



Collection

SANTÉ ET SOCIÉTÉ

DANSE ET SANTÉ

Du corps intime au corps social

Sous la direction de
Sylvie FORTIN



Presses
de l'Université
du Québec

DANSE ET SANTÉ

PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450
Québec (Québec) G1V 2M2
Téléphone : (418) 657-4399 • Télécopieur : (418) 657-2096
Courriel : puq@puq.ca • Internet : www.puq.ca

Diffusion / Distribution :

CANADA et autres pays

PROLOGUE INC.

1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec) J7H 1N7

Téléphone : (450) 434-0306 / 1 800-363-2864

FRANCE

AFPU-DIFFUSION

SODIS

BELGIQUE

PATRIMOINE SPRL

168, rue du Noyer

1030 Bruxelles

Belgique

SUISSE

SERVIDIS SA

5, rue des Chaudronniers

CH-1211 Genève 3

Suisse



La *Loi sur le droit d'auteur* interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

DANSE ET SANTÉ

Du corps intime au corps social

Sous la direction de
Sylvie FORTIN

2008



Presses de l'Université du Québec

Le Delta I, 2875, boul. Laurier, bur. 450
Québec (Québec) Canada G1V 2M2

*Catalogage avant publication de Bibliothèque
et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada*

Vedette principale au titre :

Danse et santé : du corps intime au corps social

(Collection Santé et société)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-7605-1543-7

1. Danseurs - Santé et hygiène. 2. Danse - Aspect physiologique. 3. Danseurs -
Formation. 4. Danse - Accidents et blessures - Prévention. 5. Esprit et corps dans l'art.
I. Fortin, Sylvie, 1959- . II. Collection.

RC1220.D35D36 2008

613.088'7928

C2007-942388-4

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Programme d'aide au développement
de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

La publication de cet ouvrage a été rendue possible
grâce à l'aide financière de la Société de développement
des entreprises culturelles (SODEC).

Nous remercions le Conseil de recherches en sciences humaines
du Canada ainsi que le Département de danse et la Faculté des arts
de l'Université du Québec à Montréal pour l'aide financière
apportée à la publication de cet ouvrage.

Mise en pages : INFOSCAN COLLETTE-QUÉBEC

Couverture – Conception : RICHARD HODGSON

Illustration : ANNE THIBAUT, *Sans titre*, 1996,
graphite sur papier, réalisée lors de l'activité
Dessin en direct à l'Agora de la danse.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 PUQ 2008 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés

© 2008 Presses de l'Université du Québec

Dépôt légal – 2^e trimestre 2008

Bibliothèque et Archives nationales du Québec / Bibliothèque et Archives Canada
Imprimé au Canada

Table des matières

INTRODUCTION	1
<i>Sylvie FORTIN</i>	
 PARTIE 1	
LA RECHERCHE À L'ÉCOUTE DE L'ARTISTE	
 CHAPITRE 1	
INCORPORATION PARADOXALE DES NORMES ESTHÉTIQUES ET DE SANTÉ CHEZ LES DANSEURS CONTEMPORAINS.....	9
<i>Sylvie FORTIN, Sylvie TRUELLE et Geneviève RAIL</i>	
1. La santé dans tous ses états.....	9
2. Méthodologie	12
3. Résultats.....	13
3.1. Autoévaluation de la santé : « <i>Je suis en santé mais abîmée.</i> »...	13
3.2. Constructions de la santé	15
3.3. Santé et contraintes contextuelles de la danse.....	20
3.4. Plaisir et amour du métier.....	30
4. Discussion	31
4.1. Santéisme : de la responsabilité à la culpabilité.....	31
4.2. La danse contemporaine : une pratique à risque ?.....	32
4.3. Entre esthétique et santé :	
histoire de discipline et de transgression	33
4.4. Danseurs et danseuses : des incorporations différenciées.....	34
4.5. Conditions de travail : un métier qui a la vie dure.....	36
4.6. Raison et passion : un pas de deux à harmoniser.....	37
4.7. Construction sociale des sensations et rapport à la santé	38

Conclusion	39
Bibliographie.....	41

CHAPITRE 2

ENTRE CORPS DE PASSION ET CORPS DE TRAVAIL	45
<i>Sylvie FORTIN, Sylvie TRUDELLE et Karen MESSING</i>	
1. Contexte de la création chorégraphique	45
2. Méthodologie	47
3. Résultats	49
3.1. Esthétique.....	49
3.2. Travail	53
3.3. Stratégies de prévention.....	63
4. Discussion	67
4.1. Jusqu'où ira-t-on au nom de l'art ?	67
4.2. La création peut-elle prendre en compte la question éthique des atteintes au corps ?	69
4.3. Comment concilier passion pour l'art et protection de la santé ?	70
4.4. Les méthodes de création en collaboration permettent-elles de préserver la santé des interprètes ?	71
4.5. Comment, pour le bénéfice de la santé des artistes, concilier les identités professionnelles employeur/employés et chorégraphe/danseur ?	73
4.6. Comment relever les défis que posent les différences générationnelles ?	74
4.7. Une augmentation des enveloppes budgétaires aurait-elle un impact sur la santé des danseurs ?	76
4.8. Comment améliorer la santé et la sécurité des artistes par l'organisation de l'entreprise culturelle ?	78
Conclusion	79
Bibliographie.....	81

PARTIE 2

DIRECTEMENT DU STUDIO

CHAPITRE 3

DYNAMIQUES RELATIONNELLES ENTRE CHORÉGRAPHE ET DANSEURS CONTEMPORAINS	87
<i>Pamela NEWELL et Sylvie FORTIN</i>	
1. L'itinéraire	87
2. Le cadre : les quatre rôles du danseur	90

3. Le terrain : l'atelier de recherche chorégraphique de Montréal Danse	93
4. Le compte rendu : chorégraphes et danseurs en processus de création	97
4.1. Pratiques de composition	98
4.2. Les quatre processus de création observés et les rôles sollicités chez le danseur	98
4.3. Le processus de discernement du danseur	106
5. Discussion	109
Conclusion	110
Bibliographie.....	111

CHAPITRE 4

EXPÉRIENCE CORPORELLE DES DISCOURS DE LA DANSE

ET DE L'ÉDUCATION SOMATIQUE	115
-----------------------------------	-----

Sylvie FORTIN, Adriane VIEIRA et Martyne TREMBLAY

1. La recherche-action comme stratégie de changement en danse.....	115
2. Foucault et les discours en danse.....	117
3. L'éducation somatique comme technologie du soi.....	119
4. Méthodologie	122
5. Appréciation de la recherche-action	125
6. Profils des rapports au corps et à la santé.....	127
6.1. Vers le statu quo.....	127
6.2. Entre le statu quo et le changement.....	129
6.3. Vers le changement	131
Discussion et conclusion.....	133
Bibliographie.....	136

CHAPITRE 5

LA RÉPARTITION DES RELATIONS DE POUVOIR DANS LA FORMATION

EN DANSE.....	141
---------------	-----

Warwick LONG et Ralph BUCK

1. Cadre conceptuel.....	143
2. Méthode	144
3. Structure des cours.....	145
4. Analyse des données.....	146
Conclusion	151
Bibliographie.....	152

PARTIE 3

PERSPECTIVES DE FORMATION

CHAPITRE 6

ET SI PLATON AVAIT RAISON ?	157
<i>Nicole HARBONNIER-TOPIN</i>	
1. Le diplôme d'État de professeur de danse en France.....	157
2. La formation préparatrice au diplôme d'État, un remède contre les « mauvaises pratiques » ?	159
3. La configuration typique « démonstration-reproduction du modèle », une donnée incontournable de l'enseignement de la danse ?	161
4. Les traces de la conception de la formation du danseur professionnel dans les traités de danse.....	163
Conclusion	166
Bibliographie.....	166

CHAPITRE 7

ÉTHIQUES ET POLITIQUES DE LA SANTÉ EN ÉDUCATION DE LA DANSE AUX ÉTATS-UNIS	169
<i>Jill GREEN</i>	
1. Contexte théorique	171
2. Les technologies du soi.....	173
3. La médicalisation de la santé en danse.....	175
4. Les implications pour la danse	177
Conclusion	179
Bibliographie.....	180

CHAPITRE 8

LA PASSION DE DANSER	
<i>Les deux côtés de la médaille</i>	183
<i>Blanka RIP, Robert J. VALLERAND et Sylvie FORTIN</i>	
1. Les passions de l'âme : le modèle dualiste de la passion	184
1.1. La passion harmonieuse.....	184
1.2. La passion obsessionnelle	185
2. Les recherches basées sur le modèle dualiste de la passion.....	186
2.1. Le développement de la passion	186
2.2. Le vécu de la passion harmonieuse et obsessionnelle : les deux côtés de la médaille	187

3. La passion de danser :	
une étude auprès d'interprètes préprofessionnels	190
3.1. Le <i>coping</i> : gestion d'adversité et d'inquiétude	190
3.2. Profil motivationnel : les buts centrés sur l'apprentissage et la pratique délibérée.....	191
3.3. Profil santé : la gestion et la prévention des blessures.....	192
Conclusion et implications pratiques.....	194
Bibliographie.....	194

PARTIE 4

REGARDS SUR LE MILIEU

CHAPITRE 9

LES DÉTERMINANTS ORGANISATIONNELS ET STRUCTURELS DE LA SANTÉ DES DANSEURS

<i>Vers une compréhension large des problèmes de santé</i>	199
<i>Élise LEDOUX, François OUELLET, Esther CLOUTIER, Chloé THUILIER, Isabelle GAGNON et Julie ROSS</i>	
1. État de la question.....	200
2. Méthodologie	201
3. Résultats	202
3.1. Le mode d'organisation de la production	203
3.2. Le mode d'organisation de l'entreprise culturelle	206
3.3. Le mode d'organisation du secteur culturel.....	207
4. Discussion et conclusion.....	208
4.1. Un secteur d'activité non traditionnel.....	208
4.2. Vers une évolution des représentations de la SST	209
4.3. Un modèle des déterminants de la SST dans le secteur des arts : de multiples cibles pour la prévention	210
Bibliographie.....	212

CHAPITRE 10

LA PRÉVENTION DES PROBLÈMES DE SANTÉ DANS LES ÉCOLES ET COMPAGNIES DE DANSE

Roger M. HOBDEN

1. Importance des facteurs intrinsèques	216
2. Importance des facteurs extrinsèques	218
3. Facteurs intrinsèques et extrinsèques et prévention des problèmes psychologiques.....	219
4. Efficacité d'un programme de prévention des problèmes de santé ..	219

5. Nouvelles avenues pour la prévention des blessures et conclusion	221
Bibliographie.....	222

PARTIE 5

PAROLE CRÉATIVE ET INTIMISTE

CHAPITRE 11

DONNER UNE VOIX

<i>Les pratiques analytiques créatives pour écrire la danse</i>	225
<i>Sylvie FORTIN, Catherine CYR, Martyne TREMBLAY et Sylvie TRUELLE</i>	
1. Amorcer la recherche de façon novatrice	226
2. Les pratiques analytiques créatives.....	226
2.1. Considérations éthiques	228
2.2. L'impact et le mérite esthétique dans <i>Bruine</i>	229
2.3. La réflexivité et l'expression de la réalité dans <i>Cher journal</i> ..	235
2.4. La contribution essentielle dans <i>Un p'tit coup de rouge</i>	242
3. Touches finales	245
Bibliographie.....	246

CHAPITRE 12

CŒUR EN TÊTE	249
<i>Un entretien de Sylvie FORTIN avec Christine HANRAHAN et Nathalie BUISSON</i>	
1. Du corps performant au corps défaillant	250
2. De la danse à la maladie, de la maladie à la danse	252
3. Paradoxes identitaires	254
4. La danse comme expertise du corps et de la santé.....	256
5. S'appropriier sa santé.....	258

CHAPITRE 13

ENTRE-TEMPS... DANS UNE CHAMBRE D'HÔPITAL	261
<i>Aurore DESPRÉS</i>	
1. Entre-temps... dans une chambre d'hôpital	262
Bibliographie.....	268

PARTIE 6

CORPS EN SCÈNE

CHAPITRE 14

PATHOGRAPHIE DU CORPS DANSANT

<i>Modalités de la représentation chorégraphique de la maladie.....</i>	271
<i>Tamar TEMBECK</i>	

1. Quelques croisements historiques entre la danse et la pathologie ...	272
2. L'esthétique de l'irreprésentable.....	274
3. Pathographie du corps dansant	279
Bibliographie.....	286
Vidéographie	288

CHAPITRE 15

CORPS PARFAIT – CORPS DÉFAIT

Réflexion autour de la pièce chorégraphique Heil Tanz !

<i>de Caterina Sagna</i>	289
<i>Aurore DESPRÉS</i>	

1. Du corps parfait au corps défait.....	290
1.1. Du corps parfait au xx ^e siècle.....	290
1.2. Du revers d'un corps défait.....	293
2. Du corps parfait-défait dans <i>Heil Tanz!</i> de Caterina Sagna	295
2.1. Le danseur comme dictateur ?.....	297
2.2. Qui dicte finalement ?	
De la dictature d'une conception du corps	299
2.3. Le monde sous la dictature de la danse. Quel corps ?.....	301
3. Pour une utopique de la corporéité.....	304
Bibliographie.....	306

CONCLUSION	309
<i>Sylvie FORTIN, accompagnée d'un poème de Michèle FEBVRE</i>	

LISTE DES COLLABORATRICES ET DES COLLABORATEURS	311
--	-----

Introduction

Sylvie FORTIN

Toute histoire part de soi, se nourrit de l'autre et évolue dans le temps vers des destinations insoupçonnées. Ainsi convient-il de glisser un mot sur mon expérience personnelle en tant qu'instigatrice de cet ouvrage. On pourrait en situer l'origine à l'année 1987 quand, dansant dans la pièce chorégraphique *Joe*¹, je me suis sévèrement blessée au dos lors d'une tournée. Je dois ma guérison à un programme personnel qui comprenait, outre des interventions de la médecine traditionnelle, un travail de perception en éducation somatique² ainsi qu'un travail de renforcement musculaire en gymnase. À cela s'ajoutait une pratique de la danse que je poursuivais tant bien que mal dans le cadre de mes études doctorales aux États-Unis. À mon retour, professeure au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal et, à ce titre, témoin des nombreuses blessures des étudiants et sensible à celles, endémiques, du milieu professionnel, j'ai convaincu mes collègues d'intégrer ces deux aspects – éducation somatique et renforcement musculaire – à la formation en danse.

-
1. *Joe* est une pièce culte du répertoire de la danse contemporaine québécoise. Créée en 1983 par Jean-Pierre Perreault, elle a été présentée dans de nombreux pays jusqu'en 2003.
 2. Le *Dictionnaire de la danse Larousse 2008* présente l'éducation somatique comme un champ disciplinaire émergeant d'un ensemble de méthodes qui ont pour objet l'apprentissage de la conscience du corps en mouvement dans l'espace.

En 1996, j'ai organisé une conférence internationale sur la formation en danse en lien avec la promotion de la santé par l'éducation somatique³. Par la suite, avec des collègues du Regroupement québécois de la danse, nous parvenions à organiser deux forums réunissant à la fois des artistes, des pédagogues et des intervenants de la santé⁴. Soulignons ici l'engagement constant du docteur Roger Maillet Hobden, spécialisé en médecine de la danse, qui, depuis ce temps, réussit à inscrire la santé au programme de rassemblements nationaux et internationaux, notamment les festivals Danse Canada (Ottawa, 2006) et le Festival TransAmérique (Montréal, 2007, 2008). Une telle persévérance est motivée par les besoins criants du milieu de la danse : identification des causes des blessures, développement des modes de prévention et de réhabilitation de celles-ci, amélioration des diagnostics et des traitements, transformation des pratiques de formation, évaluation des modes d'encadrement de la profession, implantation de conditions de travail sécuritaire, etc.

Pour ma part, étant impliquée depuis longtemps dans des pratiques de formation sous l'angle de la conscience du corps comme levier de la performance, je suis soucieuse de comprendre les difficultés de transfert d'apprentissage des étudiants, lesquels se lancent dans une profession où l'adhésion vocationnelle sous-tend le consentement aux atteintes à l'intégrité physique. Aussi m'est-il apparu important de m'investir en amont des pratiques pédagogiques ou thérapeutiques, là où se construisent, se déconstruisent et se reconstruisent les croyances individuelles et les systèmes d'idées. En effet, je crois fermement que, chez le danseur, toute condition de santé est le lieu d'une rencontre entre sa perception du corps et sa perception de l'art, une cohabitation qui conditionne son agir au quotidien.

Cet ouvrage réunit donc une série d'études menées à partir de mes interrogations autour du « corps dansant en santé ». Mais d'abord, qu'est-ce que la santé ? Que représente-t-elle et comment se vit-elle dans la pratique et dans l'imaginaire de la danse aujourd'hui ? De ces vastes questions initiales, d'autres, plus particulières, ont bientôt surgi et donné lieu à un enchaînement d'interrogations qui m'a amenée à inviter des auteurs d'ici, mais aussi de France, du Brésil, des États-Unis et de la Nouvelle-Zélande, à participer à ce projet de livre. Celui-ci s'imposait comme un maillon s'ajoutant aux actions déjà énumérées soutenant la santé des danseurs au Québec. C'est ainsi que cet ouvrage est devenu une véritable mosaïque, invitant le lecteur à suivre un itinéraire diversifié et souvent étonnant, à travers des méthodes d'investigation fort variées : approches qualitative, quantitative, esthétique, historique, littéraire et même poétique. Ce livre s'adresse donc aux danseurs, créateurs, répétiteurs,

3. *La formation du danseur : perspectives kinésiologiques et somatiques.*

4. *Forum Santé et danse*, 1997 et 1998.

enseignants, chercheurs, spectateurs, thérapeutes et journalistes en danse mais aussi, plus généralement, à tous les acteurs appartenant aux différents milieux des arts de la scène qui se trouvent confrontés aux défis que pose la rencontre entre l'art, le corps et la santé.

Le présent ouvrage comprend six parties et quinze chapitres. La première partie, intitulée «La recherche à l'écoute de l'artiste», invite le lecteur à découvrir les points de vue tantôt des interprètes professionnels, tantôt des chorégraphes et répétiteurs, sur leurs rapports à la santé. Dans le premier chapitre, Sylvie Trudelle, Geneviève Rail et moi-même montrons à quel point les danseurs contemporains doivent composer quotidiennement avec des exigences multiples et concilier les demandes d'un corps en santé à celles d'un corps poétique, sans l'existence d'un filet de protection adéquat en termes de conditions de travail. De cette étude ont émergé des problématiques reliées à l'activité de travail des danseurs professionnels. Cela m'a incitée, avec Sylvie Trudelle et Karen Messing, à me tourner vers les chorégraphes et les répétiteurs. Nous avons recueilli les propos de ces artistes qui partagent des réalités avec d'autres types d'activités salariées mais s'en distinguent en raison, notamment, de la prégnance de l'idéologie artistique, laquelle colore la totalité des processus décisionnels et interpelle la question éthique.

La deuxième partie, «Directement du studio», amène un déplacement de lieu et de propos. Ici, le lecteur se retrouve dans le studio où, par le biais d'une recherche ethnographique, Pamela Newell et moi-même, nous nous penchons sur quatre processus de création en danse contemporaine. Nous scrutons les pratiques de composition afin de montrer comment celles-ci révèlent des enjeux sociopolitiques reliés aux questions de pouvoir et de corps. Cette partie se poursuit avec une recherche-action prenant place, cette fois-ci, dans le milieu préprofessionnel. En m'appuyant sur la théorie foucaldienne, j'y décris, avec Adriane Vieira et Martyne Tremblay, les pensées, actions et négociations d'étudiants qui, pendant huit semaines, ont navigué entre le discours dominant de la danse contemporaine et celui, plus marginal, de l'éducation somatique. Les auteurs néo-zélandais Warwick Long et Ralph Buck terminent cette partie en présentant un dialogue entrecroisé des écrits et paroles de professionnels et préprofessionnels de la danse, réunis dans le cadre d'une étude de terrain sur le thème de l'appropriation de l'autorité somatique.

Cela nous conduit à des préoccupations pédagogiques. La troisième partie, «Perspectives de formation», commence avec un texte de Nicole Harbonnier-Topin qui nous fait réaliser à quel point les propos de Noverre, maître de ballet français du XVIII^e siècle, sont toujours d'actualité en ce qui concerne les préoccupations sanitaires relatives à la compétence du professeur

de danse. Dans le chapitre qui suit, Jill Green propose une réflexion tirée de ses travaux de recherche dans les milieux d'enseignement de la danse aux États-Unis. En retraçant les dispositifs qui constituent une véritable politique des corps, elle dénonce la promotion de certains usages « apparemment sains » au détriment d'autres options. Dans un autre registre, Blanka Rip, Robert J. Vallerand et moi-même présentons ensuite les résultats d'une étude quantitative portant sur deux manifestations de la passion pour la danse qui ont des conséquences différentes sur la santé.

Les auteurs de la quatrième partie présentent une perspective sur la danse engendrée par une affiliation professionnelle directement reliée au monde de la santé, d'où le titre « Regards sur le milieu ». Élise Ledoux, François Ouellet, Esther Cloutier, Chloé Thuilier, Isabelle Gagnon et Julie Ross, chercheurs à l'Institut de recherche Robert-Sauvé en santé et sécurité au travail, abordent la question des déterminants organisationnels et structurels de la santé. Perspective similaire chez Roger M. Hobden, qui suggère quelques pratiques de prévention à instaurer dans les compagnies et écoles de danse afin de permettre à de nouvelles idées de venir enrichir la base solide qu'est la tradition des pratiques en danse.

La cinquième partie s'intitule à juste raison « Parole créative et intimiste ». Intéressées par la question du rapport au corps chez les jeunes danseurs, nous avons tenté de révéler certaines facettes de cette réalité à travers des textes susceptibles de provoquer chez le lecteur une compréhension où le sensible et l'intelligible s'entremêleraient. Ainsi, Catherine Cyr, Martyne Tremblay, Sylvie Trudelle et moi-même, nous nous penchons sur ce phénomène à travers trois objets littéraires conçus à partir d'une série d'entretiens. Ces textes où se confondent fiction et réalité font ensuite place aux témoignages de Christine Hanrahan et Nathalie Buisson, aux prises avec le cancer. Dans une entrevue que j'ai conduite, elles révèlent les liens qu'elles établissent entre leur expérience de la danse et celle de la maladie. Finalement, Aurore Després assiste à une expérience pour le moins troublante : la possibilité offerte à des personnes mourantes de recevoir la danse peut-être pour une dernière fois. Dans une chambre d'hôpital, une rencontre entre deux corps : celui de la danseuse, offert en partage, et celui de la malade, frêle, immobile, vidé d'elle-même.

« Corps en scène » conclut l'ouvrage en examinant des représentations scéniques de la maladie ou de la souffrance des corps. Tamar Tembeck se penche sur quelques exemples appartenant au genre de l'autopathographie du corps, c'est-à-dire les processus parallèles de la maladie et de la création chorégraphique qui s'influencent mutuellement. Enfin, Aurore Després revient pour remettre en question, par le biais d'une analyse chorégraphique, la fréquente soumission des danseurs à un modèle idéal de la danse, lequel contient

intrinsèquement une mortification corporelle. Aucun texte n'aurait pu, mieux que celui-ci, clore cet ouvrage qui s'est ouvert sur les pensées intimes des artistes et qui culmine dans l'œuvre donnée à voir au public. La boucle est bouclée ! Mais avertissons le lecteur : chaque chapitre a sa propre finalité, ce qui lui permettra d'en faire la lecture dans l'ordre qu'il choisit. En revanche, un fil invisible traverse l'ouvrage et une lecture plus linéaire, du début à la fin, permettra de mieux saisir la multiplicité des perspectives qui cohabitent en ces pages. Malmenant au passage certaines idées reçues, levant le voile sur des tabous, révélant de saisissantes réalités, ce livre offre des façons plurielles de regarder la danse et de lire sa santé.

P A R T I E

1

LA RECHERCHE À L'ÉCOUTE DE L'ARTISTE

INCORPORATION PARADOXALE DES NORMES ESTHÉTIQUES ET DE SANTÉ CHEZ LES DANSEURS CONTEMPORAINS

Sylvie FORTIN
Sylvie TRUELLE
Geneviève RAIL

1. LA SANTÉ DANS TOUS SES ÉTATS

Un constat fait l'unanimité dans le milieu de la danse : une très grande majorité de danseurs devront composer avec des problèmes de santé qui affecteront le déroulement de leurs activités professionnelles au point de mettre prématurément un terme à leur carrière. Les résultats de diverses études réalisées tant au Québec, au Canada, aux États-Unis, au Royaume-Uni, en Australie qu'en France indiquent que les danseurs subissent des blessures dans une proportion variant de 70 à 80 %¹. Le surmenage, les exigences chorégraphiques, le haut

1. Pour les résultats des blessures au Canada, voir Groupe DBSF (2002), ainsi que Krasnow, Mainwaring et Kerr (1999) ; au Royaume-Uni, Laws (2004) ; aux États-Unis, Garrick (1999) ; en Australie, Cookshanks (1999) ; et en France, Rannou et Roharik (2006).

niveau de tolérance à la douleur, l'ignorance des premiers signes annonciateurs de blessures imminentes, les pratiques d'entraînement et l'environnement de travail y sont cités comme causes des blessures accidentelles et chroniques, ces dernières étant de loin les plus fréquentes. Les blessures corporelles ne sont pas seules responsables de la souffrance des danseurs. Ces derniers témoignent également de la détresse psychologique qu'ils éprouvent durant leur formation et leur carrière professionnelle². Les tensions interpersonnelles, la faible estime de soi et l'anxiété sont les problèmes les plus fréquemment expérimentés par les danseurs. Selon Laws (2004), l'ampleur de ces difficultés psychologiques surpasse celle, mieux connue, des blessures physiques. Ce portrait ne peut évidemment pas être isolé de la situation socioéconomique difficile au sein de laquelle les danseurs évoluent. Au Québec, les dernières données dont nous disposons révèlent qu'en 2000, pour 63 % des interprètes, les revenus provenant d'activités professionnelles en danse se situaient légèrement au-dessus du seuil de la pauvreté (Groupe DBSF, 2002). Les artistes cumulaient souvent plusieurs emplois, ce qui explique que 28 % du salaire des interprètes provenait d'activités autres que la danse. De leur revenu, quelque 1 500 \$ étaient annuellement consacrés au traitement des blessures.

Cette courte description de la santé physique, psychologique et financière des danseurs ne surprendra pas la majorité des artistes professionnels de la danse qui, traditionnellement, ont fait passer les exigences de leur art avant leurs besoins personnels. La passion pour le métier est depuis longtemps invoquée pour expliquer les sacrifices consentis par les artistes (Perreault, 1988). Toutefois, depuis 2004, le mouvement de syndicalisation des interprètes pigistes à l'Union des artistes (UDA) semble indiquer une plus grande préoccupation pour les questions de santé au sein de la communauté. Le rapport *Pour mieux vivre de l'art* du ministère de la Culture et des Communications (2004) est également manifeste de cet intérêt pour la santé des artistes. Soulignons aussi une entente survenue en 2006 entre ce ministère et la Commission de la santé et de la sécurité au travail (CSST) pour permettre aux interprètes pigistes qui ne sont pas en période d'engagement de réclamer des indemnités pour lésions professionnelles encourues lors des périodes d'entraînement. Il est donc raisonnable de croire que ces efforts structurels s'inscrivent dans une logique de valorisation de la santé. Mais qu'en est-il des personnes principalement concernées ?

Alors que les danseurs sont appelés à relever des défis chorégraphiques toujours plus exigeants et rivalisant indirectement avec les corps virtuels du cyberspace, comment pensent-ils et vivent-ils leur santé la quotidiennement ?

2. Les études de Liederbach et Compagno (2001) ainsi que de Mainwaring, Krasnow et Kerr (2001) abordent la santé psychologique des danseurs.

Comment parlent-ils de leurs pratiques d'entretien du corps au moment où les soins spécialisés sont de plus en plus disponibles grâce aux avancées notables de la médecine de la danse depuis les années 1980 ? Ces questions sont d'importance puisque les enjeux de santé peuvent être révélés non seulement par l'étude des maladies et de leur prise en charge thérapeutique, mais également par celle des constructions discursives de la santé chez les individus. En effet, le concept de santé, enraciné dans les expériences quotidiennes et construit par une médiation langagière, englobe un ensemble considérable d'expériences tant d'un point de vue individuel que social. Si nous privilégions ici le terme *constructions de la santé* plutôt que représentations, opinions, perceptions ou conceptions de la santé, c'est pour mettre en évidence le fait que nous adoptons une approche socioconstructiviste et endossons l'idée que les individus construisent, déconstruisent et reconstruisent continuellement notre expérience du monde et d'eux-mêmes (Howe et Berv, 2000). Au-delà des différences sémantiques, variant selon les champs disciplinaires, le courant de recherche dans lequel nous nous situons met l'accent sur les points de vue des individus ; une approche apte à influencer la mise en place de développement de programmes efficaces d'éducation à la santé parce qu'ancrée dans les préoccupations relevées par les individus eux-mêmes. C'est ainsi que de nombreux chercheurs³ ont identifié les significations données au concept de santé chez différents groupes culturels dans l'espoir d'un réinvestissement concret dans des programmes de formation qui tiennent compte des valeurs des groupes concernés.

Vivement intéressées par une approche qui reconnaît la participation des processus sociaux à la construction des individus qui, en retour, influencent le caractère du social, nous nous référons ici au corps dansant en tant que réalité complexe *du corps que l'on a et du corps que l'on est* (Nettleton et Watson, 1998). En effet, le sens de soi et de sa propre identité se construit socialement à travers les interactions avec les autres par le langage, les pratiques et les discours, précise Lupton (1995). Par conséquent, afin de mieux comprendre les pratiques de santé, cette dernière auteure invoque la pertinence de mettre en lumière la complexité des facteurs influençant la pensée des personnes en matière de santé, y compris les impératifs contradictoires avec lesquels les individus doivent composer. C'est dans ce contexte socioculturel que cette étude s'applique à répondre à la double question suivante : quelles

3. Les chercheurs s'intéressant aux constructions discursives de la santé incluent Burrows, Wright et Jungersen-Smith (2002), George et Rail (2006), Jutras et Bisson (1994), Kim et Rail (sous presse), Laberge, Dumas, Rail, Dallaire et Voyer (2003), Rail (2005), Seeley (2005) et Shea (2006).

sont les constructions discursives de la santé des danseurs contemporains professionnels et comment la pratique professionnelle de la danse contemporaine participe-t-elle de ces constructions⁴?

