de formation.

En tant que notateur, il travaille avec Hervé Koubi sur la création de *Bref séjour chez les vivants*, et réalise plusieurs partitions chorégraphiques avec le soutien de l'Aide à la Recherche et au Patrimoine en Danse du CND (*Une danse blanche avec Éliane* de Dominique Bagouet, *Le Roi des Bons* et *Nata Lux* de Bernard Glandier).

Il mène des projets de transmission de répertoire auprès de différents publics, notamment en partenariat avec d'autres interprètes, chorégraphes ou assistants.

Il est membre du conseil artistique des Carnets Bagouet, et co-fondateur du Centre Benesh (association pour la diffusion de la notation du mouvement).

Il donne régulièrement des cours et ateliers de danse contemporaine, à Paris et en province, et intervient dans le cadre de projets Danse à l'École (ADDA 81, CND...).

Il transmet également le système Benesh et la formation musicale pour les danseurs (formateur au CEFEDEM Normandie de 2006 à 2012). Il enseigne au CNSMDP pour les étudiants chanteurs, danseurs, et notateurs du mouvement.

Il intervient en tant que spécialiste en AFCMD auprès de danseurs à l'Université Paris 8, à l'Université de Lille, au CNDC d'Angers, aux RIDC et dans plusieurs conservatoires ; et auprès de musiciens en formation D.E. au CESMD de Poitou-Charentes.

Écrits

- La réponse de Romain Panassié, danseur et choréologue : « Une histoire de rencontres », *Repères, cahier de danse* 2008/2 (n°22) , p. 6-7. DOI 10.3917/reper.022.0006

- Romain Panassié, «La partition chorégraphique comme moyen d'accès à l'œuvre et source de collaborations artistiques», *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Création / Re-création, La revue du Conservatoire, Le cinquième numéro, mis à jour le : 05/07/2017, URL : http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1625.

- Éliane Mirzabekiantz et Romain Panassié, «Choréologue Benesh : un métier au cœur de la transmission des œuvres chorégraphiques», *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Le septième numéro, Sources – Traditions – Inspirations, mis à jour le : 05/06/2019, URL : http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2032.

- *Temps, Rythme et Mouvement - des outils pour la transmission en danse et en musique*, avec Sophie Rousseau et Martine Truong Tan Trung, aux éditions Delatour.

Jean Rochereau

Danseur, il commence à la fin des années 60 avec les Dupuy, K. Waehner, Y. Kikuchi, A. Mittelholzer, Félix Blaska, Roland Petit, Arthur Plasschaert, Jean Babilée, John Buttler, Dirk Sanders, Robert Thomas, Maurice Béjart, Peter Goss, Susan Buirge, Jennifer Muller, Margo Sappington, Amadeo Amodio, Dominique Bagouet, Ingeborg Liptay, Michèle Ettori, Fabrice Ramalingom. Il est chorégraphe, lauréat du concours de Bagnolet 77, puis pour sa propre compagnie jusqu'en 95. Il est chorégraphe invité pour le trio Piollet-Guizerix-Paré. Il crée des spectacles d'improvisation avec les musiciens rassemblés autour d'Alain Joule ou Barre Phillips. Il met en place des événements et conseille des ADDM pour des actions de longue durée. Il est sollicité par l'Education Nationale et le Ministère de la culture en tant que formateur, en partenariat avec Françoise Dupuy et Marcelle Bonjour. Il partage et transmet régulièrement son expérience artistique dans les lycées, les collèges et les écoles. Il est membre des *Carnets Bagouet* depuis 2000.