2. MÉTHODOLOGIE

Cette étude qualitative de type ethnographique s'appuie sur les témoignages recueillis lors d'entrevues individuelles semi-dirigées réalisées auprès de 20 danseurs⁵ professionnels contemporains de la région de Montréal, 15 femmes et 5 hommes, avec une moyenne d'âge respective de 33,9 ans et de 37,3 ans⁶. Les critères de sélection des danseurs incluaient le nombre d'années d'expérience répartis également selon trois groupes (1-3 ans, 4-10 ans, et plus de 11 ans d'expérience), le type d'engagement professionnel (6 participants étaient à l'emploi d'une compagnie et 14 étaient pigistes), la langue parlée (le français, sauf pour 4 participants) et la pratique du métier d'interprète en tant qu'activité professionnelle principale. Nous avons également tenté de respecter la proportion d'hommes et de femmes dans le milieu professionnel montréalais en nous basant sur les données du Regroupement québécois de la danse. Finalement, nous nous sommes assurées que les interprètes interviewés provenaient des trois principaux lieux⁷ de formation en danse contemporaine à Montréal. Mentionnons que la présence de blessures n'était pas un critère de sélection.

La collecte et le traitement des données ont été réalisés conformément au protocole d'éthique du Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Les participants pouvaient révéler leur identité ou choisir de garder l'anonymat. Seulement cinq artistes ont préféré l'anonymat et choisi un pseudonyme⁸. Les

-
4. Cette étude s'insère dans un programme de recherche dirigé par Sylvie Fortin de l'Université du Québec à Montréal et Geneviève Rail de l'Université d'Ottawa. Elle est subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
 5. Nous remercions vivement tous les participants à l'étude pour leur précieuse contribution.
 6. Une version partielle de cette étude, comportant l'analyse de 15 entrevues, a déjà fait l'objet d'une publication électronique. <www.pistes.uqam.ca/v9n1/articles/v9n1a4.htm>.
 7. Ce critère ne s'applique toutefois pas aux danseurs formés à l'extérieur de Montréal ou aux danseurs formés avant l'établissement de ces lieux de formation.
 8. Nous relient le choix des danseurs de révéler leur identité à leur besoin de reconnaissance exprimé dans le rapport *Chantier interprètes 2007* du Regroupement québécois pour la danse.

participants ont été invités à corroborer la transcription complète de leur entrevue, ainsi qu'à changer ou enlever au besoin des passages de l'entrevue. L'analyse des données a été réalisée selon la méthode de théorisation ancrée telle que proposée par Paillé (1996). L'examen des transcriptions des entrevues a ainsi permis l'émergence de thèmes et sous-thèmes répondant aux questions de l'étude. De plus, l'analyse a été effectuée parallèlement à la collecte de données, ce qui a permis de revoir au besoin les questions d'entrevue et de mieux orienter le déroulement de ces entrevues. Une rencontre de validation de l'ensemble des résultats a eu lieu auprès de cinq autres danseurs professionnels membres du Regroupement québécois de la danse.

3. RÉSULTATS

Les résultats sont présentés en conformité avec la double question de recherche : le tableau 1.1 présente les constructions de la santé, tandis que le tableau 1.2 résume les résultats reliés aux différents aspects de la pratique professionnelle de la danse contemporaine, c'est-à-dire au contexte socioculturel dans lequel évoluent les danseurs. En guise d'introduction, voici un premier constat émergeant de l'analyse des entrevues qui, sans être une construction de la santé à proprement parler, n'en révèle pas moins un élément central du vécu des danseurs, soit la coexistence de la blessure et de la santé.

3.1. AUTOÉVALUATION DE LA SANTÉ : « JE SUIS EN SANTÉ MAIS ABÎMÉE. »

L'une des premières questions posées lors des entrevues concernait l'évaluation par les danseurs de leur propre état de santé. Nous souhaitions, d'entrée de jeu, recueillir des éléments discursifs émergeant du vécu propre des participants, par opposition à une forme d'idéalisation de ce qu'est la santé. La très grande majorité des danseurs interrogés affirment être en santé en dépit de leur histoire de blessures. Voyons, à titre d'exemple, cette réponse de Gabrielle à la question « est-ce que tu te considères en santé ? » :

Euh... Je suis une danseuse blessée, abîmée, mais je dirais que oui [je suis en santé]. Parce que pour faire de la danse au rythme où je le fais depuis 27 ans, je pense que oui. C'est parce que j'ai tellement en tête toutes les blessures et toutes les précautions qu'il faut que je prenne.

Cette citation illustre comment la question de l'autoévaluation pose la difficulté d'un positionnement par rapport à une norme implicite du milieu professionnel de la danse où blessures et santé peuvent aller de pair. Les

propos qui suivent, ceux de Sandra, laissent voir que la perception des sensations morbides est façonnée par le milieu artistique de la danse qui en procure le sens.

Quand tu pousses ton corps à l'extrême, tu as toujours mal quelque part. Il y a toujours comme un certain « range » de fatigue, parce que c'est rare que les danseurs aient une seule activité à la fois, qu'ils rentrent à la maison à cinq heures après la « répète » puis qu'ils ne font plus rien. Après sept à huit heures de mouvements physiques, c'est normal de se relever fatigué le lendemain, avec toutes les microdéchirures qui sont normales dans la profession. Ça, c'est comme une condition de base que les gens acceptent.

Un rapport instrumental au corps conduit ainsi les danseurs à normaliser certains états de corps. Rappelons que les danseurs interrogés étaient tous des danseurs en activité professionnelle, ce qui excluait de notre échantillon les danseurs ayant quitté la profession à cause de blessures. Dans l'extrait d'entrevue suivant, Daniel décrit de façon éloquente à quel point l'expérience de la blessure est présente dans sa vie de danseur :

J'ai eu beaucoup, beaucoup de petites blessures. Entre autres, je me suis cassé les petits orteils, souvent, lorsqu'on danse pieds nus, en danse contemporaine... Euh... J'ai eu une coupure dans l'œil par un coup de coude d'un danseur. Je pensais avoir perdu mon œil, mais finalement... Dans la trentaine, j'avais souvent des problèmes de lombaires. Je dansais pour [nom de la compagnie] pendant une semaine, puis le matin, j'allais chez le chiro qui me replaçait la colonne, puis le soir je dansais, puis, je rentrais chez moi plié en deux. [...] Puis, le point culminant, c'est quand j'étais à Vancouver. C'est une pièce que j'avais chorégraphiée [...] puis, au deuxième lift que j'ai fait, je recevais une fille ici, comme ça [il bouge pour montrer le mouvement]. Le dos m'a complètement barré. Je suis allé passer des radiographies et, évidemment, je n'ai pas pu danser. On m'a dit que je n'allais plus jamais danser de ma vie. Je suis arrivé ici, puis finalement, j'ai réussi à guérir sans opération. Alors, qu'est-ce que j'ai eu, aussi ? Souvent, des chevilles tournées, luxées, je ne sais pas trop. Mais c'est des trucs qui prenaient une semaine ou deux... mis à part le bas du dos... Un doigt, je me suis cassé un doigt [...] J'ai eu une grosse... La seule grosse blessure que j'ai eue, en 1999, c'était le croisé antérieur qui s'est complètement détaché, puis qui a été reconstitué d'un nouveau tendon qu'ils ont pris ailleurs dans mon corps.

Pour bien des individus qui ne dansent pas, cette liste de lésions physiques peut paraître interminable. Mais, de toute évidence, il n'en est pas ainsi pour Daniel, ce qui nous amène à souligner la prise en compte de la subjectivité dans l'évaluation de la santé. Daniel n'est pas un cas unique. Au contraire, chez les danseurs interviewés, les situations traumatiques sont

toujours décrites par rapport à un filtre interprétatif acquis à travers leur long processus de socialisation puisque les danseurs, surtout les femmes, se soumettent généralement à plusieurs années de formation avant d'entreprendre leur carrière professionnelle. Le rapport entretenu avec la fatigue ou avec la souffrance est, somme toute, relatif au contexte artistique. Les danseurs ne réagissent pas tant à une situation mais à l'opinion qu'ils s'en font. Plusieurs danseurs nous ont même parlé de la dimension positive de la blessure dans la mesure où elle permet une meilleure connaissance de soi et de ses limites. Par exemple, pour Isabelle, «*il faut arrêter de voir les blessures comme quelque chose qui nous rend victime. Au contraire, c'est un outil pour nous faire avancer autrement*». Bien que souvent à l'origine d'une meilleure connaissance de soi, l'expérience de la blessure représente néanmoins une «défaillance» dont les danseurs se tiennent en grande partie responsables :

C'est de nous responsabiliser, aussi, là-dedans. [...] On se demande pourquoi ça nous est arrivé. Moi, il y a eu une défaillance physique, mais elle était liée à un manque de concentration... ou à un problème de rébellion envers le chorégraphe. Et la culpabilité, parce qu'on sait que les budgets en danse sont précaires et plus ça arrive près d'une première, plus ça cause des problèmes. On n'a pas le goût de causer des problèmes à ce moment-là.

La normalisation de la douleur et la prise de responsabilité individuelle de son état de santé sont inscrites en toile de fond dans la réalité des artistes et ne doivent jamais être perdues de vue dans l'établissement du portrait des constructions de la santé en danse professionnelle.

3.2. CONSTRUCTIONS DE LA SANTÉ

Être et se maintenir en santé constituent un objectif de société qui s'inscrit avec force au cœur de nos valeurs occidentales. Pour les danseurs professionnels, cette question est une nécessité de tous les instants. Les commentaires précédents de Daniel au sujet de l'expérience de la douleur, des traitements des blessures et du spectacle à donner coûte que coûte, ainsi que ceux de Gabrielle au sujet des nombreuses précautions à prendre pour pouvoir être disponible pour la danse, montrent bien les principaux thèmes des constructions de la santé chez l'ensemble des interprètes, notamment l'importance de la dimension fonctionnelle de la santé et des habitudes de vie (voir le tableau 1.1).

3.2.1. «Je suis en santé parce que je suis fonctionnel.»

Un premier thème, celui de la fonctionnalité, se démarque dans les constructions de la santé des danseurs. Ce thème n'est pas sans contradictions avec la normalisation de la blessure que nous venons juste de souligner. Est danseur

Tableau 1.1

Constructions de la santé des danseurs

Constructions de la santé	Importance
– Dimension fonctionnelle: « <i>Je suis en santé parce que je suis fonctionnel.</i> »	
• Physique	*****
▪ Pouvoir répondre à la demande chorégraphique.	*****
▪ Connaître son corps.	****
▪ Utiliser des principes kinésiologiques.	**
• Holistique	***
▪ Vivre un sentiment de bien-être, être équilibré.	*****
▪ Développer force psychologique et confiance en soi.	*****
– Habitudes de vie: « <i>Je suis en santé parce que je fais ce qu'il faut.</i> »	
• Générales	****
▪ Manger ce dont j'ai besoin.	****
▪ Récupérer et dormir suffisamment.	**
• Particulières	*****
▪ Se préparer.	*****
▪ Se protéger.	*
▪ Se réparer.	*****

Les astérisques de la colonne de droite symbolisent le degré d'importance qui varie de « très important » (*****) à « peu important » (*).

celui qui arrive à faire son métier et à répondre à la demande chorégraphique. La réponse de Sylvain, lorsque nous lui demandons s'il se considère en santé, illustre bien cet état de chose :

Je suis un danseur fonctionnel, c'est-à-dire que j'arrive à faire ce qu'on exige de moi, ce que le métier exige de moi. Je ne sens pas de limite corporelle face aux exigences du métier de danseur. Bon, c'est sûr qu'il y a plein de choses que j'aimerais faire et que je n'arrive pas à faire, mais c'est plus une question de technique que de santé.

Afin d'être fonctionnels, les danseurs doivent posséder une habileté corporelle qu'ils développeront par la formation et par l'entraînement, mais qui serait plus aisément atteinte par certains danseurs ayant des « corps faciles », nous ont dit plusieurs d'entre eux, c'est-à-dire des corps qui répondent plus facilement aux exigences de la formation. Toutefois, cette habileté doit être soutenue par une bonne connaissance de soi, de son corps et de la « mécanique » du mouvement, des connaissances jusqu'à maintenant associées davantage au milieu sportif qu'au milieu artistique de la danse. Plusieurs des danseurs que nous avons rencontrés n'ont pas hésité à se comparer à des athlètes, une « nouvelle façon de se percevoir », aux dires de Leonetta. Selon certains, ce changement pourrait peut-être contribuer à améliorer la santé des interprètes. Les danseurs ont notamment parlé des courbes d'entraînement qui existent

dans les milieux sportifs et qui permettent aux athlètes de ralentir le rythme de leur entraînement à la veille d'une compétition, contrairement aux danseurs qui accélèrent ce rythme à l'approche d'un spectacle compte tenu des courts échéanciers de création, du passage du studio de répétition au théâtre ou encore des conditions de tournées.

Si la santé physique constitue un élément discursif prépondérant dans la façon de construire la dimension fonctionnelle de la santé, cette dernière s'insère toutefois dans une compréhension globale de la santé où sont interreliés les multiples aspects de la personne, dont la dimension psychologique qui est souvent mentionnée. « *État global d'équilibre* », « *bien-être* » et « *bonheur* » sont des mots qui reviennent régulièrement dans les propos des danseuses (encore plus que chez les danseurs) lorsqu'elles tentent de définir ce qu'est la santé, précisant ainsi qu'il existe pour elles une nette interrelation entre la santé psychologique et la fonctionnalité du corps. Elles soulignent également l'importance de développer « *force intérieure* » et « *confiance en soi* », tel un « *muscle supplémentaire à bâtir* », qualités en grande partie garantes d'une attitude saine envers soi-même et envers le métier souvent exigeant. Ariane, de son côté, déplore le peu de place accordée à la dimension psychologique au sein des formations et du milieu professionnel de la danse :

Parce que je me dis : « Merde, s'il y avait de l'espace pour ça. » Une tête qui pète des plombs, c'est un gros tabou, il faut tout de suite revenir à l'ordre, puis faire comme si de rien n'était. Tu sais, moi, dans mes expériences professionnelles, j'ai vu peu de gens qui étaient vraiment capables d'exprimer ça de façon directe. C'est la santé aussi!

Être fonctionnel afin de remplir les exigences du métier ne va pas de soi. Pour performer, les danseurs ont besoin d'être « *équilibrés* », « *confiants* » et d'avoir un corps « *fort* », « *souple* », « *rapide* », « *précis* » et « *disponible à la création* ». Ces demandes multiples exigent une discipline quotidienne.

3.2.2. « Je suis en santé parce que je fais ce qu'il faut. »

La très grande majorité des danseurs que nous avons interviewés établissent un lien très net entre leur état de santé et leurs habitudes de vie. Leurs commentaires nous permettent de distinguer deux types d'habitude de vie : les habitudes de vie générales, c'est-à-dire communes à tous, telles l'alimentation et le sommeil, et les habitudes de vie particulières à la danse, soit les pratiques d'entraînement en amont de la création, des répétitions et du spectacle, les stratégies préventives *in situ* ainsi que les pratiques thérapeutiques en aval de la pratique de danse. Par l'importance qu'ils accordent à ces habitudes, les danseurs démontrent une forte propension à prendre en main leur santé, ce qui, nous le verrons, fait partie du discours dominant attribuant aux individus la responsabilité de leur santé.

La presque totalité des danseurs rencontrés affiche une préoccupation manifeste pour l'alimentation et certains d'entre eux témoignent d'un comportement qu'ils qualifient d'obsessif envers certaines habitudes de vie liées soit à l'alimentation, soit au sommeil, soit aux soins du corps en général. Une telle autosurveillance semble partiellement motivée par la crainte de ne pas pouvoir combler les besoins énergétiques exigés par le métier. Ajoutons que certaines danseuses ont également mentionné la crainte ou l'inconfort relié à un surplus de poids et ont abordé la question de l'anorexie, sujets auxquels nous reviendrons.

Au-delà d'une attention plus soutenue aux habitudes de vie générales, être un danseur en santé et « fonctionnel » exige, comme l'indique le tableau 1.1, des stratégies particulières qui renvoient à l'idée de la responsabilité individuelle en matière de santé. Les stratégies de préparation, de protection et de réparation seront décrites selon l'importance qu'elles occupent dans le vécu du danseur.

En vue de se préparer à l'exercice de leur métier, la plupart des danseurs, tous âges confondus, accorde une grande importance aux classes techniques, classiques et contemporaines. Toutefois, vu les qualités franchement athlétiques de la gestuelle contemporaine, cet entraînement des corps pourrait, à lui seul, ne pas permettre de répondre à la demande chorégraphique actuelle, comme le signale Sylvain :

Ce que je trouve intéressant dans la danse, c'est, justement, le dépassement corporel. Comment est-ce qu'on pourrait préparer le corps à faire cet excès-là ? [...] Ça veut donc dire être très créatif dans son entraînement puis, avoir une panoplie de possibilités. Ne pas juste avoir la classe traditionnelle pour se préparer à tout.

Par conséquent, afin de « préparer le corps » à l'« excès », plusieurs danseurs se tournent vers des pratiques de renforcement musculaire (traditionnellement exclues de l'entraînement en danse) ou encore vers la technique Pilates. Les approches somatiques perçues par les danseurs (surtout les plus âgés), comme une « nourriture pour le corps » et comme un moment de « récupération » essentiel à « l'équilibre du corps », semblent remplir tout autant des fonctions préparatoires que réparatrices. Les commentaires des danseurs que nous avons interviewés révèlent non seulement la variété bien établie des pratiques d'entraînement, mais surtout l'individualité avec laquelle ils les aménagent au quotidien. À titre d'exemple, au moment où nous l'avons rencontrée, Élise avait un entraînement composé de « natation, vélo de montagne, méditation et étirements personnels ».

Il nous faut mentionner ici que la majorité des danseurs qui composent le milieu montréalais de la danse contemporaine ont un statut de pigiste. Contrairement aux danseurs salariés dont l'entraînement quotidien est

partiellement pris en charge par les compagnies, les danseurs pigistes sont eux-mêmes responsables de leur entraînement en termes d'options de pratique, d'horaires et de coûts et bénéficient plutôt d'un soutien financier partiel du Regroupement québécois de la danse⁹. Si les danseurs expérimentés se sentent à l'aise avec un entraînement « à la carte » comme celui d'Élise décrit ci-dessus, les jeunes danseurs pigistes nouvellement arrivés dans le milieu s'y retrouvent plus difficilement. Plusieurs d'entre eux mentionnent le peu de temps disponible pour l'entraînement et la difficulté à évaluer leurs besoins afin de répondre aux projets chorégraphiques auxquels ils participent.

Alors que les danseurs ont beaucoup parlé de leurs stratégies préparatoires, ils ont été peu volubiles sur les stratégies protectrices pour contourner les situations potentiellement problématiques une fois en situation de création, de répétition ou de représentation. Nous sommes ici tentées de qualifier celles-ci de microstratégies ou de stratégies discrètes puisqu'elles ne sont pas particulièrement visibles. Par exemple, dans une situation où le chorégraphe lui demande d'improviser pour nourrir la création d'une pièce, Peter nous a confié proposer une gestuelle qu'il sait pouvoir répéter de nombreuses fois sans se blesser.

Les actions thérapeutiques, qualifiées de pratiques réparatrices par l'une des participantes, s'avèrent aussi incontournables compte tenu de l'omniprésence des blessures dans la vie des danseurs. La nécessité de se « réparer », vécue à différents degrés selon la gravité de l'atteinte et oscillant entre soulagement de l'inconfort et guérison de la blessure, semble orienter les choix thérapeutiques. De la médecine conventionnelle aux pratiques thérapeutiques alternatives, les danseurs sont de grands usagers des soins de santé. Médecine sportive, physiothérapie, ostéopathie, chiropractie, acupuncture, massothérapie et autres approches thérapeutiques redonnent au corps sa fonctionnalité et constituent, pour les danseurs blessés, autant d'avenues empruntées presque rituellement, comme en témoigne Lucie :

Cette année, j'ai fait plus de physio, d'acupuncture, de kinésithérapie, de massothérapie. Ça fait partie de mon quotidien... bien, pas de mon quotidien, mais de mes semaines de travail. Ça fait que, oui, en quelque part, je me suis plus occupée de mon corps de danseuse, puis des bobos qui sortent. Massage ici, médecine chinoise là. Des choses que je ne faisais pas avant ou jamais à ce point-là. Cette année, disons que c'est une année pour ça, probablement parce que j'étais blessée.

9. Le Programme de soutien à l'entraînement du RDQ est rendu possible grâce aux subventions du Conseil des arts de Montréal, le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec et du Conseil des arts du Canada.



Photographe : Michael Slobodian
Danseurs : Tom Casey, Sophie Lavigne, Lucie Vigneault
Compagnie de danse : Sinha Danse

L'avenue la moins populaire chez les danseurs reste toutefois l'arrêt de travail. Les danseurs blessés participeront aux répétitions, exécutant minimalement les mouvements si nécessaire, danseront malgré la douleur et la blessure lors des performances et n'arrêteront que lorsque l'effondrement est inévitable.

Les stratégies de préparation, de protection et de réparation du corps, représentant les habitudes de vie particulières à la danse chez les interprètes, se trouvent en quelque sorte à la frontière de nos deux questions de recherche et louvoient en permanence entre santé et pratiques de danse. Elles ouvrent ainsi la porte à la deuxième partie des résultats de l'étude portant sur l'impact de la pratique professionnelle de la danse contemporaine sur les constructions de la santé des danseurs.

3.3. SANTÉ ET CONTRAINTES CONTEXTUELLES DE LA DANSE

Questionnés au sujet de l'importance de la santé, les danseurs ont exprimé certaines réserves et ouvert de nombreuses pistes de réflexion, attestant ainsi de la complexité de la rencontre de la danse avec la santé. Leurs réponses démontrent que la question de la santé comporte des limites contextuelles mais révèlent aussi le rapport de force changeant et problématique qui existe

Tableau 1.2
Santé et contraintes contextuelles de la danse

Contraintes contextuelles	Importance
– Contexte esthétique	*****
• Risques reliés à la création	*****
• Exigences corporelles	****
– Contexte relationnel	****
• Imbroglio du professionnel et du personnel	****
• Pouvoir, parole et silence	****
– Contexte de travail	*****
• Salaire	*****
• Horaires et échéanciers	*****
• Conditions de tournée	****

entre la santé et trois aspects importants de la pratique professionnelle : les impératifs esthétiques, les relations de travail et les conditions de travail (voir le tableau 1.2). Apportons ici une précision essentielle : ces dimensions, analysées séparément pour des raisons heuristiques, sont des aspects de la pratique professionnelle de la danse contemporaine imbriqués les uns dans les autres de façon complexe ; ils sont, dans la réalité quotidienne des danseurs, indissociables.

3.3.1. Contexte esthétique

Si certains danseurs se considèrent en partie comme des athlètes, leurs propos évoquent en premier lieu une allégeance à l’art. Athlète peut-être, mais artiste avant tout. Questionnés sur la relation entre santé et danse dans le milieu contemporain, la plupart d’entre eux n’ont pas hésité à minimiser les questions de santé au profit d’un parti pris artistique.

Risques reliés à la création. La danse contemporaine, particulièrement en ce qui concerne le travail de création, est perçue aux dires de Mathieu comme «une pratique à risques», «peu confortable», une pratique potentiellement «antiphysiologique». Les commentaires de Daniel illustrent nettement ce point de vue généralisé :

Quand on est devant la création, on ne peut pas se mettre à réfléchir : «Je ne peux pas faire ça parce que c’est nocif pour mon corps.» Pour moi, aller vers un processus de création, c’est aller vers quelque chose que tu ne connais pas, que tu ne maîtrises pas, que tu ne possèdes pas, par essais et erreurs. Alors, c’est difficile de penser que la notion de santé doit être constamment présente.

L'acte de créer représente pour les danseurs une « *recherche d'innovation* » et de « *dépassement* », une expérience de l'inconnu, une « *ré-invention du mouvement* » de tous les instants qui, malgré les corps solidement entraînés, est potentiellement douloureuse, comme l'indiquent les commentaires de Sophie :

En danse contemporaine, on réinvente le mouvement à chaque pièce. Le chorégraphe ne va pas utiliser un code connu, dans le fond, l'idée, c'est de réinventer, c'est de recréer. Puis ça, ça fait mal.

Amenés à plonger dans l'inconnu et à concevoir une production innovatrice et audacieuse lors du processus de création, les danseurs explorent à la frontière de leurs limites, qu'elles soient physiologiques ou psychologiques. Les propos de Gabrielle montrent bien comment la question de la santé se pose avec, en arrière-scène, une conception de l'art :

Pour aller chercher des particularités esthétiques, il va toujours y avoir une petite violence faite au corps. Ne pas dépasser les limites de personne, ça fait une danse trop sage, une danse pédestre, finalement. Ça peut être intéressant, mais ce n'est pas comme ça qu'un art progresse.



Photographe : Philippe Bergeron
Danseurs : Katie Ewald, Frederic Boivin, Mathieu Campeau
Compagnie de danse : Daniel Léveillé Danse

Ainsi, il y a d'une part les impératifs artistiques et, d'autre part, la question de la santé et l'importance d'être « équilibré » et « raisonnable » : deux ensembles discursifs qui ne semblent pas converger. Concilier les « excès » que peut comporter une démarche de création avec les besoins matériels d'avoir et d'être un corps « fonctionnel » pouvant répondre à la demande des chorégraphes contemporains se révèle être, selon les commentaires des danseurs, une tâche complexe et même problématique, comme en font foi les paroles de Sandra :

Des fois, je me dis que je suis peut-être trop raisonnable, je ne suis pas une artiste. Tu sais, les artistes ont toujours des personnalités un peu plus flyées ou extrémistes... Tu sais, je suis toujours un peu comme un comptable. Super fidèle, tranquillement, je prends soin de mon corps.

Exigences corporelles. La quasi-totalité des danseurs interrogés ont mentionné le haut niveau technique exigé par les créateurs de la danse contemporaine montréalaise de même que l'engouement des chorégraphes pour le modèle de la ballerine. Bien que conscients de cet engouement, les danseurs ont l'impression qu'il existe tout de même une plus grande ouverture aux différents modèles de corps au sein du milieu contemporain qu'au sein du milieu classique. Néanmoins, si la taille et le volume musculaire des corps peuvent varier, le surplus de poids, si léger soit-il, demeure l'intrus dans tous les milieux. Un extrait d'entrevue avec Ariane témoigne de la perception des interprètes à ce sujet :

L'anorexie, c'est un super bon exemple, puis ça existe. J'en ai vu. De proche. Ça n'a pas été mon cas. Jamais. C'est sûr que je me suis... comment dire, je me suis battue intérieurement, j'ai eu des moments de frustration. Ce n'est pas que j'ai toujours aimé mon corps. Des moments où je me disais : « Est-ce que je suis trop grosse ? Est-ce que je devrais maigrir ? » Mais moi, je n'ai jamais été... Je ne sais pas qu'est-ce qui fait que, pour certaines femmes ou certains danseurs, ça va se rendre vraiment jusqu'à la maladie. Je pense que tous sont confrontés à ça. Moi-même j'ai été confrontée à ça. [...] Aussi, parce que mon corps s'est beaucoup transformé par la danse. Sans faire d'effort particulier... Mais, non, en fait c'est plus insidieux que ce que mon propos suggère en ce moment, parce que si j'arrête de m'entraîner... C'est sûr que dans des périodes de contrats, je suis super en forme puis mon corps physique le reflète. Et je suis attachée à ça, je suis attachée à cette image corporelle-là de moi-même. J'aime mon corps quand il est comme ça.

Les exigences liées aux modèles corporels sont plus sévères pour les femmes puisqu'elles sont en surnombre et doivent rivaliser en termes d'apparence, d'audace et de virtuosité. Les commentaires de Sandra sont éloquentes à ce propos :

Le milieu, en ce moment, est assez compétitif, surtout pour les femmes. Tu sais, les gars, ils n'ont même plus besoin d'aller à l'école! Ils font trois mois de danse, et si un gars est le moins beau et en forme, les compagnies disent : « On va le former. » Mais pour les filles, c'est de plus en plus difficile. Les chorégraphes, en ce moment, sont très intéressés par le corps de ballerine, les filles qui ont une technique un peu plus virtuose, qui viennent d'un background en ballet. Ça fait que la danseuse contemporaine, elle est mieux de s'étirer puis d'avoir la jambe qui... Paf, dans le front!

L'expérience de Nicolas, arrivé à la danse à 24 ans, confirme les dires de Sandra et présente, de plus, une facette des exigences corporelles en lien à la santé des danseurs masculins. Dès le début de son intérêt pour la danse, Nicolas a eu accès à une formation privée gratuite, puis s'est ensuite dirigé vers un baccalauréat en danse où il a eu droit à une attention spéciale des enseignants qui lui donnaient du : « Veut, veut pas, un p'tit plus, parce qu'on remarque le gars qui travaille avec les filles. » Les contrats professionnels n'ont pas tardé, bien avant la fin de sa formation :

Il n'y a personne de ma cohorte [parlant des filles] qui s'est fait offrir comme ça un contrat par [nom des chorégraphes]; c'est des chorégraphes importants pour qui j'ai travaillé. Tu sais, quand je regarde mon CV, je me dis, c'est drôle, j'ai passé à travers tous les gens qui m'intéressaient un tant soit peu.

Toutefois, Nicolas a eu une blessure au dos qui l'a forcé à suspendre ses activités d'interprète temporairement :

J'avais deux ans d'entraînement, je n'étais pas prêt... Maintenant, je connais mieux mon corps, et je sais que je n'ai pas le corps pour faire du [nom de la chorégraphie].

Recherche d'innovation, attributs corporels de genre, d'apparence et de capacité technique représentent des aspects de la pratique issus du contexte esthétique qui sont vécus et négociés quotidiennement par les danseurs à l'instar de la question de la santé. Leurs commentaires à ce sujet ont permis de saisir l'influence qu'exercent sur ces négociations le contexte relationnel et le contexte de travail.

3.3.2. Contexte relationnel

Lorsque les interprètes ont abordé la dimension psychologique de la santé, ils ont relevé plusieurs aspects des relations de travail, notamment l'investissement « corps et âme » que la nature du métier de danseur suppose. Pour plusieurs, distinguer ce qui appartient à la sphère professionnelle de ce qui est du domaine du privé et de l'intimité pose un énorme défi puisque, comme le précise Audrey, « ce que l'on donne, bien, c'est nous ».

Imbroglia du personnel et du professionnel. Être danseur professionnel nécessite une telle implication corporelle, intellectuelle et émotionnelle des artistes que les relations se colorent rapidement d'intimité. Cette dernière doit toutefois cohabiter avec un cadre de travail où la relation employeur-employé suppose, au contraire, une certaine distance. Les propos de Lucie laissent entrevoir cette réalité :

Parce que c'est toujours des relations... relation avec ton chorégraphe, qui est ton employeur... Tu es dans la création, tu touches à l'intimité dans la création, dans l'interprétation.

Les commentaires suivants d'Audrey mettent l'accent sur le regard extérieur posé sur les corps des danseurs par le chorégraphe qui, en tant qu'employeur et initiateur du projet de création, fait figure d'autorité :

Je pense que c'est un peu plus difficile, la confiance, en danse, parce qu'on est très vulnérable [...] Des fois, on ne sait même pas si c'est bien pour [le chorégraphe]. Il te regarde, puis il est de même [elle mime le doute et l'interrogation], puis tu fais : « Ah mon Dieu, c'est-tu correct, c'est-tu pas correct ? » Mais il fait juste réfléchir... On n'est pas des outils, mais c'est vrai qu'on est des outils en même temps. Parce que, c'est comme



Photographe : Robert Etcheverry
Danseurs : Audrey Thibodeau, Warwick Long
Compagnie de danse : Fortier Danse Création

un peintre qui est avec ses peintures, puis là, il regarde la peinture, puis il est pas sûr de ses couleurs. Mais là, la peinture, elle ne fait pas : « Ah ! Au secours ! »

De son côté, Isabelle parle de « *l'immense générosité* » des danseurs qui, poussée trop loin, peut aisément les faire glisser vers une certaine confusion et vers la possibilité de « *se perdre soi-même* ». Toutefois, même sans s'y perdre, danser représente un investissement entier de la part des interprètes. La sensibilité des danseurs, constamment interpellée par le métier d'interprète, est en partie indissociable de leur vie privée. Les corps, de retour à la maison, restent imprégnés de la journée de travail. Créer une ligne de démarcation est difficile et demande une grande force psychologique, comme le précise Sophie :

Psychologiquement, il faut que tu sois fort, il faut que tu arrives à faire une distance entre le travail puis la vie personnelle. Puis, c'est vraiment pas évident, parce que ça prend tellement d'énergie... C'est pas QUE une vie professionnelle, la danse.

Pouvoir, parole et silence. Traitant la question des relations de travail entre chorégraphes et danseurs, les commentaires exprimés nous permettent de constater qu'il n'existe ni un modèle unique de relations, ni une façon unique de percevoir son rôle en tant qu'interprète. Alors que certains danseurs parlent d'incarner avec sensibilité et exactitude la vision du chorégraphe, d'autres se reconnaissent plutôt comme des collaborateurs au processus de création. Les propos de Sylvain témoignent ici du plaisir de la collaboration :

C'est ce que je trouve passionnant, dans mon métier : chercher la manière de concrétiser des idées abstraites. Je déteste quand les chorégraphes trouvent les solutions sur leur propre corps pour me les donner ensuite. Ils m'enlèvent tout mon plaisir de chercher. Et puis, leur solution ne tient pas compte de la réalité de mon corps qu'ils ne connaissent pas.

Dans un contexte de collaboration, le travail de création peut être infiniment valorisant pour les interprètes : « *un réel plaisir* », mentionne Sandra, qui ajoute toutefois que ce plaisir peut basculer dans l'inconfort, voire l'insoutenable, lorsque la relation perd cette valeur d'équité entre les collaborateurs :

C'est le fun de chercher, avec un chorégraphe, d'exprimer telle, telle affaire, mais tu sais, il ne faut pas qu'il y ait une relation de quelqu'un qui a le pouvoir sur quelqu'un d'inférieur [...] Mais c'est encore plus dur en danse parce que tu es en relation tout le temps... Puis cette personne-là, elle te critique tout le temps. Que ce soit constructif ou négatif... Ça fait qu'elles sont mieux d'être des personnes justes, articulées, qui savent bien s'exprimer, puis de ne pas envoyer des commentaires en l'air qu'un danseur va traîner avec lui longtemps. Puis ça, des fois, je pense qu'ils le réalisent pas... Je pense que c'est inconscient.

Plusieurs des commentaires recueillis nous permettent de croire que les relations de pouvoir inégales peuvent grandement influencer la santé des interprètes. La quasi-totalité des danseurs dénonce l'existence d'une culture du silence régnant parfois dans les studios. Exprimer la douleur ressentie à l'exécution d'un mouvement ou encore aménager à son rythme le temps de répétition pour prendre soin d'une blessure ne va pas de soi. Le commentaire de Gabrielle est concluant à ce sujet :

Ça m'est arrivé, il n'y a pas très longtemps. Il y a neuf mois. J'avais une blessure au pied. Le chorégraphe, au début, a eu l'air d'accepter la situation. Ce n'est pas une blessure qui guérit nécessairement en deux semaines, surtout quand on danse dessus. Donc, après deux semaines, il était assez excédé, merci. Il a fait une scène. Je lui dis... j'ai commencé à lui dire : « Oui mais, je vais être capable de le faire, parce qu'au moment du [spectacle], je devrais être guérie. Mais là, pour l'instant, je ne peux pas le faire. » Je voulais expliquer que j'avais mal, je voulais expliquer quels mouvements, pour moi, étaient impossibles à faire et le chorégraphe ne voulait rien entendre. [Le lendemain] il nous a fait une autre scène, mais là, ce jour-là, je ne pouvais même pas dire ce que j'avais. Je sentais que je ne pouvais même pas dire que c'était à cause de mon pied. Il n'y avait pas de place pour ça. Avec ce chorégraphe-là, mais avec d'autres chorégraphes aussi. [...] Il y a la peur d'être mise de côté, il y a la peur qu'on me relègue à des choses simples, très simples. La façon dont le chorégraphe le prend joue beaucoup. Je lutte constamment pour avoir la liberté de dire, mais ce n'est pas toujours évident parce que je suis mise de côté. Même avec toutes les années d'expérience que j'ai... Émotivement, c'est très dur !

Ce dernier point de vue est répandu mais ne fait pas consensus. Ainsi, Sylvain, un danseur issu du milieu classique (c'est-à-dire un danseur dont la technicité et le genre représentent une double rareté dans le milieu), a plutôt offert le propos suivant :

On ne veut pas être celui qui empêche le chorégraphe de concrétiser ses idées. [...] On a un peu de difficulté à dire : « Ça me fait mal, je ne pourrai pas le faire. » Il y a comme un constat d'échec de la part du danseur. [...] Si tu limites les idées du chorégraphe, c'est comme si tu ne remplissais pas ton rôle comme tu devrais le faire. Encore une fois, je pense qu'avec l'expérience, tout ça, le chorégraphe, il en a plein d'idées et si celle-là ce n'est pas une bonne idée... L'abnégation de soi au service du créateur, ce n'est pas le chorégraphe qui exige ça, c'est les danseurs qui exigent ça d'eux-mêmes. Parce que je suis certain que le chorégraphe, si tu lui avais dit : « Ça me fait mal au dos », il aurait changé son idée. Ça, j'en suis certain. Il n'y a pas un chorégraphe qui dirait : « Non, c'est important, même si tu te fais mal au dos. »

Il semble que le statut particulier de Sylvain ne soit pas étranger à la teneur de ses propos puisque chez les danseuses, on indique souvent que la culture du silence s'installe au début de la formation des interprètes. Les commentaires de Sophie permettent d'éclairer cette idée :

Si j'ai une blessure, je vais en parler au moins de personnes possible. J'ai vu des gens perdre des emplois parce que c'est un risque de les amener en tournée... Même dans les cours à l'université, avec des chorégraphes qui nous demandaient de faire des choses qu'on savait que ce n'était pas bon, on le faisait quand même parce que les enseignants étaient aussi les chorégraphes qui allaient nous embaucher après. C'est une réputation qu'on se construit dès l'université.

Nous l'affirmions plus tôt, la question de la santé est sans cesse négociée par les danseurs par rapport à différents aspects de la pratique professionnelle du métier. Un troisième élément du contexte socioculturel participant des constructions de la santé des interprètes se dégage des commentaires des danseurs : celui des conditions de travail difficiles avec lesquelles ces derniers doivent composer.

3.3.3. Contexte de travail

Au début de la collecte de nos données, il n'y avait aucun risque à affirmer que la santé financière de la danse contemporaine montréalaise se portait mal. Les entrevues réalisées pour l'étude ont débuté à l'été 2004, très peu de temps après l'annonce de la disparition (faute de financement) du Festival international de nouvelle danse en décembre 2003 et au moment de la fermeture de la Fondation Jean-Pierre-Perreault, impliquant le retour prématuré (et sans salaire) d'une tournée internationale pour les 32 danseurs de la compagnie. Les propos des danseurs au sujet de la précarité de leurs conditions de travail ont pris une vigueur peu commune à ce moment. Les danseurs étaient amers, peu encouragés par l'avenir incertain de la danse et franchement inquiets de leurs conditions de travail et de l'incidence de ces conditions sur leur santé.

Devant composer avec un salaire déjà très précaire duquel il faut soustraire les coûts d'entraînement et de thérapie, les danseurs se voient souvent dans l'obligation de cumuler simultanément contrats multiples ou emplois complémentaires à la danse. Les journées sont longues et les artistes, fatigués. Voyons à ce sujet les commentaires de Daniel qui, malgré ses nombreuses années d'expérience et sa renommée indiscutable, est toujours soumis à cette précarité.

L'an dernier, je dansais un spectacle le soir, puis j'en répétais un autre le jour. Alors ça crée des journées de travail incroyables, des horaires de fou. Et c'est beaucoup lié au fait qu'il y a peu d'argent en danse puis

qu'on est des travailleurs autonomes. Alors, c'est une réalité qui est dure... Sinon, c'est un contrat à la fois, c'est peu payant. Bien peu payant... Ce n'est pas dans le sens si c'est payant ou pas, c'est surtout dans le sens de gagner sa vie. D'être capable de dire : « Je fais mon 20 000 \$ pour gagner ma vie cette année. » Et encore là, 20 000\$, c'est beaucoup, pour un interprète en danse. Ce sont des conditions qui sont dures.

Si les danseurs, individuellement, témoignent de conditions de travail et de vie difficiles, les compagnies, de même que les productions indépendantes, doivent également composer avec des budgets moins que minimalistes. Temps restreint alloué au processus de création et aux répétitions, entraînement et soins de santé aux frais des artistes, difficultés de remplacement ne sont pas sans influencer la santé des danseurs. Voyons à titre d'exemple une expérience vécue par Sandra :

L'année passée, j'ai fait une pneumonie. Je travaillais avec [un chorégraphe], puis il me disait : « Prends le temps dont tu as besoin. » Ce n'est pas lui qui me forçait à venir travailler. Moi-même, je me mettais de la pression. C'était une danse où c'était vraiment interdépendant avec tout le monde puis quand je n'étais pas là, ils ne pouvaient pas répéter telle ou telle section. On était un mois avant le show puis on était en résidence dans un théâtre en plus pour une semaine, ça fait que je sentais la pression. Pendant trois semaines, j'essayais, mais je n'étais pas capable de passer au travers des répétitions. J'étais tellement brûlée. Finalement, j'avais une pneumonie, puis ça a pris deux séries d'antibiotiques pour me guérir. Mon médecin disait : « Je sais que tu dances, mais peut-être que tu pourrais t'étendre puis regarder les répétitions. » Là, tu dis : « Tu ne comprends pas, là, il n'y a pas de remplacement ! » Ça fait que tu le fais. Ça m'a pris bien du temps à me remettre de ça.

Les danseurs sont également nombreux à mentionner les conditions de tournées, les locaux mal chauffés et les planchers de ciment sur lesquels ils doivent souvent danser, particulièrement les plus jeunes, sur la voie d'une reconnaissance à venir. Leonetta dénonce les conditions de travail des danseurs dans un milieu hautement compétitif et financièrement précaire :

On était en tournée en Belgique et pendant les répétitions, on dansait sur un plancher en béton. On nous avait permis de danser en running shoes, mais essaie donc de faire des triples pirouettes en running shoes. Faut que tu la fasses, là, ta pirouette ; tu as un show à donner sur un plancher en pente dans deux soirs. Ça fait que, les conditions extrêmes, aussi, c'est... d'être toujours acculé au pied du mur. Puis tu as travaillé tellement fort pour te rendre là, tu es prêt à accepter n'importe quoi ! Donc, à un moment donné, moi, j'ai appris à dire « woh », mais il y a quatre autres danseuses en arrière qui sont super jeunes, qui ont de l'énergie, puis qui ont la drive que moi j'avais avant. [...] Ce qu'il y a, c'est que mon énergie,

je ne veux plus l'utiliser de cette façon-là parce que mon focus maintenant est ailleurs [...] Puis là, je dis « woh » parce que le plancher n'est pas adéquat, mais je me fais pousser dans le derrière par du monde qui sont, entre guillemets, un peu inconscients de ces choses-là.

La précarité des conditions de travail des danseurs amène les plus jeunes à douter de la possibilité d'une longue carrière d'interprète. Les commentaires de Sophie expriment bien ce scepticisme :

Je ne pense pas [que je me vois vieillir et danser longtemps]. C'est trop dur. Ça dépend avec qui tu dances... Il y en a, des danseurs, qui le font, ils sont super bons, mais avec une famille, je ne sais pas où ils prennent l'énergie. Vraiment, de s'entraîner, de danser toute la journée, puis continuer avec le souper, les devoirs, la vraie vie... Ouf. Non. On va voir. Peut-être que je vais choisir mieux mes chorégraphes, mes projets. Là, aussi, c'est que j'accepte des choses qui se superposent, ça fait que je vais répéter l'après-midi et le soir. Je vais finir un spectacle un vendredi, le lundi, je rentre dans une production.

3.4. PLAISIR ET AMOUR DU MÉTIER

Une tentative de compréhension des constructions de la santé en danse contemporaine serait incomplète sans l'inclusion d'un dernier aspect de la pratique émergeant des commentaires des danseurs, celui du « plaisir » de danser et de l'amour du métier. Les danseurs parlent d'un plaisir d'abord kinesthésique, mais qui peut également rejoindre l'être profondément, émotionnellement et spirituellement : ils le nomment « le plaisir de bouger », « la jouissance de l'effort et du dépassement » ou encore « le bien-être dans le moment présent ». Les propos de Lucie illustrent bien cet aspect :

Dans cette pièce-là [titre d'une œuvre] je le ressens beaucoup, le plaisir de bouger. Puis il y en a d'autres, aussi, comme avec [nom d'un chorégraphe]. J'aime beaucoup son travail... Ça, c'est un bon exemple, dans ce travail-là, mon corps est heureux. Ouais. Je pourrais dire ça : « Mon corps est heureux. » Même quand j'étais [en formation, lors des] classes techniques ; oui, tu es heureux, puis c'est une grande partie de pourquoi tu es heureux, je pense. Ton corps le demande.

Avoir la chance d'exercer un métier que l'on aime profondément pourrait, de prime abord, représenter une condition favorisant la santé. Toutefois, d'autres commentaires nous laissent croire que ce « plaisir de danser », apparenté à la passion qu'ont généralement évoqué les interprètes en entrevue, peut également faire obstacle à la santé ou à tout le moins, faire glisser les interprètes vers un plaisir de danser à tout prix. Ainsi s'exprime Lyvia :

Des fois, tu peux vouloir tellement que tu finis par ne pas faire attention à tes besoins par rapport au corps. Si tu es avec quelqu'un qui exige tel ou tel corps, tu vas mettre une bonne nutrition de côté pour pouvoir atteindre cet idéal-là. Ou il faut que tu travailles tellement que tu ne dors pas assez. C'est sûr que, probablement que quelqu'un qui est super passionné, il va faire tout, tout, tout ce qui est possible pour que ça fonctionne.

Ces propos de Lyvia au sujet de la passion rejoignent ceux de la majorité des danseurs que nous avons rencontrés au sujet d'une recherche d'équilibre entre les multiples demandes contradictoires vécues au quotidien.

4. DISCUSSION

Nos résultats permettent d'affirmer que les pratiques artistiques du milieu participent des constructions de la santé des danseurs qui, à leur tour, influencent les pratiques artistiques dans lesquelles ils s'engagent. Afin de témoigner de la complexité de la relation entre santé et danse telle qu'elle s'est révélée en cours d'analyse, la discussion portera sur les multiples interférences entre les différents aspects des constructions de la santé et les pratiques de danse.

4.1. SANTÉISME : DE LA RESPONSABILITÉ À LA CULPABILITÉ

Une lecture du discours occidental dominant en santé révèle l'accent mis sur la responsabilité individuelle. Même si les gouvernements prennent en charge la santé, la conception de la santé collective s'appuie sur une prise en charge individuelle, en ce sens qu'il revient au malade de consulter, de se soigner et de faire de la prévention en adoptant un mode de vie exemplaire, d'où les campagnes d'information sur l'alimentation, la consommation d'alcool, le tabagisme, les pratiques sexuelles, les comportements routiers ou les pratiques d'activité physique. Dans une logique d'ininteruption de la productivité au travail et de minimisation des dépenses de l'État en matière de santé, chaque secteur de la vie est prétexte à la surveillance et au contrôle. Dans une telle perspective, les facteurs externes qui agissent sur la santé des personnes (facteurs sociaux, politiques, environnementaux, historiques) sont mis en veilleuse dans l'espace public. Même si l'on reconnaît l'origine externe de plusieurs problèmes de santé (par exemple, on sait que le niveau socioéconomique est le premier déterminant de la santé au Canada), les solutions privilégiées et communiquées dans l'espace public résident principalement dans les choix personnels des individus ainsi que dans la détermination de ces derniers à résister aux habitudes de vie néfastes et aux diverses contraintes environnementales. Un tel discours public, qualifié de santéiste, contribue à transformer

la question de la santé en obligation morale, ce qui engendre blâme et culpabilité devant l'expérience de la maladie et de la blessure (Crawford, 1984; Williams, 1998).

Notre étude nous a permis de constater à quel point le discours santéiste se retrouve au sein des constructions de la santé des danseurs. Être en santé, c'est d'abord s'occuper de soi et se responsabiliser par rapport à sa propre santé pour rester fonctionnel afin de répondre aux demandes du chorégraphe. Bien que les danseurs reconnaissent l'existence de nombreux facteurs externes influençant leur santé, tels les salaires, les planchers ou les horaires, les solutions qu'ils privilégient spontanément et quotidiennement font écho à l'idéologie santéiste et mettent l'accent sur les actions qu'ils posent individuellement et que nous qualifions ici d'habitudes de vie générales (alimentation et récupération) et particulières (pratiques de préparation, de protection et de réparation du corps). Selon Lupton (1995), une telle compréhension de la santé peut être vécue sans sentiment d'oppression de la part des individus, par exemple lorsque l'ensemble de leurs conditions de vie (travail, famille, conditions économiques) et leur sens de soi ou de leur propre identité n'entrent pas en conflit avec les valeurs d'ascétisme, de force intérieure et d'autocontrôle qui sont privilégiées par une telle idéologie. Que la précarité financière ne permette pas les séances d'entraînement ou de traitement souhaitées, que les relations de travail s'enveniment et affectent moral et confiance en soi, que la maladie ou la blessure se manifeste, et ce rapport à la santé peut basculer, transformant l'expérience vécue de contrôle de soi, de force et de pouvoir en sentiment de culpabilité et de blâme, de perte de contrôle et d'échec. De tels sentiments sont vécus fréquemment par les danseurs. De plus, un discours santéiste faisant de la santé une question individuelle («*si je suis blessé, c'est de ma faute*») risque de ralentir les revendications de groupe axées sur l'amélioration d'aspects structurels susceptibles de contribuer à améliorer la santé dans danseurs.

4.2. LA DANSE CONTEMPORAINE : UNE PRATIQUE À RISQUE ?

Si les danseurs se sont parfois élevés contre la précarité de leurs conditions de travail, les exigences esthétiques représentent un domaine dans lequel les concessions sont improbables, sinon impensables. La recherche d'innovation, un impératif que les danseurs endossent pleinement, les conduit souvent à repousser leurs limites, ce qui est difficilement compatible avec le discours dominant en santé qui promeut la construction de corps responsables, civilisés et raisonnables. Selon Lupton et Tulloch (2002), la presque totalité des études en sciences sociales portant sur le risque tend à représenter la prise de risque en tant que résultat de l'ignorance ou de l'irrationalité. Mais, à partir d'une étude empirique qu'ils ont eux-mêmes réalisée, ces auteurs mettent plutôt de

l'avant les aspects positifs de la prise de risque qu'ils qualifient de transgression de l'image du corps civilisé. Leur perspective permet de dépasser l'idée de la perte de contrôle et, au contraire, de voir comment le développement de l'autocontrôle peut être associé au plaisir de dépasser ses limites, qu'elles soient physiques, culturelles ou émotionnelles.

Associée au plaisir kinesthésique de danser de même qu'à un désir de non seulement repousser leurs propres limites corporelles et psychologiques, mais également celles de la danse contemporaine, l'expérience du risque est généralement perçue par les danseurs de notre étude de façon très positive et stimulante ; un aspect du métier auquel ils prennent une part active, désirée et délibérée. Toutefois, les propos que nous avons recueillis révèlent également une problématisation de la question du risque, notamment lorsque l'expérience du risque entre en conflit avec d'autres éléments du contexte socioculturel comme le sont, pour les danseurs, la compétitivité existant dans le milieu, les relations de pouvoir, les conditions de travail difficiles, les contraintes financières ou encore l'expérience de la blessure. La prise volontaire de risques, si elle est vécue avec plaisir et sentiment d'autocontrôle lors de conditions de création optimales, peut être expérimentée tout autrement par un corps blessé, fatigué ou en déficit de contrats. Par ailleurs, si la satisfaction du dépassement est partagée par le chorégraphe et les danseurs, les conséquences du risque sont davantage portées par les interprètes. À cause de la précarité du travail, les interprètes, surtout les femmes, hésitent à dévoiler la pénibilité du travail aux chorégraphes.

4.3. ENTRE ESTHÉTIQUE ET SANTÉ : HISTOIRE DE DISCIPLINE ET DE TRANSGRESSION

Du point de vue de la réalité quotidienne des danseurs, les tentatives de conjuguer impératifs de santé et impératifs esthétiques soulèvent la question de la conformité et de la transgression des normes socialement établies. Ces normes sont ici contradictoires selon qu'elles sont issues du discours social dominant sur la santé, qui invite à la responsabilisation individuelle et à la prudence, ou du discours esthétique contemporain en danse, qui privilégie recherche et innovation, et présume une part de risques. La discipline et l'autocontrôle en matière de santé vont, en partie, à l'encontre de l'incertitude, du débordement, voire des excès propres aux processus chorégraphiques en danse contemporaine. L'idée même d'un « corps dansant en santé » en conformité avec le discours dominant en santé représente en quelque sorte une transgression du discours dominant en danse où douleur, inconfort et blessures sont normalisés. Le danseur est donc constamment dans cet entre-deux discursif, interpellé simultanément par des discours en opposition.

Difficile, ici, de passer sous silence le discours de la danse contemporaine qui présume une libération du corps par l'acceptation d'une multiplicité de physiques féminins. En danse contemporaine, les danseuses, libérées des pointes et des stéréotypes de féminité, de douceur et de légèreté propres à la danse classique, peuvent être athlétiques et dégager des images de force, voire d'agressivité, tandis que les hommes peuvent exprimer la fragilité. Pour Sorignet, cela apparaît de prime abord «comme un espace de liberté et de transgression des anciennes normes» (2004, p. 40). Cette possibilité libère-t-elle cependant danseuses et danseurs d'une forme d'asservissement à un modèle de corps? Difficile d'aller dans ce sens. Selon les résultats de notre étude, nous sommes plutôt en présence d'une double quête, à savoir la construction d'un corps fort, en santé, volontaire, virtuose et tout à la fois poétique, vulnérable, capable d'abandon.

Aussi, que penser de la discipline, du contrôle et de l'autosurveillance que s'imposent les danseurs au quotidien afin d'assumer l'engagement corporel et les excès requis par leur forme d'art? En épousant l'attitude de responsabilité individuelle propre au discours dominant en santé et en affichant une acceptation silencieuse de la fatigue, de la douleur et des blessures qui portent atteinte au corps, les interprètes ne freinent-ils pas les actions collectives qui pourraient être bénéfiques à la communauté? Taire la pénibilité du travail de la danse équivaut à entrer dans la norme explicite de la danse professionnelle. Seulement quelques interprètes ont manifesté certaines velléités de rompre la culture du silence. Les enjeux ne sont pas pris à la légère et ne sont pas étrangers à la question du genre.

4.4. DANSEURS ET DANSEUSES: DES INCORPORATIONS DIFFÉRENCIÉES

De nombreux auteurs¹⁰ ont suggéré que les constructions discursives de la santé sont contextuelles et varient selon le genre, les classes sociales et l'âge. Notre regard de chercheuses, inspiré de la recherche féministe et du courant postmoderne, serait incomplet sans l'identification d'enjeux reliés au genre. Les commentaires des danseurs que nous avons interviewés révèlent l'existence de différences importantes entre la réalité des femmes et des hommes dans le milieu montréalais. Le milieu de la danse en est un majoritairement féminin au sein duquel les femmes se retrouvent en surnombre et, conséquemment, en situation de compétitivité. Une telle situation donne une couleur différente à de nombreux aspects de la vie professionnelle, que ce soit lors de l'entraînement, des auditions ou du processus de création. Cela dit, les hommes ne

10. Burrows, Wright et Jungersen-Smith, 2002; George et Rail, 2006; Jutras et Bisson, 1994; Kim et Rail, sous presse; Laberge, Dumas, Rail, Dallaire et Voyer, 2003; Rail, 2005; Seeley, 2005; Shea, 2006.

sont pas à l'abri des défis. Comme l'ont révélé les propos de Nicolas, il y a des conséquences sur la santé à l'apprentissage tardif et intensif des techniques de danse, de même qu'il y a des conséquences reliées au choix d'honorer des contrats exigeants sur le plan de la virtuosité avant d'avoir développé la connaissance technique et sensible du corps que seules la formation et l'expérience rendent possible.

Les résultats d'une étude de Sorignet (2004) concernant le milieu du travail français en danse contemporaine s'apparentent à ceux de notre étude. L'auteur relève notamment des différences significatives entre les critères de sélection féminine et masculine lors d'auditions. Les femmes présentant une forte virtuosité de même qu'une apparence correspondant aux stéréotypes de beauté féminine ont été nettement privilégiées par les chorégraphes alors que les hommes ont plutôt été sélectionnés en raison de leur potentiel artistique, de leur charisme et de leur singularité. Sorignet soutient en outre que les danseurs masculins sont plus facilement reconnus en tant qu'artistes à part entière, comparativement aux danseuses qui seraient plus souvent perçues en tant qu'exécutantes. Selon cet auteur, « le surnombre de candidates par rapport aux candidats suscite [...] une individualisation plus rapide des danseurs et une attention plus soutenue de la part du chorégraphe » (p. 46), ce que Nicolas soulignait dans notre étude. Une telle reconnaissance du rôle d'artiste à part entière offre sans doute au danseur une plate-forme facilitant le développement d'un rapport d'égal à égal avec le chorégraphe, ce qui n'est pas sans faire écho aux propos tenus par une majorité de danseuses qui ont admis garder le silence en cas de douleur et de blessure. Signalons toutefois que l'équation est complexe et ne se réduit pas à une simple association de la réalité des hommes avec les mots « collaborateur », « pouvoir » et « parole », en opposition à la réalité des femmes avec les termes « exécutante » et « loi du silence. » Lors des entrevues, danseurs et danseuses se sont exprimés sur différents sujets, tant du point de vue du collaborateur que de celui de l'exécutant. Si les limites de la présente étude ne nous permettent pas d'aborder cette problématique avec la profondeur qu'elle mérite, elles nous indiquent certaines pistes à considérer parmi les facteurs influençant les constructions de la santé des danseurs, notamment, les relations de travail entre chorégraphes et danseurs. À ce propos, mentionnons l'étude de Newell et Fortin¹¹ qui montre l'impact corporel que peuvent avoir des manières différentes de créer.

11. Voir dans cet ouvrage le chapitre 3 « Dynamiques relationnelles entre chorégraphes et danseurs contemporains » (P. Newell et S. Fortin, p. 87).

4.5. CONDITIONS DE TRAVAIL : UN MÉTIER QUI A LA VIE DURE

Les commentaires des danseurs nous ont permis d'identifier certains aspects des relations de travail susceptibles d'influencer la santé des artistes, notamment l'imprécision des frontières entre les sphères personnelle et professionnelle, l'existence de relations de pouvoir et les difficultés pour les interprètes à faire entendre leur voix. Les interprètes ont témoigné de l'investissement corps et âme nécessaire à l'exercice du métier d'interprète, un investissement qui colore d'intimité le cadre professionnel du travail. Certes, les relations entre le chorégraphe-employeur et l'interprète-employé sont peu communes. Comme le précise Guerrier (1993), de telles relations ne sont jamais indépendantes d'un contexte économique où le statut social des artistes de la danse, qu'ils soient interprètes ou chorégraphes, suscite de part et d'autre un profond désir de reconnaissance. Si ces conditions encouragent une culture du silence chez les danseuses en cas de douleur ou de blessure, une attitude « traditionnelle » du milieu ont précisé quelques-unes, peut-être est-ce parce que la contestation des décisions du chorégraphe pourrait porter atteinte au désir de reconnaissance des artistes tout comme à leur objectif de survie économique. Briser cette loi du silence devient toutefois envisageable et possible lorsque l'interprète profite d'une reconnaissance de son statut de collaborateur, comme en a témoigné Sylvain.