Michèle Rust

Après des études en danse classique avec Jacqueline Fynnaert et en danse contemporaine avec Peter Goss – dont elle intègre un temps la compagnie – Michèle Rust entre, en 1977, dans la Compagnie Dominique Bagouet où elle est interprète et enseignante pendant une dizaine d'années.
Elle fait ses premiers pas de chorégraphe en 1988 en signant un solo, *Le Doigt du Désir*.
Elle obtient une bourse Villa Médicis Hors les Murs qui lui permet d'aller apprendre le tango argentin à Buenos Aires et crée, en 1990, la Compagnie Milonga. Elle commence un travail de création et compose *La Cicatrice du parasol* en 1992, *Encore* en 1993 et *Cortina* en 1994. Elle collabore avec le saxophoniste Jean-Marc Padovani pour la création d'*Impromptu* puis *La Chair de la Virgule*. En 2000, elle crée un solo intitulé *Gaspard, Melchior et Balthazar* puis en 2002, *Chat glacé*, un spectacle pour le jeune public. En 2003, en collaboration avec Yves de Williencourt, elle crée un spectacle de danse et lecture à haute voix *à mots dansés* et obtient une bourse d'écriture chorégraphique du Ministère de la Culture afin de mener une recherche sur le corps et la voix.
Elle crée en 2005 le spectacle *La pente de l'épaule* en relation avec le travail de la costumière Dominique Fabrègue et en collaboration avec le chercheur en somato-psychopédagogie Jean Humpich.
En 2006, elle adapte pour 4 danseurs plusieurs extraits de la pièce de Dominique Bagouet *Le Crawl de Lucien* sous le titre : *Crawl, éclats*.
Elle obtient une seconde bourse d'écriture du Ministère de la Culture afin de mener un laboratoire recherche sur la transmission en danse en collaboration avec le chercheur en imagerie cellulaire Damien Schoëvaërt-Brossault.
Très concernée par la pédagogie, Michèle Rust obtient en 1993 la dispense du Diplôme d'Etat d'enseignant en danse contemporaine à titre d'expérience confirmée et en juillet 2003 le Certificat d'Aptitude aux fonctions de professeur de danse contemporaine. De 2006 à 2008, elle occupe un poste de professeur de danse contemporaine au Conservatoire de Montpellier et en 2009, devient coordinatrice des études au Centre Chorégraphique de Strasbourg, Conservatoire à rayonnement communal, dont elle prend la direction en décembre 2012 durant trois années.
Michèle Rust est membre du comité artistique des Carnets Bagouet et participe à ce titre à la réflexion et aux activités que mène cette association. Elle transmet le répertoire de Dominique Bagouet et nourrit de cette expérience une pensée sur la matière de la danse : son écriture, son interprétation et sa transmission. Membre fondateur du Laboratoire des Carnets elle participe à l'expérimentation menée à partir de 2011 avec une équipe de recherche du Conservatoire national des arts et métiers et fait de ce travail collectif, un appui fondamental de son parcours de femme qui danse.

Christiane Werthe

Chargée de recherches au Centre de Recherche sur le Travail et le Développement (CRTD), Conservatoire National des Arts et Métiers (CNAM), équipe de clinique de l'activité.
Conduit des études dans le champ de la formation professionnelle, concernant l'élaboration et la formalisation de l'expérience.
De 2001 à 2004, elle a conduit plusieurs études sur la Validation des Acquis de l'Expérience (VAE) pour le ministère de l'Education nationale.
Puis a conduit (2004-2007) une recherche à la demande du SNES (Syndicat National des Enseignants du Second degré) : « Le métier de Conseiller Principal d'Education à l'épreuve de l'analyse de l'activité »,
Elle a co-réalisé une étude en santé au travail « L'inspection du travail face aux risques professionnel liés à la santé mentale » commanditée par la DRTEFP Ile de France (septembre 2008 - Juin 2012)
A co-dirigé la revue « *Education permanente* » n° 146 (2001) « *Clinique de l'activité et pouvoir d'agir* », et écrit notamment l'article « *Le rire et ses ressources en clinique du travail* ».
A co-écrit :
avec E. Reille Baudrin l'article « Le développement du collectif : un moyen durable de prévention de la santé au travail ? » (*Nouvelle Revue de Psychosociologie n° 10*, 209-221, Ed. érès, hiver 2010).
avec R. Ouvrier-Bonnaz « L'instruction au sosie en formation, le collectif dans l'individuel », (*Carriérologie - Revue francophone internationale*, vol. 1, n° 3 et 4, pp. 243-53, 2012).