Peut-être y a-t-il lieu de questionner la conception de l'artiste et de l'art dans la société, conception qui oriente les choix esthétiques des individus et qui est légitimée par les organismes subventionnaires. Comme l'observe Guerrier (1993), dans une aventure esthétique qui privilégie innovation et acrobatie et dans un contexte économique précaire fragilisant à outrance le statut d'artiste, chorégraphes et interprètes trouveront normal de pousser les corps au-delà de certaines limites : « Leur avenir dépend de l'industrie du spectacle, dont ils sont obligés d'accepter les règles » (p. 29).

Les constructions de la santé sont définitivement le résultat complexe d'un ensemble de facteurs, incluant le revenu. En effet, il est bien démontré que l'état de santé s'améliore à mesure que l'on s'élève dans l'échelle des revenus. Or la santé financière de la danse contemporaine québécoise se porte mal. Une étude mandatée par le Regroupement québécois de la danse met en évidence la difficile réalité du travail vécue par les danseurs et signale les salaires sous le seuil de la pauvreté, les frais d'entraînement et de soins aux dépens des danseurs, la nécessité d'un travail d'appoint dans un autre domaine et les contrats non rémunérés (Groupe DSBF, 2002). De telles conditions influencent grandement la santé des interprètes, particulièrement les plus jeunes, qui ont encore moins de ressources (financières et autres) que les danseurs plus expérimentés. Ceux-ci mentionnent l'absence de soutien général, l'isolement ressenti lorsqu'ils se blessent et le manque d'informations reliées à différents sujets entourant la santé, notamment la nutrition et les besoins

d'entraînement. L'immense travail réalisé par le Regroupement québécois de la danse, le Centre de ressources et transition pour danseurs ainsi que l'Union des artistes est louable et essentiel pour améliorer les conditions de travail des artistes, mais il ne suffit pas. Sans véritable reconnaissance ni appui des instances gouvernementales et des organismes subventionnaires, de nombreux efforts visant à améliorer la santé restent vains. Si la totalité des danseurs rencontrés reconnaissent l'importance des efforts de ces organismes, plusieurs d'entre eux ont également témoigné de la difficulté des compagnies, mais surtout des productions indépendantes, à véritablement supporter la santé des danseurs, lorsque la subvention accordée au projet reste insuffisante. Cela étant, le manque financier est une caractéristique de plusieurs secteurs d'emploi et il faut donc faire preuve d'imagination pour mettre en place des moyens susceptibles de contribuer au bien-être des travailleurs. Faciliter l'expression des contraintes du travail apparaît, en ce sens, une avenue peu onéreuse mais combien difficile à réaliser puisqu'une incorporation de la norme du silence est bien réelle et oblige les danseurs à accepter de sacrifier leur santé pour privilégier leur idéal esthétique. Au nombre des moyens d'action, on peut penser à mettre de l'avant le rôle du répétiteur car, comme les danseurs l'ont affirmé, il intervient autant sur le plan esthétique et relationnel que sur le plan des conditions de travail parfois conflictuelles. Étant l'assistant du chorégraphe, le répétiteur joue un rôle inestimable en termes de prévention d'ordre physique (développement des habiletés proprioceptives et motrices) et psychologique (gestion du stress) et de prévention reliée à l'environnement de travail (organisation du temps et adaptation des tâches).

4.6. RAISON ET PASSION : UN PAS DE DEUX À HARMONISER

Diverses pressions se conjuguent pour que les danseurs acceptent des conditions de pratique de leur art qui fragilisent leur santé. Douleur et blessures sont normalisées, et souffrances et mal-être sont rarement exprimés ouvertement. Les artistes véhiculent implicitement l'idée que l'épanouissement personnel qui résulte de la pratique de leur art vaut les sacrifices consentis. Selon Nixon (1993), qui a étudié les raisons qui poussent les sportifs de haut niveau à accepter les conséquences néfastes de l'activité sportive sur leur organisme, les athlètes seraient encouragés à penser que l'acceptation des risques constitue la seule option viable s'ils veulent faire partie des équipes compétitives. Il soutient que le sport de haut niveau serait structurellement élaboré pour produire de l'usure, de la souffrance et des blessures aux athlètes. La banalisation de ces états de corps détournerait l'attention de questions qui pourraient amoindrir l'engagement des athlètes. Pour Boudon et Bourricaud (1981), la notion d'intérêt et de rationalité viendrait expliquer les écueils corporels acceptés. L'individu chercherait, en fonction des contraintes de la situation, à faire les meilleurs choix possible tout en gardant à l'esprit ses priorités. Maffesoli (1996)

évoque, pour sa part, le concept de «raison sensible» qui suppose que l'individu se construit davantage à partir de ses expériences émotionnelles, sentimentales et sensorielles qu'à partir de ses processus rationnels. Pour cet auteur, le défi n'est pas de comprendre comment l'individu construit son identité par des stratégies rationnelles mais de voir comment sa plasticité et sa versatilité le construisent dans une logique empruntant davantage à la passion qu'à la raison.

Il est tentant de faire un rapprochement entre les sportifs de haut niveau et les danseurs. D'une part, en choisissant la profession de danseur professionnel, les interprètes savent qu'ils auront à travailler avec un certain niveau de fatigue et de blessure. La douleur et la blessure sont au cœur même de l'identité professionnelle tout comme le sont la générosité et le dévouement. D'autre part, l'engagement corporel du danseur l'amène à vivre des expériences plus intenses que ne le permet communément le quotidien. Leduc (2007) a bien documenté les expériences transcendantes et jubilatoires des danseurs professionnels contemporains, qu'elle a nommées «état d'authenticité». Le thème de la passion et la recherche d'expériences extatiques trouvent écho dans nos travaux (Rip, Fortin et Vallerand, 2006). Mais plus que la passion, c'est peut-être l'adhésion à une certaine idéologie de l'art contemporain qui permet de comprendre pourquoi les danseurs se donnent corps et âme à un travail qui présente peu d'avantages pécuniers. Aux limites de l'acceptabilité pour certains, le travail de la danse invite à une réflexion critique sur la conception même de l'art de la danse et des rouages actuels du marché de l'art, qui de plus en plus en appelle à un corps aux capacités démesurées. Non seulement une telle réflexion est-elle souhaitable mais également, et plus intimement, il s'avère approprié pour les danseurs de reconsidérer les rapports qu'ils entretiennent avec leur corps.

4.7. CONSTRUCTION SOCIALE DES SENSATIONS ET RAPPORT À LA SANTÉ

Les danseurs ont été nombreux à exprimer cette difficulté à répondre à la fois aux impératifs de la création contemporaine et aux besoins d'un corps fonctionnel et en santé dont il faut prendre soin. Que la danse soit un métier difficile qui exige un immense dévouement n'est pas un phénomène nouveau. Le fait nouveau relève en partie de la globalisation de l'industrie culturelle qui incite insidieusement à creuser l'écart entre certains projets esthétiques et l'entité tangible qu'est le corps. Certains projets esthétiques, sous le couvert d'une recherche de nouvelles sensibilités dans le dépassement des limites, semblent aborder le corps du danseur avec une dépréciation de sa matérialité. Le statut du sensible est bien questionné mais, comme les deux faces d'une même médaille, il risque de basculer vers une certaine négation du corps sensoriel.

Le vaste panorama qu'offre notre étude sur les enjeux de santé en danse professionnelle nous amène à poser la question de la pertinence de reproduire et de taire certains rapports au corps douloureux ou empreints de violence.

L'art de la danse entretient avec la santé un rapport intime et antithétique. Intime, car c'est le corps et ses sensations kinesthésiques qui mettent le danseur en contact avec l'œuvre. Antithétique, car les sensations de plaisir et de souffrance sont partiellement ignorées ou du moins fortement conditionnées par une forme d'art qui cherche constamment à repousser la question : « Que peut le corps ? » La création chorégraphique, tout comme l'appréciation de l'état de santé, repose sur une lecture des sensations nourries par un apprentissage préalable issu du processus de socialisation. Par les témoignages et l'observation des autres, le danseur calque ses sensations sur celles des pairs, adoptant leur système de référence pour apprécier les sensations éprouvées et choisir lesquelles communiquer ou non. La sociologie a bien montré comment la sensation est réinvestie de significations symboliques selon le groupe ou la sous-culture dans lequel évolue l'individu. Les membres des classes sociales aisées tendent à accorder une grande importance aux messages du corps et ceux des classes populaires à différer la prise en compte de la blessure ou de la souffrance (Ordioni, 2007). Notre étude montre que les danseurs semblent emprunter aux deux tendances. Il ne faut pas trop s'attarder aux manifestations annonciatrices de dysfonctionnements qui entraveraient l'activité professionnelle. Paradoxalement, l'usure du corps nécessite une grande écoute des sensations et le recours à la médecine préventive, comportement davantage relié à la classe sociale supérieure. Les jeunes danseurs, plus particulièrement, ont reconnu avoir besoin d'aide par rapport à la gestion de leur santé et ont témoigné du rôle majeur que joue la répétitrice qui, dans un premier temps, aide à discriminer la « bonne douleur » de la « mauvaise douleur ». Nous ne saurions trop insister sur le rôle de la répétitrice qui facilite la communication avec le chorégraphe pour modifier les exigences du travail. Car, nous le mentionnions, une esthétique de la sensation, parfois biaisée par l'acculturation du milieu, fait fi d'une interprétation rationnelle des atteintes au corps qui s'inscrivent dans les tissus corporels et qui amenait à parler de corps « abîmés mais en santé ».

CONCLUSION

Examiner la question de la santé en danse à partir des propos des danseurs tout en tenant compte du contexte global de la pratique professionnelle de la danse contemporaine a permis de relever certains paradoxes, d'où le titre de notre chapitre. Pour certains danseurs, l'idée même d'un « corps dansant en santé » semble saugrenue, car de quelle santé parle-t-on au juste ? Celle du discours social dominant qui appelle à l'évitement de risque, ou celle du

discours du milieu artistique qui, justement, présume d'une part de risque associée à l'innovation ? Dans les deux discours, cependant, la santé apparaît comme une question de responsabilité individuelle : il revient à chaque interprète de voir comment il peut se préserver tout en accomplissant la vision artistique du chorégraphe. Dans un contexte de création optimal, ce défi délicat est vécu avec bonheur et plaisir de même qu'avec des sentiments de pouvoir et d'autocontrôle. Cependant, les propos des participants à l'étude témoignent d'une expérience parfois pénible des conditions de travail précaires et du statut de pigiste détenu par une grande majorité d'entre eux.

Le milieu québécois de la danse dispose de peu de moyens financiers et il apparaît évident que les danseurs paient de leur santé. Ils adoptent de multiples stratégies de préparation, de protection et de réparation du corps. Ce dernier terme de réparation du corps possède un grand pouvoir évocateur et devient révélateur d'une forme de rapport au corps à double polarité vécu par les danseurs : celui de repousser les limites du corps, parfois jusqu'à la douleur, voire la brisure, pour ensuite se guérir à l'aide des pratiques somatiques et thérapeutiques. Ce paradoxe est vécu et incorporé quotidiennement par les danseurs qui doivent, au final, composer avec les exigences d'un corps en santé, fonctionnel et équilibré ; d'un corps poétique, capable d'abandon, de sensibilité et de vulnérabilité ; d'un corps performant apte à la prise de risque, à l'invention et au dépassement ; d'un corps parfois épuisé par les contrats simultanés ou les tournées trop intensives ; et d'un corps passionné et généreux.

Les difficultés financières du milieu ne sauraient cependant pas empêcher des initiatives d'amélioration du bien-être des danseurs. Dans les études sur la santé au travail, outre le revenu, le soutien social apparaît au nombre des déterminants de la santé. Rompre le silence, améliorer les habiletés relationnelles, renforcer la communication entre les administrateurs, les chorégraphes, les répétiteurs et les danseurs présenteraient, aux dires des interprètes, des bénéfices, notamment sur le plan du bien-être psychologique. Mais dans un milieu où règnent la compétitivité et la précarité de l'emploi, la mobilisation en vue de changements dans les conditions d'exercice du métier n'est pas acquise. Si nous avons bien senti, en entrevue, l'amertume des danseurs relativement à leurs conditions de travail difficiles, leur plaisir de danser et leur amour du métier furent toujours perceptibles. Or le parti pris artistique fait parfois obstacle à l'amélioration des conditions de travail et de sécurité au travail des artistes.

Au début de ce chapitre, nous mentionnions les signes d'une meilleure organisation du travail de la danse par le biais des actions d'un certain nombre d'organismes. Certes, les changements structurels suggérés ou apportés sont cruciaux. Par contre, nous nous en voudrions de ne pas souligner que ceux-ci

doivent s'accompagner d'un élargissement des rapports au corps de la part des danseurs. Disposer de contrats de travail, de meilleurs guides de prévention, de possibilités d'indemnisation des lésions professionnelles ou de thérapeutes plus compétents n'affectera véritablement la santé des danseurs que si ces changements structurels s'accompagnent d'une transformation de l'identité professionnelle. Nous avons vu que les danseurs acceptent les excès de la danse à un point tel que le rapport au corps, souvent douloureux, se dessine comme un vecteur d'intégration à la communauté de la danse. Le rapport au corps et à la santé nous apparaît comme un enjeu identitaire majeur. Notre étude réalisée auprès des interprètes en danse contemporaine démontre que le milieu amorce une transition qui peut justement amener une transformation des rapports au corps et au travail traditionnellement vécus par les artistes. Intervenants artistiques de première ligne, les danseurs sont plongés dans un processus complexe en construction permanente avec le pari de dépasser les dichotomies traditionnelles pour ne pas avoir à choisir entre art et santé.

BIBLIOGRAPHIE

- Arnheim, D. (1991). *Dance Injuries : Their Prevention and Care*, Princeton, Princeton Book.
- Bordo, S. (1993). *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press.
- Boudon, R. et F. Bourricaud (1981). *Dictionnaire critique de la sociologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- Brinson, P. et F. Dick (1996). *Fit to Dance ? A Report of the National Inquiry into Dancers' Health and Injury*, Londres, Calouste Gulbenkian Foundation.
- Burrows, L., J. Wright et J. Jungersen-Smith (2002). « Measure your belly. New Zealand Children's construction of health and fitness », *Journal of Teaching in Physical Education*, vol. 22, n° 1, p. 39-48.
- Cookshanks, D. (1999). *Safe Dance III*, Canberra, Ausdance.
- Crawford, R. (1980). « Healthism and the medicalization of everyday life », *International Journal of Health Services*, vol. 10, n° 3, p. 365-388.
- Crawford, R. (1984). « A cultural account of "health" : Control, release, and the social body », dans J. McKinlay (dir.), *Issues in the Political Economy of Health Care*, New York, Tavistock, p. 60-103.
- Crawford, R. (1999). « Transgression for what ? A response to Simon William », *Health*, vol. 3, n° 4, p. 355-366.
- Fortin, S. (1996). « L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse », *Nouvelles de danse*, n° 28, p. 15-30.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

- Garrick, J.G. (1999). «Early identification of musculoskeletal complaints and injuries among female ballet students», *Journal of Dance Medicine and Science*, vol. 3, n° 2, p. 80-83.
- Geeves, T. (1990). *Safe Dance*, Canberra, Ausdance.
- Geeves, T. (1997). *Safe Dance II*, Canberra, Ausdance.
- George, T. et G. Rail (2006). «Barbie meets the Bindi : Constructions of health among second generation South Asian Canadian women», *Journal of Women's Health and Urban Life*, vol. 4, n° 2, p. 45-67.
- Grosz, E. (1996). «Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison», *Sociologie et sociétés*, vol. 28, n° 2, p. 47-66.
- Groupe DSBF (2002). *Étude sur la situation des interprètes en danse*, Montréal, Regroupement québécois de la danse.
- Guerrier, C. (1993). «La manipulation du corps dansant comme instrument de travail», *Ballet international*, vol. 1, p. 24-29.
- Howe, K.R. et J. Berv (2000). «Constructing constructivism, epistemological and pedagogical», dans D.C. Phillips (dir.), *Constructivism in Education*, Chicago, University of Chicago Press, p. 19-40.
- Jutras, S. et J. Bisson (1994). «La conception de la santé chez les enfants de 5 à 12 ans. Quelques clés pour la promotion de la santé», *Sciences sociales et santé*, vol. 12, n° 2, p. 6-37.
- Kim, K.Y. et G. Rail (sous presse). «Be/Longing Canadians : Minority stereotypes and Canadian-Korean adolescents' discursive constructions of health and fitness», *Korean Sociology of Sport Journal*.
- Krasnow, D., L. Mainwaring et G. Kerr (1999). «Injury, stress and perfectionism in young dancers and gymnasts», *Journal of Dance Medicine and Science*, vol. 3, n° 2, p. 51-58.
- Laberge, S. (2003). «Liens entre pratique d'activités physiques et santé des Québécoises», *Chroniques féministes*, n° 85, p. 75-81.
- Laberge S., A. Dumas, G. Rail, H. Dallaire et P. Voyer (2003). «Les conceptions du "bien-vieillir" d'aînées de milieux populaires et favorisés», *Revue québécoise de psychologie*, vol. 24, n° 3, p. 71-93.
- Laws, H. (2004). «Key finding of the 2nd National inquiry into dancers' health and injury», *Dance UK News*, n° 52, p. 4-6.
- Leduc, D. (2007). *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine*, thèse de doctorat inédite, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Liederbach, M. et J.M. Compagno (2001). «Psychological aspects of fatigue-related injuries in dancers», *Journal of Dance Medicine and Science*, vol. 5, n° 4, p. 116-120.

- Lock, M. (1998). «Situating women in the politics of health», dans S. Sherwin (dir.), *The Politics of Women's Health: Exploring Agency and Autonomy*, Philadelphie, Temple University Press, p. 48-63.
- Lupton, D. (1995). *The Imperative of Health*, Londres, Sage.
- Lupton, D. et J. Tulloch (2002). «Life would be pretty dull without risk: Voluntary risk-taking and its pleasures», *Health, Risk and Society*, vol. 4, n° 2, p. 113-124.
- Maffesoli, M. (1996). *Éloge de la raison sensible*, Paris, Grasset.
- Mairwaring, L., D. Krasnow et G. Kerr (2001). «And the dance goes on: Psychological impact of injury», *Journal of Dance Medicine and Science*, vol. 5, n° 4, p. 105-115.
- Ministère de la Culture et des Communications (2004). *Pour mieux vivre de l'art – Plan d'action pour l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes*, Québec, Gouvernement du Québec.
- Nettleton, S. (1995). *The Sociology of Health and Illness*, Cambridge, Polity Press.
- Nettleton, S. et J. Watson (1998). «The body in everyday life. An introduction», dans S. Nettleton et J. Watson (dir.), *The Body in Everyday Life*, Londres, Routledge, p. 1-23.
- Nixon, H. (1993). «Accepting the risks of pain and injury in sport: Mediated cultural influences on playing hurt», *Sociology of Sport Journal*, vol. 10, p. 183-196.
- Ordioni, N. (2007). *Corps et société*, Paris, Ellipses.
- Paillé, P. (1996). «De l'analyse qualitative en général et de l'analyse thématique en particulier», *Revue de l'Association pour la recherche qualitative*, n° 15, p. 179-194.
- Perreault, M. (1988). «La passion et le corps comme objets de la sociologie: la danse comme carrière», *Sociologie et sociétés*, vol. 20, n° 2, p. 177-186.
- Rail, G. (2005). «De/Re/Construction of health: Physical activity and youth narratives of beauty», dans *Scientific Proceedings of the 2005 International Sport Science Congress: Holistic Perspectives on Well-being*, Chuncheon (Corée), Kangwon National University Press, p. 121-138.
- Rannow, J. et I. Roharik (2006). *Les danseurs: un métier d'engagement*, Paris, La Documentation française.
- Rip, B., S. Fortin et R.J. Vallerand (2006). «On the role of harmonious and obsessive passion for dance in injury and coping», *Journal of Dance Medicine and Science*, vol. 10, n° 1, p. 14-20.
- Saltonstall, R. (1993). «Healthy bodies, social bodies: Men's and women's concepts and practices of health in everyday life», *Social Science and Medicine*, vol. 36, n° 1, p. 7-14.
- Seeley, M. (2005). *Un/healthy, Un/fit, Dis/abled: De/Reconstructions of Health and Fitness Among Adolescents with Mobility Impairments*, mémoire de maîtrise inédit, Ottawa, École des sciences de l'activité physique, Université d'Ottawa.

- Shea, J. (2006). *Immigrant Youth's Construction of Health and Fitness*, mémoire de maîtrise inédit, St. John's (Terre-Neuve), Memorial University.
- Sorignet, P.-E. (2004). «Être danseuse contemporaine : une carrière "Corps et âme"», *Travail, genre et société*, n° 12, p. 33-54.
- Trudelle, S., S. Fortin et G. Rail (2007). «La santé en danse contemporaine : un itinéraire en zone trouble», *Pistes*, vol. 9, n° 1, <www.pistes.uqam.ca/v9n1/articles/v9n1a4.htm>.
- Turner, B.S. et S.P. Wainwright (2003). «Corps de ballet : The case of the injured ballet dancer», *Sociology of Health and Illness*, vol. 25, n° 4, p. 269-288.
- Wainwright, S.P. et B.S. Turner (2003). «Aging and the dancing body», dans C.A. Faircloth (dir.), *Aging Bodies, Images and Everyday Experience*, Walnut Creek, AltaMira Press, p. 259-292.
- Wainwright, S.P. et B.S. Turner (2004). «Narratives of embodiment : Body, aging, and career in Royal Ballet dancers», dans H. Thomas et J. Ahmed (dir.), *Cultural Bodies, Ethnography and Theory*, Oxford, Blackwell, p. 98-120.
- Wainwright, S.P., C. Williams et B.S. Turner (2005). «Fractured identities : Injury and the balletic body», *Health. An Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health, Illness and Medicine*, vol. 9, n° 1, p. 49-66.
- Williams, S.J. (1998). «Health as moral performance : Ritual, transgression and taboo», *Health*, vol. 2, n° 4, p. 435-457.
- Williams, S.J. (2000). *Beliefs of Young People in Relation to Health, Risk and Lifestyle*, <www.refer.nhs.uk/viewrecords.esp?ID=294>, consulté le 3 juin 2005. Findings registrar. Summary number 294.
- Wolff, J. (1997). «Reinstating corporeality : Feminism and body politics», dans J.C. Desmond (dir.), *Meaning in Motion : New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, p. 81-99.
- Wright, J. et L. Burrows (2004). «Being healthy : The discursive construction of health in New Zealand children's responses to the National Education Monitoring Project», *Discourse*, n° 25, p. 211-230.
- Wright, J., G. O'Flynn et D. Macdonald (article soumis). «Being fit and looking healthy : Young women and men's constructions of health and fitness», *Sex Roles*.

ENTRE CORPS DE PASSION ET CORPS DE TRAVAIL

Sylvie FORTIN
Sylvie TRUDELLE
Karen MESSING

1. CONTEXTE DE LA CRÉATION CHORÉGRAPHIQUE

La danse, comme la plupart des milieux artistiques professionnels, renferme deux réalités : celle de l'activité de travail à but économique mais aussi celle de l'amour du métier, motivation initiale et souvent fondamentale à la carrière de danseur. La difficulté des conditions de travail et, surtout, les problèmes de santé qui en résultent peuvent mettre en opposition ces deux réalités. Et cela, dans un métier dont la survie même est menacée quotidiennement.

Ce n'est pas d'hier que les artistes souffrent de l'immense précarité de leurs conditions d'emploi. Le portrait socioéconomique des artistes brossé dans le récent rapport *Pour mieux vivre de l'art* (2004) du ministère de la Culture et des Communications témoigne d'une grande fragilité d'emploi que vit l'ensemble des travailleurs de la culture : double, et parfois triple engagement professionnel suivi de périodes d'inactivité obligées, absence de protection sociale et salaire nettement insuffisant sont le lot d'une grande majorité d'artistes. Pour le secteur de l'art chorégraphique, il faut ajouter les enjeux

de santé qui souvent entraînent de façon prématurée l'interruption de la carrière. De nombreux facteurs de risque, dont les exigences chorégraphiques et l'inadéquation de l'environnement physique de travail, ont été associés à un taux élevé de blessures et de détresse psychologique¹. Les artistes de la danse vivent la pression de la performance publique et connaissent trop bien l'adage « *no pain, no gain* ».

Afin de mieux comprendre pourquoi les danseurs acceptent les conditions de vie et de travail si difficiles que pose la danse, des sociologues tels Turner et Wainwright (2003) ont proposé le concept de « vocation » artistique, soulignant à travers celui-ci l'idée d'un « appel », mais aussi celle d'un dévouement à l'art, cette manifestation quasi « sacrée » qu'est la création artistique. Déjà, à la fin des années 1980, Perrault (1988) déplorait que la sociologie du travail, « restreinte à une analyse du travail salarié dans un cadre économique, [avait] négligé d'analyser les processus de travail fondés sur l'œuvre, la vocation, la passion » (p.185). Quelque vingt ans après, ce milieu de travail, atypique à plusieurs égards, reste encore à examiner.

La présente étude² répond donc en partie à cette lacune en s'attardant aux points de vue de chorégraphes et de répétiteurs afin de mieux comprendre les enjeux influençant la santé en danse contemporaine professionnelle. La mise en lumière des pensées des chorégraphes et des répétiteurs nous apparaît comme un élément essentiel pouvant mener au développement d'environnements de travail qui puissent soutenir adéquatement la santé des artistes professionnels en danse contemporaine.

-
1. Les enquêtes nationales conduites en Grande-Bretagne (Laws, 2005), en Australie (Cookshanks, 1999) et au Québec (Perreault, 1988) convergent au regard de ces résultats et renforcent l'idée qu'au-delà de certaines différences culturelles, le vécu professionnel en danse présente une certaine homogénéité qui s'accentuerait par le phénomène de globalisation auquel n'échappe pas la danse contemporaine.
 2. Nous n'aurions pas pu faire cette recherche sans l'apport généreux des chorégraphes et répétitrices. Le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Département de danse et le Service aux collectivités de l'Université du Québec à Montréal ainsi que l'équipe de recherche L'invisible qui fait mal (partenariat de recherche UQAM-CSN-CSQ-FTQ), subventionnée par le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture, ont contribué financièrement à cette étude.

2. MÉTHODOLOGIE

Des entrevues ont été réalisées auprès d’un groupe de 13 chorégraphes, (6 hommes et 7 femmes) et 5 répétiteurs (1 homme et 4 femmes), membres du Regroupement québécois de danse à l’exception de deux personnes. Leur âge variait de 25 à 54 ans, la majorité se trouvant dans la trentaine. Comme l’indique le tableau 2.1, nous avons pris soin de rencontrer des chorégraphes qui dirigeaient des compagnies présentant des caractéristiques variées. Huit des 13 compagnies de danse bénéficiaient d’une subvention de fonctionnement

Tableau 2.1
Profil des participants

Nom	Groupe d'âge		Genre		Subventions des compagnies		Statut d'emploi		Entente collective	
	20-35	36+	H	F	Pluri-annuelles	Par projet	Salarié	Pigiste	UDA	Aucune
Chorégraphes	4	9	6	7	8	5	2	11	5	8
1	√		√			√		√		√
2		√		√	√			√		√
3		√		√	√			√	√	
4		√	√		√			√	√	
5	√		√			√		√		√
6		√		√	√		√			√
7		√		√	√		√			√
8		√		√	√			√	√	
9	√			√		√		√		√
10	√			√		√		√		√
11		√	√		√			√	√	
12		√	√			√		√		√
13		√	√		√			√	√	
Répétiteurs	1	4	1	4			2	3	2	3
14	√			√	–	–	√			√
15		√		√	–	–		√		√
16		√		√	–	–		√	√	
17		√	√		–	–	√			√
18		√		√	–	–		√	√	

pluriannuelle alors que les autres devaient adopter un financement par projet. Les compagnies fonctionnaient selon différentes pratiques en termes d'emploi : 11 employaient des danseurs pigistes et seulement 2 embauchaient des salariés. Sur le plan des contrats de travail, alors que cinq compagnies disposaient d'une entente collective avec l'Union des artistes (UDA), huit compagnies fonctionnaient avec des contrats non liés à une entente collective quoique, dans ce sous-groupe, deux compagnies disposaient d'une entente maison. Ces aspects seront exposés plus en détail dans la section 3.2. du présent chapitre.

Reposant sur un canevas d'entrevue flexible, les entretiens individuels, d'une durée de 60 à 90 minutes, se sont déroulés dans un style conversationnel. Tous les participants ont signé un formulaire de consentement³ et ont été invités à corroborer les transcriptions de leur entrevue. L'analyse de celles-ci a été réalisée selon les principes de Paillé (1996), qui propose une adaptation de la méthode de la théorisation ancrée. L'utilisation d'un logiciel d'analyse de données qualitatives NUD*IST Vivo (NVivo) a facilité le regroupement des thèmes similaires qui ont émergé des nombreuses lectures des entrevues.

Nos conversations avec les chorégraphes et répétiteurs ont débuté avec des questions liées à la santé abordant, presque d'un même souffle, plusieurs autres aspects du métier, notamment les questions d'esthétique qui, ici, sont traitées en premier. La présentation des résultats se poursuit avec les réflexions des participants à propos des contraintes et exigences de leur travail. La dernière section de cette présentation des résultats aborde les stratégies mises en œuvre par les chorégraphes et les répétiteurs pour faire face aux difficultés de santé, tant physique que psychologique, qu'ils vivent ainsi que les danseurs qu'ils côtoient. Le chapitre se termine par une discussion développée autour de ce matériel empirique⁴.

3. Les chorégraphes et les répétiteurs pouvaient choisir de révéler leur identité ou de garder l'anonymat. Cependant, par égard pour les artistes qui ont préféré garder l'anonymat et à la petitesse du milieu de la danse professionnelle montréalaise, nous avons choisi d'identifier les participants par un chiffre tel qu'indiqué au tableau 2.1.

4. Conscientes des limites de cette étude reposant exclusivement sur des données d'entrevues, les résultats provenant de l'observation de quatre processus de création sont présentés dans le chapitre suivant, « Dynamiques relationnelles entre chorégraphes et danseurs contemporains » (P. Newell et S. Fortin).

3. RÉSULTATS

3.1. ESTHÉTIQUE

La fonction d'une compagnie de danse consiste à produire des œuvres chorégraphiques, lesquelles s'inscrivent au sein d'un style esthétique qui colorera l'ensemble du contexte de travail. C'est pourquoi la question de la santé au travail ne peut être abordée autrement qu'à partir d'une compréhension des impératifs de création contemporaine qui impliquent pour les personnes interviewées : 1) la préséance de l'œuvre qui se crée ; 2) la mise en scène de l'extraordinaire et le dépassement des limites ; et 3) l'usage de méthodes de création qui impliquent la collaboration des interprètes.

3.1.1. Préséance de l'œuvre qui se crée

Pour bon nombre de chorégraphes, le travail de création consiste en un acte « sacré » nécessitant un abandon total à l'œuvre qui prend forme. Les propos qui suivent expriment avec exaltation le dévouement exigé des artistes, chorégraphes comme interprètes :

Je laisse énormément de place à la création chez les interprètes, mais il demeure que leur rôle premier, c'est de s'offrir et de donner tout. Et mon rôle est de faire de même. Mon rôle est de créer. Je suis Dieu quand je fais des créations. Mon rôle est de créer un monde à mon image. C'est aussi simple que ça. Mais ça, ce sont des notions qui sont fortes et, à la limite, peut-être même questionnables. [...] Et plus j'avance, plus je réalise que mon rôle, c'est beaucoup plus de m'enlever du chemin. Si je m'enlève du chemin, la danse va peut-être advenir (13).

Si le chorégraphe se positionne ici au centre du projet artistique, l'idée d'une œuvre mue par une volonté quasi indépendante de sa propre volonté ou du moins l'idée d'être au service de l'œuvre est aussi présente. Cette idée se retrouve dans plusieurs commentaires, comme en témoignent les deux citations suivantes, la première d'une chorégraphe, la seconde d'une répétitrice :

Je dis toujours aux danseurs : « Je ne travaille pas pour moi, je ne travaille pas pour vous, je travaille pour une pièce, et nous travaillons pour la pièce. » C'est vraiment important pour moi que l'on sente que tout ce que l'on fait n'est pas dirigé vers moi mais vers un projet dans lequel on va se dépasser, un projet auquel on va s'identifier (8).

Je me suis longtemps sentie comme un tampon entre le chorégraphe et les interprètes mais plus depuis le jour où je me suis vraiment branchée sur la création qui était en train de se faire plutôt que sur les désirs des chorégraphes et les désirs des danseurs. Maintenant, je suis au service

de la pièce qu'on est en train de faire, du travail qu'on est en train de monter, quelque chose qui n'appartient à personne, mais qui est en soi une entité (16).

Cette idée de l'œuvre «entité» n'est cependant pas partagée par tous. La prochaine citation d'une répétitrice représente une voix d'exception en affichant un parti pris envers l'œuvre au service des individus plutôt qu'envers l'individu au service de l'œuvre :

Je travaille vraiment pour les danseurs, je travaille pour l'humain. La création, pour moi, c'est une finalité, mais c'est l'humain qui m'intéresse. Moi, j'aide du monde à s'accomplir, puis leur accomplissement donne naissance à une œuvre (18).

3.1.2. La mise en scène de l'extraordinaire et le dépassement de limites

«*L'art se doit d'être extraordinaire. Les spectacles qui nous épatent, qui nous transforment, qui nous transportent*», mentionnait une chorégraphe, «*sont des spectacles qui sont extraordinaires*» (8). L'acte de création suppose pour tous «*de sortir du connu et d'aller à la limite de ce qu'on a fait, de se mettre en déséquilibre*» (12). Que ce soit à travers l'expression d'une «*physicalité demandant au corps d'aller dans des espaces tabous et sombres*» (1) ou que l'on parle de «passages» psychiquement puissants, «*violents comme la vie*» (7), le travail de création en danse, lequel prend vie par les corps des interprètes, est un approvisionnement de limites à découvrir et à dépasser. Chez l'ensemble des personnes interviewées, le terme «excès» est consensuel et, chez certains, engendre un questionnement inévitable comme l'exprime le commentaire suivant :

Une des choses qu'on peut apprécier de la danse, c'est le dépassement des interprètes sur scène. Et si on parle de dépassement, c'est donc qu'on dépasse des limites. Quelles sont-elles ? Ça peut être des exigences techniques [...] ou ça peut être simplement une disposition psychologique chez le danseur. Personnellement, je sais que je suis constamment en train de placer mes danseurs dans une situation d'inconfort. Alors, elle est où la ligne entre faire l'effort pour rendre ce qui est demandé et aller trop loin dans l'effort, puis se faire violence et se faire mal ? (4)

En raison des exigences techniques élevées qui caractérisent bon nombre d'approches chorégraphiques actuelles, la période de création serait, selon la plupart des chorégraphes rencontrés, le moment le plus à risque pour l'apparition de blessures. Tout autant que les capacités techniques, bien que manifestement moins reconnu, l'univers psychique des interprètes est sollicité par les créateurs contemporains qui y puiseront certains des éléments constituant l'œuvre. Parfois, cela est poussé à l'extrême, comme c'est le cas avec

la recherche chorégraphique valorisant l'épuisement, ce qui permettrait une forme d'abandon, de vulnérabilité, de fragilisation physique et émotionnelle servant à enrichir l'œuvre et son interprétation.

Avant de présenter les commentaires des chorégraphes à ce sujet, permettons-nous un écart pour illustrer le thème du dépassement grâce à cette modalité du travail chorégraphique. Lorsque nous demandions aux chorégraphes quelle était leur définition de la santé, une grande importance a été accordée à sa dimension psychologique. Certains des participants ont mis de l'avant le très grand équilibre émotionnel des interprètes, « *parce qu'ils font un métier qu'ils aiment profondément [et qui les amène à] s'épanouir, à évacuer plein de choses et à vivre ses folies* » (7). D'autres étaient plutôt d'avis que les problèmes psychologiques sont nombreux, peu considérés et peu traités. Les « frustrations émotives » liées aux piètres conditions de travail, au manque de reconnaissance sociale des artistes, aux souffrances physiques et aux difficultés relationnelles du métier affecteraient la santé psychologique. Plusieurs propos ont mis en relief une forme de tabou existant autour des enjeux psychologiques dans le milieu de la danse. Tabous, les enjeux psychologiques ? Possible, quoique plusieurs commentaires nous permettent de croire qu'ils sortent parfois de la sphère privée pour joindre l'espace collectif lorsque ceux-ci servent le processus créateur, notamment dans le cas de la recherche chorégraphique basé sur l'épuisement du danseur. Ce type de travail suscite un intérêt grandissant, sans cependant faire l'unanimité, comme en font foi ces propos d'une chorégraphe et d'une répétitrice qui remettent en question la pertinence de fragiliser les interprètes :

Je pense que les gens qui y croient ont raison. Dans la fatigue, il y a une notion de dépassement et c'est une source de créativité, on en convient. Mais je suis plus ou moins adepte de cette méthode-là. Quand je sens l'épuisement des danseurs, je me rétracte tout de suite et, souvent, ceux qui m'observent travailler vont me dire : « C'est LÀ qu'il faudrait que tu continues » (8).

Il y a une expérience que j'ai vraiment détestée [avec] un chorégraphe qui jouait à « l'Actor's studio » : il mettait un danseur sur une chaise en plein milieu de l'espace, lui posait des questions d'ordre très personnel devant tout le monde pour forcer une espèce d'intimité ou de psychologie du danseur, et se servait ensuite de l'état dans lequel il se trouvait pour qu'il danse avec une certaine fébrilité. J'ai eu horreur de ça, parce que je trouvais que ce n'était pas pertinent. C'est pas vrai qu'on ne peut pas atteindre ces moments de sensibilité sans ça (16).

Nous ne pouvons terminer cette section sur la mise en scène de l'extraordinaire et le dépassement des limites sans soulever la question de l'âge. « L'envie de dire » des chorégraphes s'exprime plus aisément par les corps jeunes et hyperperformants des danseurs de la relève qui offrent aux

créateurs la possibilité de « créer en toute liberté » sans avoir à se limiter à cause de contraintes reliées au vieillissement. Une chorégraphe a soulevé la difficulté de la mixité d'âges au sein d'une création chorégraphique :

Le phénomène de l'âge, pour moi, c'est... est-ce que j'ai quelque chose à dire, comme créatrice, par rapport à quelqu'un qui a 45 ans sur scène ? C'est un dilemme qui est énorme. Dans la pièce qui comporte aussi des gens d'autres générations, est-ce que j'ai quelque chose à dire par rapport à ça ? C'est un problème. Puis, on en parle peu, de ce problème-là (8).

Plusieurs sont en effet d'avis que le problème de l'âge est surtout esthétique : « C'est dommage, on ne veut pas voir des danseurs d'un certain âge. On veut voir des jeunes avec beaucoup de vitalité » (1). Pourtant, la plupart des participants se sont exprimés sur la grande richesse des interprètes matures et sur leur désir de les voir davantage sur scène, comme l'illustre le propos de ce chorégraphe :

Un corps vieillissant est encore hyper performant à un autre niveau. Pour moi, la danse c'est la poésie du corps. Tu peux l'amener dans une physicalité extrême, comme tu peux l'amener dans un minimalisme total. Un n'est pas moins intéressant que l'autre. Même, parfois, je dirais : « Pourquoi tu gigotes comme ça ? Pourquoi ? Qu'est-ce que tu veux dire, au juste ? » (12).

3.1.3. Méthode de création au cœur des enjeux esthétiques et de santé

Interpellés par une mouvance entre le vieux modèle de la danse classique, où prédominait l'autorité du chorégraphe sur le danseur et le modèle de la danse contemporaine, à la recherche de rapports plus égalitaires entre l'un et l'autre, plusieurs chorégraphes choisissent d'orienter le travail de création vers la mise en place d'un dialogue entre leurs propositions initiales et les réponses des danseurs, lesquels susciteront à leur tour une proposition puis de nouvelles réponses jusqu'à la forme finale de l'œuvre. Si un tel dialogue sert le processus créateur et l'achèvement esthétique qui en résultera, il représente également une stratégie pouvant favoriser autant le bien-être des danseurs que les excès nuisibles à leur santé. L'une des chorégraphes interviewées parlera de sa pratique chorégraphique comme d'un « travail de concertation » :

Je travaille dans l'exigence. Je travaille beaucoup sur le dépassement physique. Ce que j'ai essayé de faire, et je pense que j'y arrive de plus en plus, c'est de travailler de manière concertée avec les danseurs. Je travaille beaucoup à partir de leur corps, donc c'est pas quelque chose qui leur est imposé de l'extérieur. La plupart du temps, c'est assez modelé sur leur corps [et] je leur dis toujours qu'ils choisissent leurs tortures [en riant] (6).

Selon plusieurs chorégraphes, créer une gestuelle à partir des forces des interprètes serait en effet moins traumatique pour ceux-ci que d'intégrer un langage chorégraphique qui leur soit étranger. Comme en fait foi la première citation ci-dessous, dans certains cas, le dialogue suscité par les méthodes de création en collaboration représente un véritable lieu de partage entre chorégraphe et interprètes. Dans d'autres cas, ce que révèle la deuxième citation, cette façon de créer peut aussi glisser vers une surresponsabilisation des interprètes, amenés à trouver seuls les solutions aux problèmes rencontrés en cours de création :

À partir du moment où je vois qu'il y a un problème dans l'exécution, j'essaie de connaître le mieux possible la personne que j'ai devant moi, de bien cerner ses aptitudes. [...] J'essaie de décrire ce que je veux, d'être quand même assez précis dans la description de ce que j'ai en tête, pour que mes danseurs puissent voir; pour qu'on puisse voir ensemble comment ça peut se faire. Puis, à partir de là, on identifie s'il y a un problème ou non (4).

Le chorégraphe veut mettre sur scène quelque chose de fulgurant, à quelque niveau que ce soit. [...] J'ai besoin d'interprètes qui sont capables de pousser cette notion-là. Et il n'y a pas de limites. Je dis aux danseurs que moi, en tant que chorégraphe, j'ai tous les droits. Je peux leur demander de se lancer par la fenêtre du quatrième étage, et s'ils sont assez fous pour le faire, c'est leur problème. Mais moi, je vais le demander. La limite [pour le danseur] sera de dire : « Je pense que là, ça pourrait aller trop loin. » Là, on peut commencer à négocier. Mais très souvent, je vais dire : « Faites-le pareil. » Et c'est souvent de cette impossibilité-là que va surgir quelque chose de très riche, et là, véritablement, on a créé quelque chose. On est devant un problème insoluble, et c'est toujours l'interprète qui trouve la solution (13).

3.2. TRAVAIL

Les conversations avec les chorégraphes et les répétiteurs au sujet du contexte de travail en danse contemporaine, en lien avec leur santé et leur bien-être, nous ont mis sur la piste de cinq éléments fondamentaux : 1) les conditions financières très variables selon le statut des compagnies ; 2) les conceptions variées de la fonction de chorégraphe ; 3) l'existence d'une culture de la danse qui inclut précarité, générosité, passion et silence ; 4) la présence d'un climat de syndicalisation qui confronte cette culture de la danse ; et 5) l'impact générationnel se répercutant sur le changement perceptible de certaines valeurs traditionnellement liées au métier.

3.2.1. Statuts et conditions financières des compagnies

En préambule à cette section, il convient de présenter brièvement le contexte de travail des chorégraphes interviewés eu égard aux modes de financement des compagnies et à l'organisation du travail en danse contemporaine. Au Québec, la danse est subventionnée par trois paliers de gouvernement : fédéral, provincial et municipal. Au total, les compagnies québécoises reçoivent des subventions allant de 5 000 \$ à plus ou moins 1 000 000 \$ annuellement. Les organismes subventionnaires octroient aux créateurs trois types de financement : 1) des subventions de fonctionnement annuelles ou pluriannuelles (pour un, trois ou quatre ans) accessibles aux compagnies incorporées à but non lucratif ; 2) des subventions par projet, soutenant les compagnies ou chorégraphes de façon non récurrente pour la réalisation ponctuelle d'une création ; et 3) des « bourses aux individus », accessibles à tous les créateurs pour fins de ressourcement, déplacement et perfectionnement. Un système d'évaluation par les pairs décide de l'octroi des bourses aux créateurs. Les chorégraphes que nous avons rencontrés représentaient l'ensemble des cas de figure possibles.

Le financement public des compagnies représente entre 45 % et 75 % des budgets annuels totaux, la différence étant comblée par des revenus autonomes provenant des dons, des commandites et des spectacles (cachets garantis par le diffuseur, totalité ou partage des revenus de la billetterie). Ici, la logique de marché entre en scène car les œuvres produites ne sont pas toutes de valeur égale aux yeux des diffuseurs qui préfèrent, bien sûr, afficher salle comble. Si certaines compagnies ont développé un langage chorégraphique apte à courtiser un nombre important de spectateurs, d'autres, dont le travail possède pourtant une valeur artistique reconnue, seront plutôt considérées à risque par les diffuseurs qui feront des choix basés sur une logique de clientélisme. Les compagnies moins populaires opteront alors pour l'autoproduction, prenant ainsi en charge tous les risques financiers associés à la diffusion de l'œuvre, louant elles-mêmes les salles et assumant l'ensemble des aspects administratifs, techniques et promotionnels de la diffusion. Si l'autoproduction soutient sans aucun doute le développement de la discipline, elle représente aussi un facteur d'appauvrissement pour plusieurs compagnies, en particulier pour les jeunes chorégraphes qui démontrent une grande ingéniosité dans le choix de leurs lieux de diffusion.

Du point de vue de l'organisation du travail, il existe au sein des compagnies de danse deux types d'employeurs. L'un engage des interprètes pigistes qui détiennent le statut de travailleur autonome ; l'autre (surtout les compagnies financées sur une base pluriannuelle) engage des interprètes salariés qui sont soumis à la réglementation des normes du travail. Dans les deux cas, les compagnies doivent s'inscrire à la Commission de la santé et de la sécurité du travail (CSST), puisque cette dernière ne considère pas les

interprètes pigistes comme des travailleurs autonomes responsables de leurs propres cotisations, mais plutôt comme des travailleurs devant être couverts par les producteurs qui les engagent, c'est-à-dire les compagnies. L'obligation d'employeur de s'inscrire à la CSST n'était cependant pas remplie par tous, notamment par deux des chorégraphes les moins subventionnés de notre échantillon, en dépit du fait qu'ils s'exposent à des sanctions éventuelles de la CSST. L'un d'eux nous a raconté avoir déjà travaillé avec un interprète qui s'était blessé pendant le travail de création alors qu'il était en situation de double emploi avec un autre chorégraphe qui, lui, payait les cotisations de rigueur. L'interprète avait alors déclaré s'être blessé alors qu'il était engagé par ce second chorégraphe, évitant ainsi au premier des frais à la CSST. Ces arrangements ne sont pas inhabituels, nous précisait le chorégraphe, et peuvent se faire avec transparence ou non entre les deux chorégraphes et l'interprète. Comment ne pas souligner ici d'autres solutions pour le moins créatives adoptées par certains chorégraphes, les moins nantis du milieu, qui n'hésitent pas à intégrer au sein de leur création toutes sortes d'imprévus car le départ d'un danseur exigerait d'en introduire un nouveau, ce qui n'est pas toujours possible avec le budget restreint de la compagnie :

[Parlant d'une danseuse enceinte] *C'est juste une contrainte qui fait partie des aléas de la création. Tu te dis : « Qu'est-ce qu'on peut faire pour ne pas retirer la personne du projet et, en même temps, l'intégrer sous un autre mode, ce qui développera une ouverture ? Comment récupérer ce qui est en train de se passer et qui n'était pas prévu ? »* (12)

Le dicton «faire contre mauvaise fortune bon cœur» pourrait ici être changé par «faire contre mauvaise fortune nouvelle esthétique» car, que ce soit en intégrant à la création une danseuse devenue enceinte en cours de projet ou un interprète qui s'est fracturé une jambe et porte un plâtre (situations relatées lors des entrevues), le milieu de la danse fait souvent preuve d'ingéniosité parce que «*the show must go on*». Cela dit, mis à part deux chorégraphes, tous ont décrié le manque de ressources financières qui les accable quotidiennement et les contraint à d'ingénieux stratagèmes. Laissons ici la parole à l'un d'entre eux, qui exprime les difficultés des compagnies peu subventionnées à concilier santé, esthétique et travail :

Il y a la réalité des projets. Comment peux-tu faire un projet quand tu as reçu la moitié de tes subventions, que tu te retrouves avec 14 000 \$ pour faire un show avec cinq interprètes ? Comment veux-tu arriver à payer la CSST ? [Tu dis aux interprètes :] « Regarde, je t'offre un show où on va travailler pendant un mois et demi, 20 heures par semaine, et je te paie 1 000 \$. Tu n'es pas obligé de dire oui, mais si tu dis oui, c'est que tu acceptes ces conditions-là. C'est pas parce que je ne veux pas te payer plus ! » J'ai amené ça au maximum pour tout le monde, puis ça finit que moi, je ne me paie pas. Puis ça, c'est complètement ridicule. Sur un budget

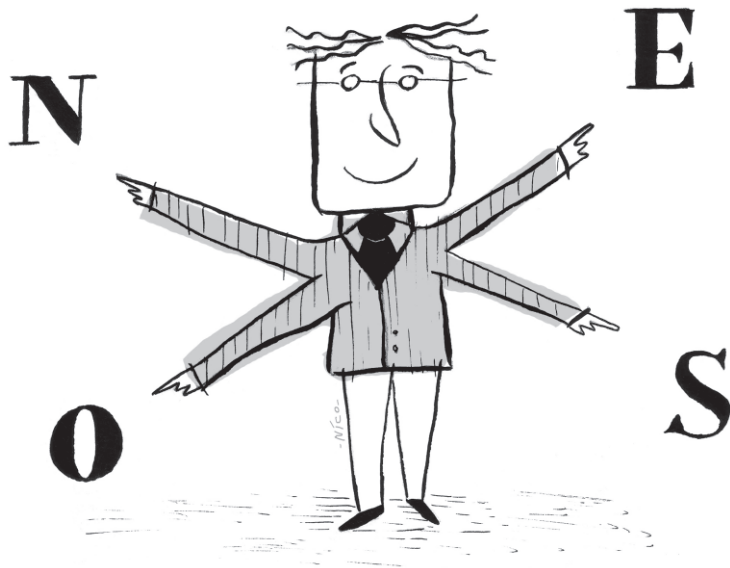
[lors d'une production passée] de 24 000 \$, je pense que j'ai eu 1 000 \$. [...] Alors, comment peut-on accepter ces conditions-là ? Comment je peux aménager les affaires pour que personne ne se blesse puis que tu « scrapes pas ton body », parce que tu as d'autres shows à faire et que tu as une carrière à continuer ? (12)

3.2.2. De la création d'une œuvre à la direction d'entreprise

Un chorégraphe, c'est...

- un créateur, qui imagine l'œuvre ;
- un pédagogue, qui guide les interprètes vers la concrétisation de l'œuvre imaginée ;
- un scénographe, qui conçoit les décors de l'œuvre chorégraphique ;
- un chef d'entreprise, qui voit au bon fonctionnement et au développement de sa compagnie ;
- un directeur administratif, qui coordonne l'ensemble des moyens matériels de la compagnie ;
- un directeur artistique, qui insuffle sa propre vision artistique afin de diriger et de planifier l'ensemble des activités artistiques de la compagnie ;
- un directeur des ressources humaines, qui contribue à la réussite de l'entreprise en utilisant ses compétences relationnelles et en misant sur le potentiel humain ;
- un directeur de production, qui veille au respect du budget et aux échéanciers de production ;
- un directeur des communications, qui coordonne les activités promotionnelles de la compagnie ;
- un directeur de tournée, qui planifie et organise les tournées.

N.B. : Moins le chorégraphe possède de ressources financières, plus les cases cochées sont nombreuses.



Illustrateur : Nicolas Carmine, 2007.

Au-delà de l'humour qu'exprime cette amusante mais non moins réaliste définition caricaturale inspirée par nos entrevues, le métier de chorégraphe exige la prise en charge d'un nombre important de fonctions. Ainsi, les chorégraphes se retrouvent, parfois malgré eux, à la direction d'une petite entreprise où les responsabilités à porter sont diversifiées et supposent l'acquisition de compétences autres qu'artistiques, notamment des compétences de gestion, de promotion ou encore de direction des ressources humaines. Selon plusieurs chorégraphes, l'ampleur de ce travail, de même que les difficultés qui lui sont reliées, comme l'obtention de subventions, les éloignent de leur préoccupation centrale en affectant grandement leur disponibilité pour la création. D'ailleurs, dès que leur budget le leur permet, ceux-ci se délesteront de plusieurs de ces tâches :

Quand on parle d'argent, on parle avec l'administrateur. J'ai la possibilité d'avoir quelqu'un qui s'occupe de ça et ça simplifie les choses. J'ai établi avec lui : « Voilà ce qu'on a comme argent. Si on en a plus, on bonifiera ici ; si on en a moins, on va négocier avec les danseurs. » Mais, ce dialogue-là va se faire entre eux, pas avec moi. Ça, déjà, c'est plus simple, plus facile (1).

Malgré les tâches et responsabilités qui incombent au chorégraphe, l'appellation d'employeur en a fait sourciller plus d'un. L'un d'eux précisait d'ailleurs, quelque peu indigné, être « *un créateur, et non un employeur* » (5) et expliquait que l'identité d'employeur va à l'encontre de l'essence de la création, « *un temps sacré* » impossible à évaluer quantitativement. Que les chorégraphes se perçoivent comme employeur ou créateur, il reste que des enjeux d'autorité sont toujours présents, comme le mentionnait cette répétitrice :

À différents degrés, le pouvoir se manifeste toujours. Parfois, c'est insidieux, parfois, c'est très clair. J'ai vu des chorégraphes dire à un danseur : « Je suis le chorégraphe, et je te demande ça. » Et parfois, ce discours-là, il est vraiment souterrain (18).

Le pouvoir se joue différemment selon les conceptions de chaque chorégraphe, allant d'un leadership convivial à un pouvoir et une autorité nettement plus directive, comme l'illustrent les deux prochaines citations :

La création peut se vivre en toute amitié, en toute convivialité, en toute simplicité, mais il faut avoir du leadership. Il n'y a rien de pire que de travailler pour un chorégraphe qui ne sait pas où il s'en va. [...] Un manque de leadership va souvent être à la source de blessures. [Mais] il faut faire la différence entre leadership et pouvoir, entre leadership et hiérarchie (8).

Je reste décisionnelle. Tout le monde a le droit d'émettre une opinion, mais [...] il n'y a rien qui existe sans que j'y aie consenti, c'est aussi simple que ça. Je suis très prête à entendre les opinions, puis à en discuter.

Je suis très soucieuse des gens qui travaillent autour de moi, mais ça demeure MA compagnie. Il faut apprendre que la limite, elle s'arrête au moment où je l'ai décidé, et si tu n'es pas d'accord avec la décision, bien... tu quittes. C'est plate, mais c'est comme ça (6).

3.2.3. Une culture de la danse qui perpétue précarité, générosité, passion et silence

Précarité, générosité, passion et culture du silence représentent en quelque sorte des conditions « normales » de pratique professionnelle qui touchent aux questions de la santé au travail. Ces conditions font partie de l'histoire de la danse et les artistes du milieu les ont intériorisées. Abordant les conditions de travail de ces derniers, une chorégraphe mentionnait avoir fait « *vœu de pauvreté dans sa vie* » (6). Les chorégraphes les plus âgés, qui ont vécu avec un engagement hors du commun les années de défrichement de la danse contemporaine, ont été nombreux à mettre de l'avant la passion en contre-poids de la pauvreté qu'ils ont connue (et très souvent connaissent encore) :

Pour moi, l'art, c'était accepter de faire partie d'une aventure. Maintenant, c'est plus encadré, c'est un peu plus assimilé à un travail comme un autre. La notion de magie ou de dépassement, je ne dis pas qu'elle n'est plus là, mais je n'ai jamais négocié mes contrats. On me disait : « Veux-tu le faire ? Oui ! » Ça ne m'intéressait même pas de savoir combien j'étais payé. Je disais oui, puis, je le faisais (4).

La passion et la générosité des danseurs, répétiteurs et chorégraphes sont considérées comme normales au sein du milieu, « *faisant même partie de l'infrastructure de toute compagnie de danse, du studio au bureau* » (6), nous disait une chorégraphe. Cette générosité serait grandement favorisée par « la chimie » entre le chorégraphe et les interprètes. « *Quand la chimie n'est pas là et que je rencontre de la résistance* », nous disait une chorégraphe, « *je ne suis pas capable [de créer] parce que ça m'enlève une liberté* » (2). Les relations « *amicales et harmonieuses* » servent positivement le processus créateur mais préviendraient également les blessures, comme le soutient ce chorégraphe :

À partir du moment où il y a une harmonie dans l'atmosphère, déjà, il n'y a pas de tensions entre les individus, donc pas de tensions physiques. Il y a une ouverture du corps, donc une espèce d'acceptation qui permet de développer un travail qui est extrêmement physique. [Sinon] il y a un danger pour la personne qui travaille physiquement et il y a un danger pour le travail [de création] aussi (12).

Ajoutons d'ailleurs qu'au-delà de l'amitié qui a été évoquée et qui se tisse du fait de l'intimité que suppose le travail de création, plusieurs chorégraphes ont parlé de « *l'admiration profonde* », de « *l'affection* » et même de « *l'amour infini* » qu'ils ressentent pour leurs interprètes :

Tu veux être amoureux de tes danseurs. Tu veux les regarder, puis te dire : « Wow. » C'est tout à fait égocentrique. Tu as envie que ton travail soit le reflet de ta vision, tu as envie que ton travail soit beau, c'est à travers eux que ton langage va être exposé (9).

De tels éléments s'inscrivent en quelque sorte en porte-à-faux avec la distance professionnelle qui régit généralement le cadre de travail et rendent complexes, il va sans dire, les relations de travail en danse. D'autant plus qu'aux dires de plusieurs, les habiletés de communication sont parfois déficientes entre chorégraphes et interprètes car *« on est dans le non-dit quand on crée »* (2).

La culture du silence, laquelle amène les danseurs à taire inconforts, douleurs et blessures, constitue un dernier élément relié à la perpétuation des aspects traditionnels de la culture de la danse. Selon l'une des chorégraphes interrogées, qui a d'ailleurs tenu à préciser que la culture du silence n'est pas une réalité particulière au milieu de la danse, mais bien à l'ensemble du marché du travail en général, les chorégraphes portent, en tant qu'employeurs, la responsabilité d'ouvrir le dialogue afin de contrer ce phénomène :

Je trouve que c'est au chorégraphe d'établir des balises, d'ouvrir une porte à la discussion avec le danseur. Il faut que le danseur puisse le dire, s'il a quelque chose, et qu'il y ait un respect de ça (8).

Dans le même sens, un autre chorégraphe mentionnait que son rôle était de « pousser ». *« Si c'est trop, continuait-il, j'ai besoin d'entendre ça des danseurs »* (11). Ce chorégraphe relatait que malgré une invitation lancée aux interprètes à s'exprimer à propos de leurs douleurs, ceux-ci préfèrent parfois en nier la gravité pour pouvoir continuer à danser. Cela dit, si certains chorégraphes et répétitrices démontrent de l'ouverture pour l'état de santé de l'interprète, pour d'autres, blessures et inconforts ne devraient pas contrevenir au déroulement du processus créateur :

Tout ce qui me donne l'impression que le danseur s'économise ou se protège, ça me tue. Je ne veux pas le savoir. Je peux accepter qu'un danseur arrive et ait une douleur. Mais si j'ai un mois de répétition et que le danseur s'économise, je ne supporte pas ça. Dieu sait que c'est difficile, c'est de l'obsession, les périodes de création ; c'est rester longtemps sur la même chose, jusqu'à temps de trouver. Donc le corps va souffrir en quelque part, d'une manière ou d'une autre (13).

3.2.4. Syndicalisation, parfois à reculons

La syndicalisation des interprètes en danse est un thème où les points de vue des participants étaient les plus polarisés. Si, pour un des chorégraphes rencontrés, *« ne pas protéger les travailleurs culturels que sont les danseurs par la syndicalisation serait une aberration »* (13), pour d'autres, un tel processus

pourrait, bien au contraire, transformer les danseurs en « *gestionnaires de leur carrière* » (2) ou encore « *limiter l'évolution de la profession* » (8). Sur les 13 chorégraphes que nous avons rencontrés, cinq avaient déjà négocié une entente collective avec l'Union des artistes (UDA). Ces derniers se sont prononcés en faveur de ce processus (non sans émettre quelques doutes), sauf un seul qui, comme nous le verrons, conclut à l'échec du processus. De leur côté, tous les chorégraphes qui n'avaient pas encore été approchés directement par l'UDA s'y sont opposés, parfois farouchement, à l'exception des deux jeunes chorégraphes de la relève qui se disaient trop peu documentés sur le sujet pour émettre une opinion.