Mylène Zittoun

Psychologue du travail, Doctorante au CRTD (Centre de Recherche sur le Travail et le Développement), Attachée temporaire d'enseignement et de recherche dans l'équipe Clinique de l'activité dirigée par le professeur Yves Clot au CNAM (Conservatoire National des Arts et Métiers).

Travaille depuis 2009 sur les relations entre le développement du métier et le développement de la santé. Conduit sa recherche auprès de directeurs d'usines d'un groupe industriel international.
Intervient depuis 2008 dans le cursus de formation des étudiants en psychologie du travail au CNAM dans le cadre du TP intitulé : Clinique de l'expérience professionnelle.
De 2006 à 2009, a conduit des études dans le champ du travail et de la santé au travail pour le compte de ministères ou d'entreprises auprès de différentes catégories de professionnels, ainsi que des expertises pour le compte de Comités d'hygiène, de sécurité et des conditions de travail (CHSCT) dans le cas de risque grave.

Publications :

- *Quand inspecteurs et contrôleurs du travail prennent soin de leur métier pour développer leur santé et celle des autres : une autre voie d'action.* Actes du colloque international DIM Gestes, 2013
- *L'intervention au-delà de l'expertise CHSCT : entre action et instrument d'action.* Le Bulletin de psychologie, 65, 519, 2012
- *Le développement du métier : une autre voie de prévention des « risques psychosociaux » ? L'exemple d'une coopération entre médecins et psychologues du travail*. Nouvelle Revue de Psychosociologie, 10, érès, 2010
- *Évaluer les effets d'une intervention en clinique de l'activité : une question de méthode.* Éducation permanente, 171, 2007
- *Education à la conduite et à la sécurité routière : les acquis de l'expérience.* Rapport à la Direction de la Sécurité et de la Conduite Routière, Ministère du Développement Durable. (2008).

Communications :

- Juin 2013, *Quand inspecteurs et contrôleurs du travail prennent soin de leur métier pour développer leur santé et celle des autres : une autre voie d'action.* Colloque international DIM Gestes
- Avril 2013, *Danse à l'œuvre, un singulier collectif.* Colloque IMEC.
- Décembre 2012, *La transmission d'autre chose. Une expérimentation de co-analyse en danse entre danseurs et psychologues du travail.* Journée d'étude organisé par le Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature et des Arts Vivants (CTEL, EA 6307) Université de Nice Sophia Antipolis (UNS).
- Juin 2011, *Dispositif des autoconfrontations croisées et développement de l'affectivité chez des danseurs.* Séminaire de recherche au sein de l'équipe Clinique de l'activité (CRTD, EA 4132, CNAM).

GÉNÉRIQUES DES DOCUMENTS AUDIOVISUELS

Des instruments d'action de la transmission en danse
1ère partie : https://vimeo.com/216026659 mdp : Memoire2016
2ème partie : https://vimeo.com/216048004 mdp : Memoire2016
3ème partie : https://vimeo.com/216056399 mdp : Memoire2016

Une expérimentation pour le Laboratoire des Carnets

Réalisée par l'équipe de Clinique de l'activité : Christiane Werthe et Mylène Zittoun

Avec Bruno Danjoux, Pascale Luce, Romain Panassié, Michèle Rust

Et la participation de Philippe Chevalier, Nathalie Collantès, Jean Rochereau

Remerciements chaleureux à Florent Perrin, vidéaste

Durée : 52'

Groupe Simone
https://vimeo.com/184866330 Mot de passe : Simone
Durée : 15'20

Avec Nathalie Collantes, Sylvie Giron, Jean Rochereau et la présence d'Yves Clot

Extrait sonore du Projet Robinson, voix des trois danseurs

Caméra et réalisation : Valérie Lanciaux

Production : Les Carnets Bagouet, avec le soutien de la Fondation d'Entreprise Syndex

Avec le soutien du Service Culturel de la Mairie de Romans sur Isère

Avec l'aimable autorisation du Studio DTM de Paris

© Les Carnets Bagouet, Valérie Lanciaux, 2016