Nous avons relevé deux pôles d'argumentation parmi les chorégraphes : un premier s'oppose à toute forme de syndicalisation des danseurs (bien qu'ils reconnaissent l'importance d'améliorer les conditions de travail des danseurs) et un second s'objecte plutôt au processus en cours. Un chorégraphe initialement en faveur du processus de syndicalisation, et dont les danseurs sont protégés par la convention de l'UDA, en relate ici les revers en présentant des difficultés financières de sa compagnie :

Parce que je n'ai pas d'augmentation de mes subventions. Chaque production que je fais est déficitaire. [...] Moi, j'ai baissé mon salaire, je n'avais pas le choix, mais il y a des frais fixes qu'on ne peut pas baisser. Si le gouvernement ne rencontre pas l'augmentation des coûts liés à l'UDA, entre 4 000 \$ et 5 000 \$ cette année, je n'ai pas le choix de couper dans les répétitions, de couper du temps avec la répétitrice. Le stress sera plus élevé, il y aura plus de risques de blessures. Je peux donner les conditions salariales qu'ils demandent, sans problème, mais... tous les autres coûts à donner à l'UDA, pourquoi ? Qu'est-ce que les danseurs gagnent ? Un peu d'argent à mettre de côté pour leur retraite ? Pas assez, pas beaucoup (11).

Ce chorégraphe fait référence à la contribution des compagnies requise par l'UDA et consacrée aux avantages sociaux, soit 13 % de la masse salariale répartie comme suit : fonds de vacances (4 %), fonds de retraite (5.5 %), assurance collective (3 %) et gestion de la caisse de sécurité des artistes (0,5 %). Outre la question financière, certains doutent de l'impact positif de la syndicalisation sur la santé des interprètes en danse, comme c'est le cas pour cette chorégraphe à la tête d'une compagnie qui embauche des salariés :

Je ne vois pas en quoi ça améliore la santé des danseurs. Au contraire, moi je pense que ça la détériore parce que s'ils sont salariés, ils ont le filet social qu'on a décidé de se donner au Québec, qui est quand même assez généreux. Chez nous, ils ont accès au chômage. Ils travaillent entre 30 et 45 semaines par année [et] quand ils arrêtent, ils ne sont pas pénalisés. Ils peuvent vraiment se payer trois, quatre, cinq semaines à ne rien faire, ce qui est bon pour le corps (6).

Cette chorégraphe critique par ailleurs le processus de syndicalisation en cours et dénonce la difficulté de l'UDA à établir de véritables normes adaptées au milieu de la danse pour plutôt privilégier des négociations «à la carte» avec chacun des chorégraphes, une pratique qui ne servirait ni les interprètes, ni le milieu en général :

Je pense qu'il y a un besoin de normaliser. [Mais] on n'est pas en train de normaliser et c'est malheureux parce que c'est ce qu'on avait besoin de dire : « En bas de telle chose, on ne le fait pas ! » Et si ça avait été le cas, ça aurait été un outil formidable pour normaliser notre pratique, et pour ensuite faire des demandes claires aux gouvernements. Mais c'est du «à la pièce» (6).

Il faut comprendre ici que l'UDA, en l'absence d'une association de tous les producteurs en danse, n'a d'autre option que de convenir d'une entente collective avec chacune des compagnies de danse. Cette entente, négociée à partir d'un modèle type, tient évidemment compte de la réalité de chacune d'entre elles, ce qui peut donner lieu à une disparité des conventions entre les compagnies, mais il demeure que les conditions de base sont assurées aux danseurs. Selon un autre chorégraphe, cette façon de faire ne répondrait pas aux spécificités du milieu parce qu'elle prend modèle sur «*le théâtre, beaucoup plus rentable que la danse parce qu'on y joue 25 fois au lieu d'une ou deux fois*» (11). Cela dit, à une exception près, les chorégraphes qui sont signataires d'une convention avec l'UDA sont plutôt satisfaits du contrat final. Ils ont mentionné avoir réussi à s'entendre sur ce qu'ils trouvaient le plus important à préserver, notamment le maintien «*d'un espace de liberté propre à la création*» et fondamental au statut de chorégraphe. À titre d'exemple, voici le commentaire assurément positif de l'une des premières chorégraphes à avoir participé au processus :

C'est intelligent ! Les chorégraphes avaient tellement peur ! Je disais : « L'avez-vous lu, le papier ? Prenez le temps de vous asseoir, puis de le lire, clause par clause. Puis là, notez ce qui va être difficile. Faites votre travail, tout le monde, danseurs et chorégraphes. » (8)

Selon plusieurs propos recueillis, en partie en raison de la syndicalisation, mais également en raison du changement global de valeurs sociétales liées à l'éducation et au travail, le «*milieu a évolué*» et «*l'ancienne époque est révolue*», laissant la place à une nouvelle génération d'interprètes plus consciente, plus informée, plus revendicatrice mais moins passionnée. L'arrivée d'une nouvelle génération d'interprètes s'avère un «*choc*» pour celle des pionniers qui se sont lancés souvent pour presque rien, «*corps et âme*», avec une «*folie*» propre aux défricheurs :

C'est une autre façon d'appréhender le métier. C'est impossible que le milieu soit comme ce qu'il était avant [mais] il faut qu'il y ait un profond engagement dans sa discipline. C'est un art, la danse, ce n'est pas juste

une profession. [...] Le fait de trop professionnaliser la profession, de la rendre trop sage et correcte, au bout du compte, va peut-être la pénaliser. Ça va créer des projets qui n'auront plus de portée sociale, où tout va être correct. Les gens vont être bien payés, il n'y aura pas de risques physiques, tout va être correct (8).

Nous avons constaté, le plus souvent chez les jeunes chorégraphes de la relève, une intégration des paramètres propres à la notion de travail sans pour autant que diminuent passion et engagement. En fait foi cette jeune chorégraphe de la relève qui se refuse à certains compromis salariaux alors que ses prédécesseurs ont souvent mentionné avoir diminué leur salaire afin de pouvoir contrôler le déficit affiché par leur compagnie (quand ce n'est pas de travailler sans salaire):

Moi, je me prends tout le temps quelque chose. J'ai entendu des histoires où tout le monde est payé sauf le chorégraphe, mais je ne pourrais pas le faire. Ah, non. [...] Évidemment, si on calcule, j'ai donné deux fois plus que ce que j'ai pris, mais il faut que je me garde quelque chose à moi. Sinon, ça devient frustrant pour soi-même. [...] J'en fais sûrement huit fois plus que les autres personnes qui sont dans le projet mais, ça, c'est ma « job ». Ça, c'est normal. J'accepte de diriger le projet, donc j'accepte que mon nom soit dessus. J'accepte de le prendre en charge, c'est moi qui signe les chèques, c'est moi qui fait les horaires (10).

3.2.5. Impact générationnel sur des valeurs traditionnellement liées au métier

Questionnés sur les nouvelles générations d'interprètes, certains chorégraphes, dont les propos ont parfois été cinglants, ont abordé à la fois la problématique sociétale de « *ces enfants rois* » inscrits aux différents programmes de formation, à qui « *il manque sens de l'effort et de la discipline* », et les formations à proprement parler qui, pour plusieurs, ne prépareraient pas à la dure réalité du milieu. Voyons, à titre d'exemple, ces propos qui expriment dépit et consternation devant l'éducation des jeunes Québécois :

Je suis terriblement découragé. Les étudiants nous arrivent, mais ils n'ont pas appris une forme de discipline. Ils sont incapables de répondre à un ordre: « Tu dois faire ça ! » Incapables! L'école ne veut plus enseigner ça. Mais qu'est-ce qu'il fait, le chorégraphe ? On oblige, on force, on tord. Et là, on est des monstres quand on fait ça, parce qu'on n'a pas de pédagogie. Il est là, le plus gros problème (13).

Selon une autre chorégraphe, les étudiants « *se plaignent* » lorsqu'ils sont invités à respecter les standards professionnels. « *Les universités, tournées vers le pédagogique, font en sorte qu'une partie de la réalité professionnelle échappe aux futurs danseurs* » (6). Celle-ci souligne toutefois une meilleure

préparation au métier d'interprète, particulièrement au regard des connaissances anatomiques et des approches somatiques de conscience du corps acquises par le biais de ces mêmes lieux de formation ; des approches, précisait un chorégraphe, « dont on ne peut faire l'économie » (13). Une opinion que partage également le chorégraphe suivant :

À un moment donné, j'avais peur, je voyais toute l'attention qu'on portait aux cours d'anatomie, et je me disais : « Donnez plus de cours de technique à vos danseurs [en riant] ! » [...] Parce qu'ils sortent de là, puis ils savent qu'ils ont mal à tel muscle ou qu'il ne faut pas qu'ils bougent tel autre muscle... Je craignais qu'on se retrouve avec des danseurs qui soient trop préoccupés par cet aspect-là. Puis, au contraire, je regarde les jeunes danseurs avec qui je travaille en ce moment et je trouve qu'ils travaillent tellement bien. J'aurais aimé ça travailler de même. Ils écoutent, ils sont intelligents, ils comprennent ce que tu veux, et ils cherchent fort pour trouver dans leur corps le chemin pour te le donner (4).

Le jeune danseur veut être respecté, nous confiait pour sa part une répétitrice. « Il ne veut pas être materné, il veut être pris comme un adulte, qu'on se parle d'égal à égal : "Je sais ce que je vauds, je sais qui je suis, je me connais." Donc, il argumente beaucoup plus » (18).

3.3. STRATÉGIES DE PRÉVENTION

Nous avons décelé dans les propos des chorégraphes quatre types de stratégies mises en place pour soutenir le bien-être, la santé et la sécurité des interprètes qu'ils embauchent : les stratégies financières, organisationnelles, relationnelles et esthétiques. Parmi celles-ci, certaines sont particulières à une étape de la production d'un spectacle alors que d'autres peuvent être mises en place autant lors des périodes de création, de répétition, de spectacle que de tournée.

3.3.1. Stratégies financières

Une première catégorie de stratégie relève des capacités financières des compagnies. Il a souvent été mentionné en cours d'entrevues que la précarité financière du milieu affecte la santé des danseurs. Cette réalité est incontestable car un nombre important de compagnies doit composer avec des budgets nettement insuffisants les incitant à de nombreux compromis, que ce soit en termes de salaires, de temps de répétition, de qualité de locaux de répétition et autres. Devant cette réalité contraignante, des actions sont néanmoins possibles. Ainsi, une compagnie embauchant des interprètes salariés défraie les coûts d'entraînement de ses interprètes jusqu'à concurrence de 500 \$ par année. Une autre compagnie, qui emploie également des interprètes salariés, a financé en partie un projet d'entraînement pendant quelques années. Cela

a permis « *d'unifier la physicalité des interprètes classiques et contemporains* » (6) qui composent la compagnie et a contribué, selon la chorégraphe, à diminuer considérablement le taux de blessures. Faute de financement, le projet fut récemment abandonné. Signalons que, généralement, les danseurs pigistes ou salariés sont libres de choisir le type d'entraînement dont ils ont besoin, une situation qui correspond à leur désir mais qui, en même temps, allège les compagnies d'une tâche exigeante. Du point de vue du soutien thérapeutique, ces deux mêmes compagnies ont mentionné offrir occasionnellement aux danseurs une séance d'ostéopathie ou de massothérapie, « *surtout lors d'un travail particulièrement difficile sur le corps* » (7).

Du côté des compagnies engageant des pigistes, une seule des 13 compagnies réserve une enveloppe budgétaire afin d'offrir périodiquement de tels traitements à ses interprètes. Une chorégraphe a d'ailleurs osé dénoncer ouvertement « *le manque de générosité de certaines compagnies intermédiaires* » qui hésitent à investir une part de leur budget dans la santé :

Quand on pense qu'il y a des compagnies qui refusent de payer les bandages pour mettre sur les pieds des danseurs... Je trouve ça scandaleux et tellement chiche. [...] Tu sais, créer un certain confort pour que les danseurs se sentent supportés... c'est prendre soin des danseurs! (8)

Nous avons décidé d'inclure l'embauche d'une répétitrice dans la catégorie des stratégies financières parce que, de notre point de vue (les chorégraphes ne l'ayant pas présenté comme tel), cette décision, qui signifie un investissement financier, soutient évidemment la qualité esthétique du travail chorégraphique mais aussi le bien-être et la santé des interprètes. S'appuyant sur une connaissance approfondie des principes anatomiques, kinésiologiques et somatiques, le travail des répétitrices a été louangé par l'ensemble des chorégraphes, comme en témoigne cette citation :

Son rôle est crucial. Elle est très souvent la traductrice entre l'intention du chorégraphe et l'interprète. [...] C'est aussi fantastique de voir à quel point le chorégraphe ne peut pas savoir – ou ne veut pas savoir – à partir de quand le danseur est fatigué d'exécuter. Combien de fois il peut faire la même chose. Elle, elle a cet instinct-là, elle sait exactement, précisément, le nombre de fois qu'on peut le faire (13).

Forte de compétences tant artistiques que pédagogique, à la fois assistante du chorégraphe et confidente des danseurs, la répétitrice occupe une position fondamentale au sein des relations de travail, prenant souvent en charge les problèmes de communication entre chorégraphes et interprètes. Une jeune chorégraphe a d'ailleurs abordé ce sujet en ces termes :

Il y a un drôle de phénomène qui fait que les danseurs vont quasiment plus écouter les répétitrices que les chorégraphes. Ils vont lui faire confiance aveuglément parce qu'il n'y a aucun intérêt personnel, aucun ego (9).

3.3.1. Stratégies organisationnelles

La deuxième catégorie de stratégies met de l'avant les compétences organisationnelles des chorégraphes, mais aussi très souvent des répétitrices, ce précieux « œil extérieur » essentiel à l'œuvre et au bien-être des danseurs, selon plusieurs. S'y retrouve l'organisation du temps de travail en studio, une stratégie permettant de « *minimiser les risques de blessures d'usure en travaillant plusieurs sections de l'œuvre au sein d'une même répétition* » (8). Le temps de travail en répétition et en salle de spectacle doit aussi faire l'objet d'une gestion minutieuse pour s'assurer d'offrir aux interprètes, le plus tôt possible, l'occasion de travailler avec les divers éléments du spectacle, qu'il s'agisse des costumes, accessoires ou autres. Une telle organisation du travail est garante d'une satisfaction non seulement sur le plan esthétique mais également sur le plan de la sécurité des interprètes. Il va sans dire que la tournée intensifie de telles préoccupations car, souvent, chorégraphes et répétitrices doivent faire face à de nombreux imprévus.

Une autre stratégie organisationnelle évoquée par les chorégraphes et les répétitrices est la mise sur pied d'un système de remplacement des danseurs blessés. Une compagnie bien établie, qui engage des interprètes salariés, offre, par exemple, des stages non rémunérés à de jeunes apprentis qui pourront remplacer les interprètes en cas de blessures. Une autre modalité de cette stratégie consiste à demander à tous les interprètes d'une compagnie d'apprendre un second rôle afin de pouvoir remplacer d'urgence un danseur. Une telle mesure, du point de vue de l'une des chorégraphes, soulagerait grandement les danseurs blessés en leur offrant un précieux répit et en les libérant de la culpabilité qu'engendre l'annulation d'un spectacle :

Le rôle du danseur blessé est réparti entre les neuf danseurs qui sont là, qui vont prendre chacun une de ses entrées sur scène. Le danseur qui est blessé sait donc qu'il ne met pas le show en danger. S'il se retire, il sait que tout est assuré. Mais ça demande de la générosité de la part des autres danseurs parce qu'ils ont une ou deux choses de plus à faire sur scène où ils ne se sentent pas nécessairement au summum de leur interprétation (7).

3.3.3. Stratégies relationnelles

Une troisième catégorie de stratégies interpelle des compétences de gestion des ressources humaines. Au dire même des chorégraphes, les répétitrices, ici, sont grandement mises à contribution :

Ah! Ma répétitrice! Elle est beaucoup plus « tournée vers les gens » que moi. Les danseurs vont souvent lui parler avant de me parler à moi. C'est la raison pour laquelle je l'engage, j'ai besoin que quelqu'un joue ce rôle-là (11).

Malgré la part d'inconnu et d'insécurité que suscite un processus de création, l'importance « *d'être clair* » dans ses intentions a été nommée par quelques chorégraphes qui ont reconnu les défis reliés à la dimension relationnelle du travail de la danse. Si tous les chorégraphes que nous avons rencontrés se sont qualifiés eux-mêmes de chorégraphes « *plutôt humains* », « *aimant profondément leurs interprètes* », si bon nombre d'entre eux ont semblé conscients des enjeux de santé associés à la pratique professionnelle de la danse contemporaine et si plusieurs ont fait preuve de volonté dans l'élaboration de stratégies soutenant la santé des interprètes, tous avaient entendu maintes histoires racontant l'abus de certains chorégraphes tant sur les plans physique qu'émotionnel. Que ce soit à la suite de l'étude que nous avons réalisée auprès des interprètes⁵ ou des commentaires recueillis dans le cadre de la présente étude auprès des répétiteurs et chorégraphes eux-mêmes, il semble qu'il existe une liste noire des chorégraphes avec lesquels mieux vaut ne pas travailler si l'interprète veut prendre soin de sa santé. Personne, toutefois, ne nomme les principaux interpellés. Le milieu étant restreint, les secrets se gardent.

3.3.4. Stratégies esthétiques

La dernière catégorie de stratégies soutenant la santé et la sécurité concerne l'adaptation de la gestuelle au confort des interprètes. À titre d'exemple, une chorégraphe raconte avoir eu à maintes occasions la mauvaise surprise, en tournée, de devoir imposer aux interprètes de danser sur un plancher non résilient. Dans de tels cas, des décisions rapides s'imposent : « *On ne fait pas les sauts, puis on danse en running shoes* » (3). Cela dit, les stratégies modifiant en profondeur les choix gestuels s'inscrivent définitivement en dernier recours. Un seul chorégraphe, dont le travail de création allie l'esthétique contemporaine à une forme de danse traditionnelle, s'interroge sur les choix esthétiques qu'il a privilégiés devant la difficulté de bien préparer les danseurs de sa compagnie aux très hautes exigences de cette forme de danse. Déplorant les difficultés que pose la conciliation de sa vision artistique avec le bien-être des danseurs, le chorégraphe a choisi momentanément de réorienter sa recherche esthétique afin de ne pas mettre en danger la santé des interprètes.

Les stratégies esthétiques posent avec acuité la question de la définition de la santé des danseurs car tout projet chorégraphique sous-tend une vision du corps et de l'art. Pour une chorégraphe, la santé équivaut à « *la capacité de réagir à un microbe, à un accident, rapidement, fonctionnellement,*

5. Voir, dans cet ouvrage, le chapitre « Incorporation paradoxale des normes esthétiques et de santé chez les danseurs contemporains » (S. Fortin, S. Trudelle et G. Rail, p. 9).

efficacement» (7), alors qu'une autre insiste sur «une certaine créativité pour pouvoir faire face à plein de situations» (8). Ces vues supposent une réaction dans le respect de la santé et de la sécurité des danseurs, de la création à la diffusion, moments où s'accroissent les risques de blessures. S'il est parfois difficile de circonscrire les risques d'accidents en tournée, il est possible de les réduire en intégrant une démarche préventive dès la conception de l'œuvre et l'élaboration du calendrier de tournée.

Les chorégraphes sont conscients que de la fonctionnalité des danseurs dépend l'avènement de l'œuvre : « *Un chorégraphe sans danseurs, il ne dirait rien du tout* », nous faisait remarquer un chorégraphe, « *son monde intérieur va prendre vie à travers le véhicule d'un autre monde intérieur qui va être celui du danseur* » (1). Et un autre chorégraphe renchérit : « *Je veux les garder, je veux les conserver, ce n'est pas dans mon intérêt qu'ils se blessent* » (4). La santé des interprètes est à la fois une ressource indispensable pour la compagnie de danse et un objectif de développement dans une conception de renforcement mutuel. Au Québec, il incombe à tout employeur de voir aux aspects sécuritaires du travail. Dans la structure des organismes à but non lucratif que sont la plupart des compagnies de danse, cette responsabilité incombe ultimement aux conseils d'administration. Pourtant, au quotidien, bien que le chorégraphe soit souvent un employé de la compagnie qu'il dirige, il lui revient d'assumer la gestion de certains aspects sécuritaires du travail, notamment de jauger les risques présents dans la gestuelle et le concept esthétique qu'il met en scène. Du côté de la CSST, l'esprit de la loi sur la santé et sécurité du travail indique que tous les intervenants partagent la responsabilité d'un environnement sécuritaire. Nous avons vu, cependant, que les danseurs hésitent à exprimer la pénibilité du travail, ce que déplorent certains chorégraphes qui soulignent que face à la nécessité d'accroître leur revenu, les danseurs acceptent des contrats simultanés, augmentant ainsi le risque d'accidents.

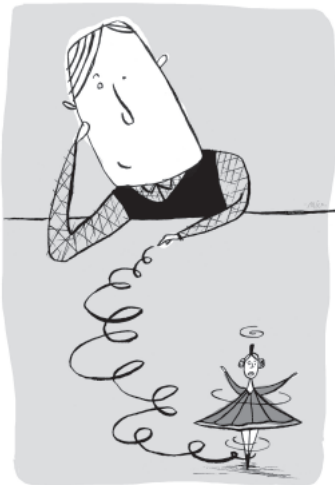
4. DISCUSSION

4.1. JUSQU'OUÛ IRA-T-ON AU NOM DE L'ART ?

Si nous avons commencé la présentation des propos des chorégraphes en mettant de l'avant le thème de la préséance de l'œuvre, c'est qu'il influence la santé à plus d'un égard. Selon leurs propres dires, les chorégraphes, animés de la vision de l'œuvre qui se crée, sont souvent plus près de celle-ci que de la matérialité des corps qui cherchent à l'incarner. Entre l'ouvrage créé par la volonté des individus, qui en définissent les paramètres, et l'œuvre, qui semble d'elle-même prendre son envol, la démarcation est parfois ténue. L'idée d'une œuvre qui semble avoir une vie propre ou, du moins, l'idée d'être au

service d'une œuvre qui dicte la voie à suivre s'est souvent retrouvée en filigrane dans les commentaires. Poussée à l'extrême (une situation non rencontrée dans notre étude), la sacralisation de l'art fournirait un alibi pour justifier les choix esthétiques et les atteintes au corps qui, dans cette logique, ne pourraient être imputables aux chorégraphes ou aux interprètes puisqu'un transfert de responsabilités s'effectuerait de l'individu vers l'œuvre.

Cette idée de la suprématie de l'œuvre d'art sur les artistes qui l'instrumentent est critiquée par Paul Valéry. Selon Gingras-Audet (1979), Valéry « n'est pas d'accord pour parler de la création comme quelque chose de quasi magique ou divin. Et il est agacé par les auteurs ou les créateurs qui entretiennent volontairement et à leur avantage des mythes à ce sujet » (1983, p. 141). Par ailleurs, pour Pierre Bourdieu (1992), il est essentiel de remettre en question « l'idée du créateur incréé qui s'est élaboré tout au long du XIX^e siècle » (p. 401) et qui participe des conceptions actuelles de l'artiste et des œuvres produites. Le sociologue s'objecte à une « vision trop abstraite de l'art et des artistes » pour plutôt s'intéresser aux processus de socialisation qui conditionnent les façons de percevoir, de penser et d'agir des individus. Les artistes peuvent vivre l'illusion d'une liberté de choix mais, comme pour tout le monde, s'exercent sur eux depuis l'enfance les effets structurants de la société.



Illustrateur : Nicolas Carmine, 2007.

De nombreuses critiques ont été émises envers Bourdieu, notamment à l'égard de sa difficulté à s'affranchir d'une théorie déterministe. Pourtant, en posant la question : « Qui a créé les créateurs ? », il nous amène à nous demander : « Pourquoi créent-ils de cette façon ? » et, plus près du sujet de notre étude, « Pourquoi les artistes, chorégraphes et interprètes semblent-ils prêts à accepter tant de compromis physiques et psychologiques ? » Ils le font au nom de l'art, comme le montrent les résultats de cette étude, mais aussi, point de vue moins souvent exprimé, parce que les danseurs et les chorégraphes engagés dans un processus créateur éprouvent le sentiment de se créer eux-mêmes. En se donnant sans compter à l'achèvement de

l'œuvre, les artistes vivent un épanouissement de leur monde intérieur et se retrouvent transformés une fois l'œuvre achevée. « *Je suis Dieu quand je crée, je crée un monde à mon image* », nous a dit un chorégraphe. Nous pouvons

percevoir dans ce commentaire autant le thème de la préséance du créateur et de l'œuvre que l'illustration de l'expérience exigeante mais exaltante de la création qui construit l'artiste.

Soulignons que, dans d'autres domaines, la préséance d'un idéal ou d'une entité qui transcende le simple bien-être du travailleur est aussi invoquée, par les employés comme par les employeurs, pour justifier des coûts physiques ou psychiques d'une activité. Par exemple, les intervenantes dans les maisons d'hébergement pour femmes victimes de violence acceptent une surcharge de travail, des interruptions multiples, un manque de pauses, un risque de violence et une pauvreté prolongée au nom de valeurs féministes (Chatigny *et al.*, 2005). Également, les jeunes travailleurs, caissiers ou autres, forcés de se tenir debout pendant de longues heures pour symboliser leur disponibilité aux clients, justifient leur inconfort en termes des besoins de l'entreprise (Messing *et al.*, 2005).

Au regard de notre propos, il importe de comprendre qu'une conception de l'art où prédominent l'œuvre et le côté messianique du créateur n'est pas sans conséquences sur la santé. Cet aspect nous semble sous-estimé car il est malaisé d'échapper à une acculturation qui rend difficile l'autocritique des pratiques habituelles. Pourtant, les conceptions de l'art, du processus créateur et des œuvres sont, au même titre que celles de la santé ou du travail, des constructions ancrées historiquement et socialement, qui méritent une réflexion éthique.

4.2. LA CRÉATION PEUT-ELLE PRENDRE EN COMPTE LA QUESTION ÉTHIQUE DES ATTEINTES AU CORPS ?

L'acte de création implique pour tous une recherche de dépassement physique et psychologique qui se répercute sur l'attention plus ou moins respectueuse portée au corps et, dès lors, interpelle la réflexion sur le plan éthique. On se rappelle des paroles de l'un des chorégraphes interviewés, se questionnant sur la distinction « *entre faire l'effort pour rendre ce qui est demandé et aller trop loin dans l'effort, puis se faire violence et se faire mal* ». Cette démarcation se pose différemment dans d'autres formes d'art parce que le corps (et souvent le corps de l'autre, ce qui fait toute la différence) est la matière de la danse. Plonger dans l'aventure créatrice est un acte grave de conséquences pour les créateurs en arts d'interprétation.

Alors que plusieurs chorégraphes, en sous-texte de leurs œuvres, dénoncent des injustices humaines, nous pourrions escompter une considération de la santé et du bien-être des danseurs qui donnent corps à ce regard sur le monde. Appuyée par des exemples tirés de l'histoire de la danse, Naomie Jackson (sous presse) soutient toutefois que la danse affiche un manque de

conscience des enjeux éthiques de la création. Dans une perspective normative (qui essaie de distinguer le bien du mal), elle observe que les chorégraphes ne considèrent pas toujours leurs actions en fonction des conséquences qui en découlent. Les valeurs esthétiques sont suprêmes et la dimension morale est trop souvent évacuée. Un chef-d'œuvre, écrit-elle, sera automatiquement associé à «un processus créateur moral, une idéologie esthétique morale et des individus agissant moralement» (sous presse)⁶. S'il arrive qu'un chorégraphe agisse de façon immorale, cela sera considéré comme une exception ou une nécessité au service de l'œuvre.

Pourtant, comme le maintient Louppe (1997), «l'œuvre chorégraphique n'est plus à analyser comme un simple objet. Il faut la considérer au contraire comme une lecture du monde en soi, comme une structure d'information délibérée, un instrument d'éclaircissement sur la conscience contemporaine» (p. 27). Cette conscience, dans sa manifestation sur scène, a besoin des corps qui s'avèrent, par leur traitement tangible, un aspect éthique du travail du chorégraphe autant que des interprètes. La santé pose un défi aux chorégraphes qui l'ont évacuée de leurs préoccupations initiales puisque l'excellence en danse consiste traditionnellement à repousser les limites du corps, entraînant parfois une certaine abstraction du substrat sensitif du corps. Pourtant, le chorégraphe a toujours besoin des danseurs. Point de danseur, point de spectacle vivant dansé. Les danseurs construisent l'œuvre chorégraphique et inversement les chorégraphes participent de la construction des corps des danseurs en y imprégnant, par leurs projets chorégraphiques, leur vision du monde. Au nom de l'art, ou plus particulièrement sous l'alibi d'une conception de l'art qui dicte les voies à suivre, le chorégraphe ne peut faire abstraction des traces que son travail laisse dans le corps des danseurs.

4.3. COMMENT CONCILIER PASSION POUR L'ART ET PROTECTION DE LA SANTÉ ?

L'idéologie artistique de la danse nous a paru être à la tête d'une longue chaîne de décisions en lien avec la santé, à tel point qu'elle nous semble être un facteur de risque pour la santé des danseurs. Par idéologie, nous entendons «un système d'idées qui explique et légitime les actions et les intérêts d'un secteur particulier de la société» (Freund et McGuire, p. 212). Dans la suite de ce texte, nous abordons l'idéologie artistique en référence aux valeurs traditionnelles de la préséance de l'œuvre et du dépassement individuel des artistes.

6. «A piece of "beautiful", uplifting, well-crafted and performed choreography is often viewed as inseparable from moral creative processes, moral aesthetic ideologies, and moral individuals acting in moral ways.»

Une motivation idéologique se trouve à la base d'autres formes de travail que la danse, comme illustré par la situation du travail en maison d'hébergement. Cela s'avère vraisemblablement souhaitable puisqu'une personne, investie dans un travail soutenu par une idéologie qu'elle a, trouvera probablement plus de satisfaction au travail qu'une personne dont les valeurs personnelles ne s'accordent pas avec celles retrouvées dans le milieu de travail. Toutefois, il arrive que le projet idéologique submerge l'individu qui en arrive à s'oublier avec des conséquences déplorables sur son bien-être et sa santé. C'est ainsi que la passion a été évoquée pour expliquer les atteintes corporelles auxquelles consentent les danseurs professionnels (Perreault, 1988 ; Turner et Wainwright, 2003). Cependant, plus nous avançons dans notre recherche, plus il nous semblait pertinent de distinguer l'idéologie artistique de la passion avec laquelle les artistes, chorégraphes et danseurs, vivent leur art. Une étude corrélationnelle menée auprès de danseurs préprofessionnels a en effet révélé que la danse peut être vécue de façon harmonieuse ou obsessionnelle avec des conséquences différentes sur la santé et le bien-être des danseurs⁷. Une passion obsessionnelle renvoie à une pression interne qui force l'individu à s'engager dans l'activité, peu importe le prix. Conséquemment, il se voit confronté à des situations conflictuelles, déchiré entre sa passion et d'autres sphères de sa vie. La passion harmonieuse, quant à elle, peut promouvoir différentes facettes de la vie de l'individu puisqu'elle demande un engagement flexible dans l'activité et reste sous le contrôle intentionnel. Distinguer la passion obsessionnelle de la passion harmonieuse pourrait contribuer à cultiver un imaginaire individuel et collectif où des préoccupations de santé ne seraient plus perçues comme menaçantes pour l'intégrité du processus créateur et de l'œuvre, puisque ce n'est pas l'idéologie artistique qui serait remise en question mais bien des modalités de la vivre.

4.4. LES MÉTHODES DE CRÉATION EN COLLABORATION PERMETTENT-ELLES DE PRÉSERVER LA SANTÉ DES INTERPRÈTES ?

De plus en plus de chorégraphes abordent le travail de création par une approche suscitant la participation active des interprètes à l'élaboration de l'œuvre. Or cela permet-il, comme le supposent certains, de soutenir la santé et le bien-être des danseurs ? S'il apparaît vraisemblable que, dans certains cas, un tel mode de travail représente un lieu de coconstruction de la gestuelle et de partage de la responsabilité de la santé entre chorégraphe et interprètes, n'oublions pas que des enjeux de pouvoir se jouent constamment entre les interprètes et le chorégraphe qui, il faut le souligner, reste le signataire de

7. Voir, dans cet ouvrage, le chapitre « La passion de danser : les deux côtés de la médaille » (B. Rip, R.J. Vallerand et S. Fortin, p. 183).

l'œuvre. Si, idéalement, la satisfaction du dépassement est partagée par tous, les conséquences physiques du risque sont davantage assumées par les interprètes et la reconnaissance de l'œuvre est attribuée au chorégraphe. Bien que les interprètes et le chorégraphe puissent être profondément et passionnément investis dans la démarche artistique, « il existe parfois un décalage entre les intentions égalitaires et les actions qui sont censées en découler » (Guigou, p. 304).

Loin de nous l'intention de polariser les créateurs et les interprètes car au terme d'un long et complexe processus d'incorporation, tous ont intériorisé des attitudes et comportements qui convergent vers une grande dévotion à l'art. L'intériorisation de normes et de buts productifs serait le résultat, selon Foucault (1963, 1975), de l'exercice du pouvoir qui s'avère toujours diffus et relationnel. Le dévouement à la danse, parfois même avec excès, est une notion normalisée par tous les acteurs du milieu, peu importe leur positionnement hiérarchique. Ainsi, dans bien des cas, le danseur participe de lui-même à des situations fragilisantes pour sa santé. Selon Rannou et Roharik (2006), les nouvelles méthodes de création peuvent même, dans certains contextes, être vues comme une « forme ultime du don de soi » (p. 181).

Conséquemment, la participation des interprètes à l'élaboration de l'œuvre nous apparaît un mode de travail présentant une influence positive sur la santé et le bien-être des artistes dans la mesure où celle-ci s'appuie sur une véritable transformation du rapport à la danse, notamment sur un désir de rompre la culture du silence liée au désir de générer l'œuvre à tout prix. Nous sommes d'avis, à l'instar de Wallerstein (1992), qu'une plus grande participation et responsabilisation des individus en vue de favoriser le bien-être et la santé n'est effective que dans la mesure où elle s'accompagne en premier lieu d'une réflexion critique posée sur les conditions historiques, sociales, économiques et culturelles du milieu.

Terminons en mentionnant que la redéfinition des rapports entre chorégraphes, répétiteurs et danseurs est représentative d'une organisation du travail néolibéraliste adoptée par un nombre de plus en plus important d'entreprises favorisant une plus grande responsabilisation des individus et une décentralisation des pouvoirs, et qui reflète des tendances actuelles dans le monde de la gestion. Toutefois, selon Harley (1999), cela représenterait plutôt une stratégie directoriale efficace permettant de susciter un profond sentiment d'engagement de la part des employés tout en concédant une part négligeable de contrôle au travail et, dans le cas de la danse, de prestige. C'est ce que dénonce indirectement Newell (2003) en rapportant le degré de révélation publique de la contribution des interprètes au processus créateur à la suite d'une analyse de notes de programmes de spectacles de danse contemporaine. Le travail de la danse, comme celui développé dans d'autres petites entreprises où sont

présentes les idées de famille et de communauté, rend difficile l'affirmation des besoins, surtout lorsque ceux-ci affectent les autres membres du groupe (Eakin, MacEachen et Clarke, 2003). La prise de parole y est éprouvante car on ne veut pas endommager les relations employeur-employés.

4.5. COMMENT, POUR LE BÉNÉFICE DE LA SANTÉ DES ARTISTES, CONCILIER LES IDENTITÉS PROFESSIONNELLES EMPLOYEUR/EMPLOYÉS ET CHORÉGRAPHE/DANSEUR ?

La majorité des entrevues l'ont démontré : l'activité de création chorégraphique repose sur une forme de négation du marché du travail. Alors que chorégraphes, répétiteurs et interprètes partagent et valorisent une identité relationnelle profondément imprégnée de l'acte de création artistique, certains chorégraphes semblent en partie réticents à assumer le rapport employeur/employé. Priorisant le travail créatif dans la multiplicité des tâches qui leur incombent, ils assument à contrecœur certaines facettes de la direction d'une compagnie de danse, notamment les aspects de finances et de gestion du personnel. Au-delà de cette nécessité indiscutable de la création, que révèle cette résistance à endosser l'étiquette d'employeur sinon un profond attachement à une idéologie artistique qui apparaît souvent, aux yeux des chorégraphes et des danseurs, peu compatible avec une logique de travail ? Ces artistes, pour la plupart, croient qu'une trop grande importance accordée aux divers aspects reliés au travail peut avoir un effet sclérosant sur le processus créateur. L'idée que la danse ne peut évoluer dans un cadre trop rigide ou trop quantifié parce qu'une certaine « dose chaotique » est garante d'un résultat esthétiquement satisfaisant est fortement répandue.

Sur le plan de la santé, il est légitime de se demander quel serait l'incidence d'une identité professionnelle plus accueillante des réalités du travail puisque l'on sait que dans d'autres types d'activité, les gains en santé au travail proviennent historiquement du mouvement syndical ou d'autres formes de mobilisations ou solidarités professionnelles. Loin de nuire au processus créatif, penser collectivement l'objectivation du lien d'emploi apporterait plutôt des bénéfices. Nous avons décelé ce point de vue chez une partie de la jeune génération de chorégraphes qui semble être à l'aise avec une identité de travailleur en harmonie avec une pratique artistique. Ajoutons cependant que se trouvent aussi dans ce sous-groupe des chorégraphes que les notions de travail et d'industrie culturelle rebutent car ils les associent à un mercantilisme éloigné de l'idéologie artistique dominante, laquelle suppose que tous et chacun se donnent, avec un total altruisme, à l'atteinte du but commun, dans ce cas-ci la création d'une œuvre dansée. Théoriquement, cette vue est problématique. Elle ignore que les chorégraphes et les compagnies

qu'ils dirigent doivent non seulement survivre, mais aussi se consolider et se développer afin d'acquérir une position de choix dans le champ de la production culturelle québécoise.

Impossible d'y échapper, comme le soutient Albert (1993) en reprenant les concepts de Bourdieu : les chorégraphes québécois occupent un espace social dans lequel ils se déplacent selon une configuration de relations hiérarchisées. Ils se partagent des positions précises dans le champ de la production culturelle québécoise et entretiennent entre eux des relations de différenciation pour obtenir des profits particuliers. C'est le capital symbolique qui en déterminera l'obtention, c'est-à-dire le prestige que le milieu reconnaît à l'artiste. En danse contemporaine, ce prestige est lié à l'œuvre chorégraphique qui repose sur un style esthétique innovateur et une démarche créatrice originale. En effet, les chorégraphes contemporains se réclament généralement d'une autonomie artistique en s'opposant aux pressions de créer pour plaire aux attentes du grand public⁸. Éventuellement, la valeur symbolique issue du style original qu'aura développé un chorégraphe se traduira par des conséquences sur le financement des futures créations puisque les organismes subventionnaires fonctionnent selon un système d'évaluation de la qualité artistique par les pairs qui partagent cette valeur symbolique attribuée à l'innovation et à l'originalité. Ainsi, la danse n'est pas un travail à fondement économique mais un travail fondé sur la production de valeurs symboliques, l'œuvre chorégraphique, qui se traduira par des moyens financiers qui permettront d'engendrer d'autres œuvres et ainsi de suite. Cela explique peut-être en partie la dénégration de l'identité de travailleur par les chorégraphes, danseurs et répétiteurs qui ne trouvent pas leur motivation dans des intérêts matériels pour eux-mêmes, comme c'est le cas dans d'autres formes de travail, mais dans le prestige ou l'épanouissement qu'ils retirent à participer à la création d'une œuvre d'art.

4.6. COMMENT RELEVER LES DÉFIS QUE POSENT LES DIFFÉRENCES GÉNÉRATIONNELLES ?

Les différences générationnelles nous ont semblé riches d'informations susceptibles d'éclairer la situation actuelle de la santé en danse. Nous avons parfois senti dans les propos des chorégraphes seniors une certaine immuabilité, notamment au regard des façons de faire des jeunes chorégraphes et interprètes qui, parfois, remettent en question l'organisation traditionnelle du

8. Ce n'est pas le cas de la danse de variété qui, elle, repose sur une adéquation de la production avec les goûts du public, ce qui assure une certaine sécurité financière.

travail. Nous le répétons toutefois, bien que les indicateurs d'un discours différent aient été retracés davantage chez les jeunes chorégraphes, celui-ci n'est pas parfaitement polarisé entre les générations.

Que les jeunes chorégraphes et interprètes éprouvent les façons de faire traditionnellement adoptées par le milieu n'est pas étranger aux transformations socioculturelles que vit la société québécoise. Les jeunes Québécois d'aujourd'hui sont loin de ressembler à leurs prédécesseurs. Au dire d'Allain (2005), « Beaucoup de *baby boomers* ont donné leur vie à leur travail », et les pionniers de la danse contemporaine ne font pas exception. Ces artistes, ayant offert une assise au développement de la danse contemporaine, s'insurgent parfois contre le manque de passion des « enfants rois » de la génération Y qui refusent de plonger dans l'aventure avec l'abandon qu'eux-mêmes ont vécu. Les jeunes artistes ne diffèrent pas des jeunes Québécois de leur âge qui, toujours selon Allain, accordent une grande importance au désir d'équilibre entre travail, famille et loisir et qui, au travail, recherchent plutôt des structures décisionnelles horizontales, questionnant ainsi les rapports usuels d'autorité. L'appellation « génération Y » est d'ailleurs tirée du terme anglais « *why* » (« pourquoi »), afin de mettre en évidence que la jeune génération de travailleurs n'hésite pas à questionner les exigences patronales.

Or bien que la jeune génération de chorégraphes semble tenir un discours quelque peu en porte-à-faux avec celui de la plupart des chorégraphes de la première génération, il demeure que les façons de penser et de faire la danse sont profondément ancrées, à tel point que nous pourrions presque reprendre à notre compte ce constat de Perreault qui date de 1988 : « L'aisance, et encore plus la sécurité matérielle, menaceraient le maintien de la passion et par le fait même, les possibilités d'autonomie créatrice. Or, en danse, une première analyse laisse voir cette autonomie créatrice plus comme un mythe, que comme une réalité objective » (p. 183). En ce sens, on se souviendra d'une chorégraphe interviewée qui invitait ses collègues à « faire leurs devoirs » en soumettant leur peur du changement à un examen minutieux des effets réels de la syndicalisation sur leur « liberté de créateur. » Pour plusieurs, le voile d'une trop grande professionnalisation du métier plane sur l'avenir de la danse, par le peu de passion manifestée par les jeunes de la relève. De notre point de vue, les manifestations différentes de la passion qui animent ces artistes doivent être comprises avant tout en tant que construction sociale alimentée par l'ensemble du contexte socioculturel et économique. Or cette construction est en mouvance au Québec car elle est affectée par le processus de syndicalisation⁹ des danseurs pigistes, qui remet forcément en question l'idéologie

9. Les interprètes de huit compagnies se sont joints à l'UDA pour des ententes collectives singulières.

artistique dominante privilégiant une dévotion inconditionnelle à l'art. Les différences générationnelles accentuent le défi de trouver des moyens pour permettre au milieu de la danse de s'épanouir avec toute la diversité dont il a besoin.

4.7. UNE AUGMENTATION DES ENVELOPPES BUDGÉTAIRES AURAIT-ELLE UN IMPACT SUR LA SANTÉ DES DANSEURS ?

Le processus de syndicalisation des interprètes, visant à améliorer les conditions de travail en danse, a pris de la vigueur au cours des dernières années au Québec alors que les chorégraphes qui engagent des danseurs pigistes sont invités, depuis 2002, à signer des ententes collectives avec l'UDA qui représentent les artistes travailleurs autonomes en vertu de la loi sur le statut de l'artiste (ce qui exclut les artistes salariés). Outre les clauses salariales, nombre d'aspects, allant du repos jusqu'aux résiliations de contrat, en passant par la nudité, sont conventionnés pour s'assurer un arrimage entre les besoins des compagnies et ceux des interprètes. Pour Parise Mongrain¹⁰, secrétaire générale à l'UDA, l'amélioration des conditions de travail des interprètes passe surtout par des enjeux reliés à la santé et à la sécurité au travail puisque sur le plan salarial, les dispositions en vigueur correspondent, somme toute, à la capacité des compagnies de payer. Précisons cependant que la signature d'une entente collective entre chorégraphes et danseurs n'exclut pas les négociations individuelles, relatives au cachet ou aux autres conditions de travail, car les ententes collectives prévoient des conditions minimales qui peuvent être bonifiées. Ainsi, dans un projet chorégraphique regroupant des danseurs avec diverses expériences et une variabilité dans la durée du lien d'emploi avec le même chorégraphe, la tendance actuelle est de reconnaître financièrement ces caractéristiques, alors qu'auparavant, la tendance qui prévalait aurait pu être résumée dans cette boutade de Sylviane Martineau¹¹, conseillère culturelle pour la danse au Conseil des arts de Montréal : «Même souffrance, même salaire !»

Ces explications données, le sous-financement chronique dont souffre l'ensemble du milieu de la danse au Québec affecte sans aucun doute la santé physique et psychologique des danseurs. Mais faut-il vraiment croire, comme on l'a maintes fois exprimé, que l'augmentation des enveloppes budgétaires des compagnies de danse aurait un impact direct sur les gains en santé ? D'une part, oui, car l'équation entre l'argent et la santé se vérifie. Presque tous les chorégraphes et répétiteurs ont mentionné les effets nuisibles sur la santé des

10. Nous remercions Parise Mongrain et l'Union des artistes de leur précieuse collaboration.

11. Nous remercions Sylviane Martineau pour l'entretien qu'elle nous a accordé le 5 janvier 2006.



Illustrateur : Nicolas Carmine, 2007.

salles de spectacle, des lieux de répétition mal adaptés et des calendriers de tournée écourtés. D'autre part, non, puisque les blessures et les souffrances des danseurs ne relèvent pas que du plan financier. En effet, les choix esthétiques priment souvent sur les considérations de santé. Notre analyse nous permet d'ailleurs de conclure que des moyens financiers plus substantiels ne serviraient pas nécessairement la cause de la santé.

Ainsi, dans le cours de nos travaux, nous avons rencontré une multitude d'articulations de la triade chorégraphe/interprète/répétitrice face à la non moins complexe triade esthétique/santé/travail. Mentionnons le cas d'un chorégraphe qui affiche sa responsabilisation en matière de santé par un soutien financier à l'entraînement et aux soins thérapeutiques des danseurs. Ce même chorégraphe démontre par ailleurs sa déresponsabilisation en poussant les danseurs à des limites extrêmes, laissant la responsabilité de « protection » de la santé à la répétitrice ou aux interprètes eux-mêmes. « *En tant que chorégraphe, j'ai tous les droits* », nous confia-t-il. Le chorégraphe revendique une quasi-possession du corps des danseurs. Ce point de vue est extrême et problématique, de l'avis même du chorégraphe. Selon nous, à moins d'un encadrement rigoureux, comme celui retrouvé dans certaines pratiques

circassiennes, le développement de la danse ne peut s'appuyer sur l'acceptation de la démesure. Au nombre des moyens pour préserver la santé des danseurs et la vision artistique des créateurs figurent évidemment un meilleur financement mais aussi une réflexion critique posée sur l'idéologie artistique forgeant les attitudes et les comportements, notamment ceux relatifs à l'organisation du travail.

4.8. COMMENT AMÉLIORER LA SANTÉ ET LA SÉCURITÉ DES ARTISTES PAR L'ORGANISATION DE L'ENTREPRISE CULTURELLE ?

La problématique de l'emploi non traditionnel précaire a fait l'objet d'études qui ont démontré comment le statut d'emploi contribue à fragiliser la santé et la sécurité au travail, qu'il s'agisse d'une hausse du taux de blessures ou de la connaissance des travailleurs et des employeurs de leurs options et responsabilités légales en cas de blessures et de maladies (Bernier, Vallée et Jobin, 2003). Trois études conduites au Québec¹² démontrent que les interprètes poursuivent leurs activités professionnelles lorsque survient une blessure même s'ils croient que l'arrêt est nécessaire, l'organisation du travail ne le permettant tout simplement pas. Cette situation typique des arts de la scène entraîne une sous-déclaration des accidents de travail et des maladies professionnelles, un phénomène fréquemment observé chez les travailleurs et travailleuses ayant des engagements contractuels temporaires (Lippel, 2001). Selon une compilation de l'Institut de la statistique du Québec, de 2003 à 2005, seulement 272 demandes d'indemnisation ont été acceptées à la CSST sur un effectif de 1130¹³ danseurs, alors que le pourcentage de danseurs professionnels blessés s'approche de 80 % dans plusieurs enquêtes nationales (voir la note 1). Ces chiffres reflètent en partie les difficultés que posent les règlements de la CSST aux artistes. Notons cependant un gain appréciable depuis janvier 2006 alors que les danseurs pigistes, qui ne sont pas en période d'engagement, demeurent couverts lors des périodes d'entraînement en raison d'une entente intervenue entre le ministère de la Culture et la CSST, le ministère se substituant à l'employeur afin de payer la cotisation de l'interprète à la CSST. Cet acquis indiscutable devrait contribuer à atténuer les craintes que suscite une trop grande organisation du travail de la danse. Malgré une attitude parfois négative envers «l'art comme travail», les résistances doivent être confrontées rationnellement.

12. Voir, dans cet ouvrage, le premier chapitre, «Incorporation paradoxale des normes esthétiques et de santé chez les danseurs contemporains», S. Fortin, S. Trudelle et G. Rail, ainsi que Holmes, Lebe-Néron et Perreault (1992) et Groupe DBSF (2002).

13. Ce chiffre comprend évidemment toutes les professions rattachées à la danse, peu importe le style.

Voyons à cet égard comment les répétitrices, intermédiaires entre le chorégraphe et les danseurs, sont apparues à plusieurs comme une voie appropriée au service de l'amélioration de la santé et de la sécurité au travail. Roger Maillat Hobden, M.D., omnipraticien, définit avec une pointe d'ironie le chorégraphe comme « une personne qui crée de nouvelles façons de se blesser » (2006, p. 35)¹⁴. Les exigences chorégraphiques figurent en effet au nombre des causes de blessures, mais la dimension psychologique de la santé a émergé des données avec de nombreux témoignages liés aux difficultés relationnelles issues d'une communication parfois déficiente. Les répétitrices jouent dans ces moments un rôle primordial assumant souvent le rôle de « facilitatrice » des échanges. Elles sont, aux dires des chorégraphes comme des interprètes¹⁵, des personnes-ressources inestimables autant sur le plan de l'esthétique, de l'organisation du travail que de la prévention des problèmes de santé physiques et psychologiques. Leur rôle n'est cependant pas exempt de paradoxe.

Guigou (2004) fait remarquer que la fonction de répétitrice peut parfois devenir ambiguë puisque cette dernière peut en arriver à maintenir en quelque sorte une distance entre le chorégraphe et le danseur, laissant « réapparaître les liens de maître à disciple » (p. 304). L'autoritarisme et la soumission se rattachent en effet à un modèle fortement ancré en danse, celle-ci ayant évolué à partir d'une structure historiquement très hiérarchisée depuis le ballet de cour de Louis XIV. Encore aujourd'hui, la plupart des jeunes danseurs entreprennent leur carrière professionnelle avec une longue acculturation à un modèle pédagogique vertical mais désirent, nous l'avons vu, évoluer dans un mode de travail caractérisé par des échanges transversaux. D'éventuels programmes de sensibilisation à la santé et à la sécurité pourraient tirer parti des compétences des répétitrices qui nous apparaissent, à court terme, les personnes clés pour concilier la culture du travail et l'idéologie artistique.

CONCLUSION

Il convient de rappeler que l'étude reposait sur des entretiens avec des chorégraphes et des répétiteurs. L'observation sur le terrain de divers processus de création, de la conception aux tournées, aurait sans doute permis de dégager d'autres enjeux influençant la santé en danse contemporaine professionnelle.

14. Nous aimerions préciser qu'il est ici question de danse contemporaine, où la création ne repose pas sur un vocabulaire codifié comme en danse classique, ce qui soumet le danseur à un constant défi d'adaptation.

15. Voir dans cet ouvrage le chapitre « Incorporation paradoxale des normes esthétiques et de santé chez les danseurs contemporains » (S. Fortin, S. Trudelle et G. Rail, p. 9).

D'ailleurs, en termes de recommandations pour de futures études, nous insistons sur l'observation de processus créateurs afin de documenter les stratégies mises en place pour préserver la santé des artistes, danseurs, chorégraphes et répétiteurs. Les stratégies répertoriées dans la présente étude nous permettent de conclure que plusieurs compagnies de danse s'impliquent dans l'amélioration de la santé en danse et qu'un tel engagement peut, en partie, bien sûr, se réaliser en dépit du peu de ressources financières décrié par le milieu. Cela dit, les chorégraphes affichent une responsabilisation somme toute variable envers la santé des interprètes. Si le facteur économique représente un frein important dans la prise en compte des problèmes de santé et si l'idée que les danseurs seraient plus en santé si le milieu était plus riche est de toute évidence une réalité, il reste que de nombreuses autres actions dépendent plutôt de compétences humaines, relationnelles et organisationnelles ou encore impliquent des compromis sur le plan esthétique que tous ne sont pas prêts à faire.

Les points de vue que nous avons recueillis pourraient opposer au premier regard deux tendances contradictoires, l'une polarisée par une responsabilisation envers la santé, l'autre par un parti pris esthétique absolu. Les résultats révèlent plutôt un rapport de force existant entre le contexte de travail, le contexte esthétique et les questions de santé, rendant difficilement compatibles logique artistique et logique de travail. Qu'il s'agisse d'enjeux reliés au mouvement de syndicalisation des danseurs pigistes ou aux différences générationnelles en regard du travail, l'évolution de la discipline ne peut se réaliser sans questionner une certaine tradition idéologique propre au milieu de la danse, soutenant la prééance de l'œuvre et le dépassement des limites physiques et psychologiques des artistes. Sans réprouver ces notions qui, dans bien des cas, contribuent au développement du soi et au sentiment de plénitude des individus, il importe de souligner que de telles valeurs de référence conduisent à des comportements discutables sur le plan de l'éthique. Cette étude a en effet soulevé la question de l'acceptabilité morale de certaines pratiques lorsque l'idéologie artistique, par ailleurs partagée par les chorégraphes et les danseurs, sert à excuser des traitements abusifs au cours du processus créateur puisque l'excellence du produit, l'œuvre, le requiert.

Cet arrière-plan idéologique nous est apparu comme un déterminant de la santé. Si les chorégraphes se trouvent impuissants face à certains aspects, tels que l'attribution des fonds gouvernementaux, sur le plan des représentations de l'art, ils peuvent agir ! Confronter les représentations cognitives revêt une grande importance car aussi longtemps que persistera l'idée que la prise en compte de la santé met l'œuvre en péril, les gains en santé resteront minimes. Pour concilier la culture du travail et l'idéologie artistique, il est nécessaire d'ébranler certaines pratiques actuelles. Pour plusieurs participants, une nouvelle organisation du travail peut soutenir des gains en santé si les artistes parviennent à rompre le silence et à s'engager dans un dialogue visant autant

le respect de la vision esthétique de l'œuvre que la protection de la santé. Le défi est immense. Une façon de le relever est d'inclure une réflexion critique sur les impacts de l'idéologie artistique dans les programmes de formation initiale et de formation continue. Une sensibilisation à la complexe triade esthétique/travail/santé pourrait faire partie de ces programmes et des fonds pourraient y être consentis.

La formation, mais aussi la recherche, peuvent contribuer aux changements des représentations. Le souhait derrière la réalisation de cette étude est qu'elle puisse inspirer la réflexion critique des acteurs du milieu de la danse et que se développent en concertation des stratégies de promotion de la santé. Il serait toutefois naïf de croire que la recherche, par la prise de conscience qu'elle suscite, puisse contribuer rapidement à des changements significatifs. Le milieu de la danse contemporaine s'articule autour d'une idéologie artistique qui conduit au rejet de certaines idées. Les modifications de pensée et d'agir ne sont bien reçues que si elles n'entrent pas trop en conflit avec les valeurs et les pratiques déjà bien établies ou si les gens reconnaissent que ces nouvelles façons de faire sont plus, sinon également, valables que les valeurs et pratiques existantes. La proposition d'une conception de l'art qui tienne compte des enjeux de santé des individus ne comble pas un vide, elle supplante, au contraire, des valeurs profondes et des pratiques ancrées dans la tradition des artistes. La promotion de la santé n'a d'autres choix que de devenir un exercice de changement culturel visant l'adoption de nouvelles valeurs bouleversant les anciennes.

Finalement, bien que nous venions de souligner des failles importantes dans la conception idéologique actuelle de l'art chorégraphique, nous insistons de nouveau sur l'idée qu'elle peut être vécue selon une modalité passionnelle harmonieuse. Pour l'instant, la « logique de vocation et la logique de marché sont inextricablement mêlées l'une à l'autre » afin, comme le souligne Sorignet (2004b), « d'assurer la viabilité et la pérennité du fonctionnement de ce marché du travail » (p. 88). Pourrait-il en être autrement ? Cette étude, parsemée de la parole des chorégraphes et des répétiteurs, nous laisse entrevoir la danse comme un lieu où les ambivalences entre corps de passion et corps de travail pourraient s'exprimer différemment.

BIBLIOGRAPHIE

-
- Albert, M. (1993). *Concept de champ selon Pierre Bourdieu et ébauche d'application au domaine de la production chorégraphique québécoise*, document inédit, Université de Montréal.
- Allain, C. (2005). *Génération Y: l'enfant-roi devenu adulte*, Montréal, Les Éditions Logiques.

- Bernier, J., G. Vallée et C. Jobin (2003). *Les besoins de protection sociale des personnes en situation de travail non traditionnel*, Québec, Ministère du Travail. Rapport final.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art*, Paris, Seuil.
- Chatigny, C., K. Messing, E. Laperrière et M.-C. Thibault (2005). «Battle fatigue: Identifying stressors that affect counsellors in women's shelters», *Canadian Woman Studies*, vol. 24, n° 1, p. 139-144.
- Cookshanks, D. (1999). *Safe Dance III*, Canberra, ACT, Australian Dance Council – Ausdance Inc.
- Eakin, J., E. MacEachen et J. Clarke (2003). «Playing it smart' in return-to-work: Implications for small workplaces of Ontario's policy of self reliance and early return», *Policy and Practice in Health and Safety*, vol. 1, n° 2, p. 19-41.
- Foucault, M. (1963). *La naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires de France.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- Freund, P. et M. McGuire (1991). «The social construction of medical knowledge», dans P. Freund et M. McGuire (dir.), *Health, Illness and the Social Body: A Critical Sociology*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, p. 203-229.
- Gingras-Audet, J.M. (1983). *Paul Valéry et l'activité créatrice. Imaginaire et créativité*, communication présentée au Congrès de l'Association québécoise des professeurs de français (AQPF), p. 139-148.
- Groupe DBSF (2002). *Étude sur la situation des interprètes*, Montréal, Regroupement québécois de la danse.
- Guigou, M. (2004). *La nouvelle danse française*, Paris, L'Harmattan.
- Harley, B. (1999). «The myth of empowerment: Work organisation, hierarchy and employee autonomy in contemporary Australian workplaces», *Work, Employment and Society*, vol. 13, n° 1, p. 41-66.
- Holmes, G., R.-M. Lebe-Néron et M. Perreault (1992). «Les blessures et leur prévention chez les danseurs professionnels», *Profil-Recherche*, PR-124, 2 p.
- Jackson, N. (sous presse). «Dance and ethics – In the classroom, on stage and in the community», *Conference Re-Thinking Practice and Theory*, Paris, 2007 International Symposium on Dance Research, Congress on Research in Dance.
- Laws, H. (2005). *Fit to Dance 2*, Londres, Dance UK Book.
- Lippel, K. (2001). «Face aux conséquences de la flexibilisation de l'emploi: les solutions juridiques et leurs limites», dans J. Bernier *et al.* (dir.), *L'incessante évolution des formes d'emploi et la redoutable stagnation des lois du travail*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 45-53.
- Loupe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse.
- Maillet Hobden, R. (2006). «Les danseuses et le droit à la santé», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 119, p. 33-39.

- Messing, K., S. Fortin, G. Rail et M. Randoin (2005). «Standing still: Why North American workers are not insisting on seats despite known health benefits», *International Journal of Health Services*, vol. 35, n° 4, p. 745-763.
- Ministère de la Culture et des Communications (2004). *Pour mieux vivre de l'art – Plan d'action pour l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes*, Québec, le Ministère.
- Newell, P. (2003). «Credit: who takes it? Defining the dancer's role in the creative process», *The Dance Current*, vol. 6, n° 5, p. 18-21.
- Paillé, P. (1996). «De l'analyse qualitative en général et de l'analyse thématique en particulier», *Revue de l'Association pour la recherche qualitative*, n° 15, p. 179-194.
- Perreault, M. (1988). «La passion et le corps comme objets de la sociologie: la danse comme carrière», *Sociologie et sociétés*, vol. 20, n° 2, p. 177-1186.
- Rannou, J. et I. Roharik (2006). *Les danseurs: un métier d'engagement*, Paris, La Documentation française.
- Sarfati, F. (2007). *Travail, passion et genre: à propos de l'investissement au travail des salarié-e-s du courtage en ligne*, <www.lise.cnrs.fr/upload/documents/Sarfati_travail-passion-et-genre.pdf>.
- Sorignet, P.-E. (2004a). «Être danseuse contemporaine: une carrière "Corps et âme"», *Travail, genre et société*, n° 12, p. 33-54.
- Sorignet, P.-E. (2004b). «Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique: le cas de l'audition en danse contemporaine», *Genèses*, n° 57, p. 68-88.
- Sorignet, P.-E. (2006). «Danser au-delà de la douleur», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 163, p. 46-61.
- Turner, B.S. et S.P. Wainwright (2003). «Corps de ballet: The case of the injured ballet dancer», *Sociology of Health and Illness*, vol. 25, n° 4, p. 269-288.
- Wallerstein, N. (1992). «Powerlessness, empowerment and health: Implication for health promotion programs», *American Journal of Health Promotion*, vol. 6, n° 3, p. 197-205.

P A R T I E

2

DIRECTEMENT DU STUDIO

DYNAMIQUES RELATIONNELLES ENTRE CHORÉGRAPHES ET DANSEURS CONTEMPORAINS¹

Pamela NEWELL

Sylvie FORTIN

1. L'ITINÉRAIRE

Pamela. À travers l'histoire de la danse, chorégraphes, danseurs et historiens ont spéculé sur la contribution du danseur dans le processus créateur d'un chorégraphe. Comme le dit la ballerine Nora Kaye, ils ont cherché à savoir «où le travail du créateur et de l'interprète commence et se termine» (Newman, 1998, p. 57). Travaillant en tant que chorégraphe et danseuse à Boston et à Montréal, je m'intéresse aux notions de frontières, qu'elles soient géographiques

1. Traduit par Sarah Bild, mis en forme par Catherine Cyr et Sylvie Fortin. La version originale en anglais, «The Montréal Danse Choreographic Research and Development Workshop: Dancer-researchers examine choreographer-dancer relational dynamics in creative process», sera publiée dans la monographie *Fields in Motion*, dirigée par Dena Davida.

ou qu'elles entourent la pratique artistique. Mon déménagement de Boston à Montréal – deux communautés culturelles très différentes – m'a permis d'établir des comparaisons spontanées mettant en relief mon expérience du processus créateur. Mon attitude face au travail était souvent celle d'une anthropologue qui observe et note minutieusement les comportements d'une communauté ou d'un phénomène. D'une part, je notais mentalement les signes extérieurs de l'évolution du statut du danseur dans ma communauté et, de l'autre, j'observais ma propre expérience dans le studio de répétition. Comme signes extérieurs, j'ai remarqué, notamment, un changement au plan de la qualité et de la quantité du langage descriptif utilisé dans les notes de programme pour décrire la participation des danseurs. Par exemple, dans certains programmes apparaissait un nouveau statut de collaboration. Or, dans le studio, j'observais parfois des incohérences entre certaines méthodes de collaboration, leurs objectifs esthétiques et le traitement corporel des danseurs.

Sylvie. En tant que professeure et chercheuse au Département de danse à l'Université du Québec à Montréal, je suis souvent étonnée par le fait que, dans certains contextes, les danseurs se montrent capables d'assumer la gestion de leur santé, tandis que dans d'autres, ils adoptent des attitudes de soumission et de docilité qui leur font éprouver des difficultés tant physiques que psychologiques. Or lorsque je cherche à mettre en place des mesures pour réduire ces difficultés, je rencontre souvent un attachement à certaines façons de faire habituelles qui ignorent la promotion de la santé. Pour expliquer leurs réticences aux transformations de pratiques, les personnes réfractaires me disent : « C'est la réalité du milieu. » Mais quelle est, exactement, la « réalité » du milieu de la danse contemporaine d'aujourd'hui ? Peut-on parler de « réalité » unique ? Et si celle-ci avait changé mais que les perceptions persistaient ? Dans l'éventualité où perdre la « réalité » d'un corps dansant trop souvent souffrant, ne pouvons-nous pas justement essayer de modifier nos actions ? Ces questions témoignent de mon désir de comprendre le travail actuel de la danse pour éventuellement le transformer et l'orienter vers un plus grand bien-être des danseurs. Brosser un portrait empirique de ce qui se passe réellement dans les studios professionnels d'aujourd'hui me paraît important, d'autant plus que les étudiants dans des contextes préprofessionnels et récréatifs ont tendance à reproduire les attitudes et les comportements du milieu de la danse professionnelle (Lord, 1982).

Pamela et Sylvie. Avec comme point de départ nos parcours professionnels respectifs, nous avons entrepris une étude ethnographique portant sur les rôles du danseur dans les processus de création. Comme nous étions avides de comprendre la relation s'établissant entre le chorégraphe et les danseurs, et que nous voulions connaître l'impact de cette relation sur la santé physique et psychologique du danseur, nous avons choisi de participer à l'atelier de

recherche chorégraphique offert en 2005 par Montréal Danse, une compagnie de répertoire installée à Montréal. Cette année-là, l'atelier de recherche chorégraphique offrait à quatre chorégraphes émergents une semaine d'expérimentation avec les danseurs de Montréal Danse ainsi que l'encadrement par quatre experts. Notre position de chercheuses *insider*, c'est-à-dire menant une recherche dans leur propre communauté, nous semblait offrir des possibilités intéressantes pour révéler un savoir pertinent à l'égard de l'aspect relationnel de l'expérience du danseur impliqué dans un processus créateur. Pour étudier cette relation complexe, nous sentions toutefois que nous devions prendre en considération, outre les habituelles questions esthétiques, des problématiques sociopolitiques ainsi que des questions touchant au corps et à la santé.

Sur le plan sociopolitique, Andrews (2004) et Bowring (2004) maintiennent que le statut, la reconnaissance et les conditions de travail des danseurs contemporains au Canada se sont améliorées grâce à la législation et à la mobilisation des danseurs. Or, alors que se poursuivent des efforts en vue de normaliser le statut des danseurs, perceptibles par le long et difficile mouvement de syndicalisation des danseurs, il est absolument nécessaire de documenter et de comprendre le travail des danseurs. À Montréal, au moment de réaliser cette étude, huit ententes collectives avaient été signées avec l'Union des artistes (UDA), le syndicat représentant les artistes de la scène québécoise dans d'autres disciplines depuis 1937. Certains acquis, tels que des horaires raisonnables et des aspects relevant de la santé et sécurité, ont, en principe, été réalisés. Toutefois, d'autres enjeux soulevant des questions de propriété intellectuelle – droits d'auteur, *copyright*, crédits dans les programmes, publicités et couverture de presse, droits de l'image du danseur, droits de reprise de pièce – sont encore en négociation. Quand des litiges éclatent, le manque de documentation concernant le travail de la danse nuit aux danseurs en situation d'arbitrage. Si les enjeux énumérés ici deviennent des sujets légaux, il est important que nous, qui œuvrons dans le milieu, puissions témoigner de la nature du processus créateur et de la contribution du danseur au sein du travail de création chorégraphique.

En ce qui concerne la santé, la danse de création n'est pas typiquement associée à des pratiques sécuritaires. Bien au contraire, pousser les limites du corps est souvent perçu comme nécessaire à l'innovation et à l'originalité. Or l'excès n'est pas sans conséquences pour la santé des danseurs qui se retrouvent parfois à choisir entre leur dévotion envers l'œuvre et la protection de leur santé. À cet égard, nos travaux² corroborent ceux d'autres chercheurs en

2. Voir dans cet ouvrage les chapitres «Incorporation paradoxale des normes esthétiques et de santé chez les danseurs contemporains» (S. Fortin, S. Trudelle et G. Rail, p. 9), et «Entre corps de passion et corps de travail» (S. Fortin, S. Trudelle et K. Messing, p. 45).

danse (Kelly, 2001 ; Benn et Walters, 2001 ; Long, 2002) en soulignant combien les artistes ont tendance à privilégier l'intégrité de la pratique artistique plutôt que leurs propres santé et sécurité. Précisons que dans la présente étude, nous approchons la santé de manière holistique. Notre définition englobe le bien-être physique autant que social, spirituel, émotionnel et mental. Nous soutenons que les danseurs, eu égard aux multiples contraintes de leur environnement artistique, peuvent être des constructeurs actifs de leur propre santé.

Par ailleurs, au cours des dix dernières années, les danseurs ont commencé à réagir aux problèmes de santé qu'ils éprouvent. Deux exemples peuvent être donnés : le déploiement du mouvement de syndicalisation à l'UDA (mentionné plus haut) ainsi que des négociations réussies entre les danseurs et la Commission de la santé et de la sécurité au travail (CSST), laquelle permet l'acceptation des réclamations des danseurs blessés pendant l'entraînement. Ces actions sur le plan de l'organisation du travail témoignent d'un intérêt grandissant pour la santé. Cependant, nous ne savons pas comment les danseurs négocient quotidiennement et concrètement la préservation de leur santé au sein des processus de création.

Motivées par un vif intérêt envers le débat prenant place dans la communauté de la danse contemporaine au sujet de la reconnaissance de la contribution des danseurs dans la création chorégraphique, et sensibles à leur vulnérabilité puisque ces derniers risquent parfois leur santé pour préserver leur carrière, nous tenions à définir les rôles possibles que jouent les danseurs dans le processus créateur et à examiner les questions qui s'y rattachent, tant au plan sociopolitique (soulevant les questions liées au pouvoir) qu'à celui de la santé et de l'expérience somatique (soulevant les questions reliées au corps). Dans cette perspective, Pamela a d'abord conçu un cadre conceptuel des rôles du danseur en se basant sur son expérience personnelle ainsi que sur une analyse des écrits en danse. Nous avons ensuite mis ce cadre conceptuel à l'épreuve par notre participation à l'atelier de recherche chorégraphique de Montréal Danse. Ci-dessous, nous décrivons brièvement le cadre conceptuel³ avant de nous pencher sur la méthodologie et les résultats de l'étude.

2. LE CADRE : LES QUATRE RÔLES DU DANSEUR

Nous présentons dans cette section un modèle théorique de l'expérience des danseurs, déterminée par la relation qu'ils entretiennent avec le chorégraphe de même que par les objectifs des différents processus de création. Soulignons que ces expériences et relations sont aussi infinies et variées que les types de processus de création, et aussi diversifiées que les créations chorégraphiques elles-

3. Le cadre conceptuel est expliqué en détail dans Newell (2007).

mêmes. Toutefois, sur un plan conceptuel, les relations chorégraphe-danseur peuvent être situées sur un continuum allant d'un modèle traditionnel à un modèle décentralisé. Dans le modèle traditionnel, une hiérarchie s'établit : l'autorité et le sens de l'œuvre proviennent du chorégraphe. Dans un modèle décentralisé, les relations sont plus horizontales : l'autorité et le sens sont partagés.

À partir de ce continuum hypothétique, quatre rôles possibles du danseur peuvent être définis : « l'exécutant », « l'interprète⁴ », « le participant » et « l'improvisateur ». À une extrémité du spectre se trouve l'« exécutant », possiblement un danseur formé en danse classique ou moderne selon une tradition particulière (Dempster, 1993 ; Foster, 1997 ; Jowitt, 1994). Il détient un rôle plutôt passif dans le processus créateur. Son objectif principal est de reproduire, comme le demande le chorégraphe, les mouvements et leurs significations. Son corps, hautement ordonné et discipliné, est apprécié pour l'apparence extérieure de son exécution.

L'« interprète » se caractérise par son rôle de médium entre le chorégraphe et le public, il occupe une place d'« entre-deux » (Huynh-Montassier, 1992). On lui accorde une plus grande liberté pour interpréter le sens de la gestuelle générée par le chorégraphe et, ce faisant, il a également plus de liberté dans son exécution. Il s'acharne moins à la reproduction du mouvement qu'à son appropriation par le biais d'un dialogue avec le chorégraphe (Mappin, 2000). Diverses dualités ponctuent son travail. Par exemple, la division qu'il peut ressentir entre la directive du chorégraphe, qu'elle soit physique ou verbale, et sa sensation corporelle, ou encore celle se trouvant entre son corps de danseur comme personne et son corps comme matériel artistique (Bossatti, 1992 ; Fraleigh, 1987 ; Lamirande, 2003). La conscience somatique et l'expérience corporelle sont éveillées chez ce danseur par une diversification des pratiques d'entraînement (Schulmann, 1997).

Le « participant », pour sa part, est apprécié comme être humain à part entière, avec une biographie, une morphologie, une éducation et une culture uniques. Par l'utilisation de l'improvisation et d'exercices de composition, son expérience vécue, intellectuelle autant que perceptuelle, est sollicitée pour la création de l'œuvre (Lepecki, 1998 ; Schulmann, 1997).

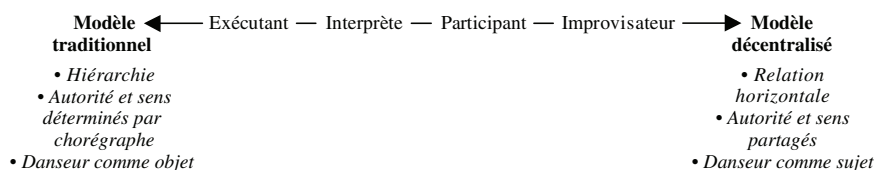
Enfin, l'« improvisateur » se trouve à l'autre extrémité du continuum, éloigné de l'« exécutant », et profite d'une relation de travail prétendument non hiérarchique avec ses collègues (Benoit, 1997 ; Novack, 1990). Privilégiant la composition spontanée, l'« improvisateur » cumule les fonctions de chorégraphe et de danseur. Créateur sur le vif, il incarne l'œuvre totalement.

4. Dans le contexte de ce chapitre, le terme interprète n'est pas synonyme de danseur, comme il est communément admis dans le milieu de la danse. Il fait référence à une fonction spécifique associée à des caractéristiques présentées à la figure 3.1.

Ces quatre rôles ne sont pas normatifs, ni figés. Ils servent plutôt de lentilles à travers lesquelles nous pouvons observer des problématiques comme l'autonomie, la subjectivité ou l'identité, mises en jeu dans les processus de création. Conçus théoriquement, les rôles ne restent pas les mêmes tout au long d'un processus mais sont plutôt en mouvance, le danseur voyageant entre les diverses exigences de chacun. Un schéma du continuum des rôles du danseur se trouve à la figure 3.1⁵.

Figure 3.1

Continuum des quatre rôles du danseur dans un processus créateur



À chacun des quatre rôles du continuum se rattachent des enjeux socio-politiques (pouvoir) et de santé (corps). Par exemple, si la dimension subjective est restreinte (exécutant), négociée (interprète), mise à contribution (participant) ou implicite (improvisateur), le danseur vivra une expérience davantage de type corps-objet ou corps-sujet. De plus, les types d'expériences valorisées (externes ou internes) dans chacun des rôles détermineront la manière dont le danseur accédera à ses propres savoirs et les appréciera. À cet égard, Preston-Dunlop et Sanchez-Colberg (2002) expliquent que les œuvres chorégraphiques deviennent tangibles à travers la « corporéité » ou la « réification » du corps du danseur. La corporéité est liée à la « personne entière, une personne consciente d'être un corps vivant, qui vit cette expérience, donnant une intention au matériel cinétique » (p. 7). La corporéité met donc l'accent sur le corps humain dans toute sa complexité biologique et psychologique avec tous ses processus culturels, tandis que la réification correspond à une « négation de toutes choses dialectiques concernant le corps sociopolitique » (p. 10). L'accent sur le corps réifié, dans certains entraînements ou pratiques chorégraphiques, a été associé

5. Nous tenons à mentionner d'autres écrits publiés sur le sujet, notamment ceux de Butterworth (2004) qui, adoptant une perspective pédagogique, présente un modèle de continuum décrivant cinq approches distinctes. D'un point de vue politique, Russell (1993) propose pour sa part trois modèles heuristiques du travail du danseur en processus créateur. Finalement, l'étude de Martin (1990) offre des perspectives liées aux fluctuations des systèmes d'autorité tels qu'ils se déroulent au cours d'activités cherchant à générer du matériel chorégraphique.

à un manque d'autorité somatique, à une désensibilisation des impulsions sensorielles et à une conformité aux discours dominants (Fortin et Girard, 2005 ; Fortin, Long et Lord, 2002 ; Green, 1999, 2001 ; Salosaari, 2002 ; Smith, 1998). Par exemple, on a observé que les danseurs travaillant de cette manière n'ont peut-être pas accès à l'information sensorielle qui, d'une part, peut être utilisée pour développer des capacités d'expression individuelles et, d'autre part, peut signaler des activités potentiellement dangereuses.

3. LE TERRAIN : L'ATELIER DE RECHERCHE CHORÉGRAPHIQUE DE MONTRÉAL DANSE

Comme nous l'avons mentionné, l'atelier de recherche chorégraphique de Montréal Danse offrait à quatre chorégraphes émergents une semaine d'expérimentation avec les danseurs de la compagnie ainsi que des présentations théoriques sur le processus créateur. Ils bénéficiaient aussi, en groupe, de discussions approfondies sur tous les aspects du processus créateur ainsi que de rétroactions individuelles quotidiennes sur leurs investigations par les quatre facilitateurs : Kathy Casey, Larry Lavender, Susan Marshall, et Philip Szporer⁶. Fondée en 1986, Montréal Danse est une compagnie de répertoire qui, au moment de l'atelier chorégraphique, était constituée de sept danseurs. Plus d'une trentaine de demandes de participation ont été soumises pour prendre part à cette activité. L'évaluation des candidats était basée sur la qualité de leur travail, présenté en vidéo, ainsi que sur le sens critique dont ils faisaient preuve dans leur demande écrite. Cinq chorégraphes âgés entre 25 et 40 ans furent sélectionnés : deux femmes montréalaises, un duo composé d'une femme et d'un homme également de Montréal, et une chorégraphe de Toronto. Les chorégraphes étaient ensuite jumelés avec deux ou trois danseurs. La moyenne d'âge des danseurs était de 31,5 ans pour les hommes et de 37 ans pour les femmes.

L'atelier offrait ainsi un échantillonnage transversal⁷, ce qui est souhaitable pour une recherche à court terme. Par contre, notre terrain d'étude ne correspondait pas à la façon habituelle de travailler des chorégraphes, en

6. Kathy Casey est directrice artistique de Montréal Danse, Larry Lavender est professeur à l'University of North Carolina à Greensboro, Susan Marshall est directrice artistique de Susan Marshall & Company et Philip Szporer est journaliste, cinéaste et chercheur.

7. Dans un cadre de recherche en sciences sociales, on parle de coupe transversale lorsque le chercheur examine un échantillon d'individus ou d'organismes à un moment précis dans le temps. Cela contraste avec une approche longitudinale où le chercheur suit un échantillon sur une longue période de temps (Babbie, 2001).



Photographe : Warwick Long
Danseurs : Alexandro De Léon, Manon Levac, Maryse Carrier
Compagnie de danse : Montréal Danse

ce sens que les processus de création n'aboutissaient pas à une prestation publique. Cela dit, des offres de mentorat pendant un moment particulier du travail de création, comme celles venant de l'atelier chorégraphique de Montréal Danse, sont de plus en plus courantes dans le milieu de la danse (Cools, 2006 ; Litzenberger, 2005 ; Szporer, 2003), et nous nous y sommes immergées du début à la fin, en participant à tous les volets. Certaines contraintes de la collecte de données – l'absence de représentation publique, un temps limité, le manque de relation antérieure entre chorégraphes et danseurs et le cadre de l'atelier lui-même – ont en fait servi à mettre en relief la relation chorégraphe-danseur au sein du processus créateur.

D'abord, la contrainte temporelle impliquait que l'atelier porterait principalement sur le premier stade de la création, une phase où le chorégraphe et les danseurs sont très proches et où il s'agit de générer, d'amasser, de manipuler et de transformer le matériel chorégraphique. Ce stade se distingue de ce que Leduc (1996) et Lamirande (2003) désignent comme la phase d'« appropriation », celle où le danseur prend le temps d'incorporer pleinement tous les aspects du matériel retenu, et de la phase de « performance », où le

danseur ajuste les aspects scéniques ou perfectionne une pièce en tournée (Davida, 2006). Deuxièmement, puisque les chorégraphes et les danseurs n'avaient jamais travaillé ensemble auparavant, la capacité des danseurs d'anticiper les directives du chorégraphe – une compétence qui se développe avec la familiarité – était partiellement désamorcée. Troisièmement, cette étude n'est nullement conçue pour être directement transférable à un processus créateur visant une représentation publique. Il est entendu que les facilitateurs étaient là afin de provoquer une certaine prise de risque inhabituelle par les chorégraphes. De plus, en l'absence de pressions reliées à la présentation publique de la création, l'atelier se démarquait par une concentration du temps accordé à l'exploration de la gestuelle. Finalement, le cadre de l'atelier nous a permis d'utiliser une variété de méthodes de collecte de données, ce qui est fortement recommandé dans les ouvrages de méthodologie en recherches féministes (Maynard et Purvis, 1994). Puisque nous avons participé à toutes les dimensions de l'atelier, nous avons en effet été en mesure d'accumuler des données à partir : 1) du matériel écrit par les chorégraphes avant le début de l'atelier, 2) des séminaires théoriques du matin, 3) des observations des répétitions de l'après-midi, 4) des observations et captations vidéo des présentations en fin de journée, 5) des observation des sessions de pratiques somatiques, 6) des discussions en soirée entre les facilitateurs et les chorégraphes, ainsi que 7) des entrevues menées auprès des danseurs pour faire le point avec eux. Le tableau 3.1 présente les types de données recueillies en lien avec les activités de l'atelier.

Tableau 3.1
Collecte de données

Temps	Activité	Méthode de collecte de données
9 h 30-11 h 00	Séminaire théorique	Observation et notation
11 h 00-12 h 30	Rencontres individuelles : chorégraphes et facilitateurs	Conférences privées : aucune donnée recueillie
12 h 30-16 h 30	Répétitions	Observation et notation
16 h 30-17 h 30	« Partage » : présentation du travail de la journée	Observation, notation, captation vidéo de la dernière journée
17 h 30-18 h 00	Séance de prise de conscience par le mouvement selon la méthode Feldenkrais®	Observation et notation
18 h 00-21 h 00	Discussion/Souper	Observation, notation et captation sonore
4 mois plus tard	Rencontres individuelles avec quelques danseurs sélectionnés	Entrevues semi-structurées

Pour les vingt heures d'observation des participants (une heure par jour pour chacun des quatre processus), nous avons utilisé une grille d'observation comportant les éléments suivants : l'action, le *verbatim*, l'environnement, l'affect, les indices de relation et l'analyse spontanée. Cinq entrevues semi-structurées ont été menées quatre mois après l'atelier avec un ou deux danseurs de chaque processus, sélectionnés parce qu'ils nous semblaient susceptibles d'alimenter notre réflexion concernant les questions de pouvoir et/ou de corps.

Puisque notre attention était tournée vers le processus créateur et que les données reflétaient autant la participation des danseurs que celle des chorégraphes, nous avons choisi d'identifier, dans le texte, chaque processus chorégraphique par «Processus *n*», plutôt que par le seul nom du chorégraphe comme le veut la coutume lorsqu'il est question d'une œuvre achevée. Nous avons aussi choisi d'attribuer des pseudonymes à tous les participants, car dans une communauté aussi petite, la divulgation de l'identité de certains risquait de compromettre l'anonymat des autres. Le protocole d'éthique du Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'Université du Québec à Montréal a été scrupuleusement observé. Chaque participant a signé deux documents : un formulaire de consentement avant l'entrevue et un formulaire de corroboration après lecture et vérification de la transcription. Le tableau 3.2 identifie chacun des participants ainsi que les processus de création dans lesquels ils étaient impliqués.

Les données d'observation et d'entrevues ont été analysées en suivant une série d'étapes de catégorisation inspirées par l'adaptation qu'a proposé Paillé (1994) de la théorie ancrée de Glaser et Strauss. Notre priorité était de demeurer fidèles aux données et non au cadre conceptuel. Ainsi, lors de l'analyse, nous n'avons pas essayé de forcer une concordance entre les quatre rôles identifiés et un processus de création en particulier.

Tableau 3.2
Participants

Processus de création	Chorégraphes observés	Danseurs observés	Danseurs interviewés
1	Laura Michael	Emily Lucie	Lucie
2	Mary	Isabelle Paul	Paul
3	Stephanie	Lise David	Lise
4	Nadine	Daniel Anna Dominique	Daniel Anna

En raison d'une documentation limitée au sujet de la relation chorégraphe-danseur, nous avons choisi une approche méthodologique traditionnelle qu'Alvesson et Sköldberg (2000) qualifient d'ethnographie inductive. Néanmoins, la nature du sujet de même que notre sensibilité de chercheuses ont contribué à la mise en place, à chacune des étapes de la recherche, d'une dimension réflexive qui se rapproche de l'ethnographie critique. Par exemple, notre engagement en tant que féministes nous a sensibilisées à l'importance de la collaboration et du développement de connaissances qui, éventuellement, mènent à un changement social (Harrison, 2001). C'est dans cet esprit, et en guise de réciprocité pour l'accès à toutes les activités de l'atelier, que nous avons offert aux participants une séance quotidienne de prise de conscience du corps en mouvement selon la méthode Feldenkrais d'éducation somatique.

Nous avons convenu avec Montréal Danse que notre participation, à l'exception des séances de pratiques somatiques, serait des plus discrètes et passives. Or, en agissant de cette manière, nous nous sommes, d'une certaine façon, trouvées désemparées. Chaque soir, sur le chemin du retour que nous parcourions ensemble, épuisées mais remplies, nous échangeions à propos de nos expériences de la journée. Arrivées au milieu de la semaine, nous nous sentions frustrées, désireuses d'exprimer, nous aussi, notre parole dans le déroulement de l'atelier. Même les échanges stimulants, que nous avions espéré avoir au cours des séances somatiques avec les participants, ne se sont pas réalisés (les séances avaient été ajoutées en fin de journée et peu de danseurs y ont donc assisté). Nous avons souhaité donner du pouvoir aux autres mais pas en compromettant le nôtre. Au cours de la semaine, nous avons trouvé une certaine consolation dans le fait que facilitateurs, chorégraphes et danseurs, chacun à leur manière, reconnaissaient de plus en plus notre présence. Ils nous décrivaient des aspects de leur processus de création, ce qui nous aidait à mettre nos observations en contexte puisque nous ne pouvions être témoins de toutes les répétitions qui se tenaient simultanément. Et si notre présence aux discussions/soupers était, en début de semaine, des plus discrètes, arrivées au quatrième jour, nous commençons spontanément à soumettre nos observations et à poser des questions.

4. LE COMPTE RENDU: CHORÉGRAPHES ET DANSEURS EN PROCESSUS DE CRÉATION

L'analyse des données a débuté par la compilation des observations découlant de trois catégories principales : l'action, le *verbatim* et les indices de relation. Cette analyse a révélé que le chorégraphe et les danseurs entrent en relation par le biais des pratiques de composition, c'est-à-dire les directives du chorégraphe et les réponses/réactions des danseurs. Nous avons choisi l'expression « pratiques de composition » plutôt que le terme « matériel actionnel » utilisé

par Preston-Dunlop et Sanchez-Colberg (2002), car nous cherchons à évoquer la complexité du matériel révélé par l'analyse des données. Ainsi, nous considérons qu'une pratique de composition comprend trois catégories, non seulement l'«activité» en tant que telle, mais son objectif et les moyens par lesquels elle se déroule. Ci-dessous, nous offrons d'abord une description des pratiques de composition observées. Ensuite, nous montrons comment celles-ci étaient manifestes dans chacun des quatre processus de création et pouvaient renvoyer aux quatre rôles du danseur (exécutant, interprète, participant et improvisateur) tels qu'ils ont été anticipés dans le cadre conceptuel. Pour finir, nous examinons les facteurs sociopolitiques et les facteurs de santé somatique relatifs à deux thèmes centraux qui ont émergé : les choix du danseur et la négociation de l'identité.

4.1. PRATIQUES DE COMPOSITION

Nous avons analysé les pratiques de composition en examinant les activités, leurs objectifs et leurs composantes, c'est-à-dire les moyens par lesquels les activités se déroulent. Il est important et utile d'établir l'objectif global d'une activité car quelques-unes d'entre elles, particulièrement certaines improvisations structurées, peuvent se ressembler mais se distinguent lorsque leur objectif est mis au jour. S'inspirant du concept des quatre objectifs opérationnels interreliés de Lavender (sous presse) – invention, développement, évaluation et assimilation –, nous avons formulé trois objectifs explicitant les activités observées. Ces objectifs consistent à préparer ou amorcer, générer ou instiguer, et évoluer par la construction/déconstruction. Les activités de préparation établissent une base de travail ; elles nourrissent le corps pour le mettre dans un état créatif, spécialisé, réceptif, mais l'intention n'est pas de générer ou de créer du matériel gestuel en soi. Les activités de génération ou d'instigation sont celles qui stimulent la production de matériel dansé. Les activités associées à l'évolution par la construction/déconstruction impliquent du matériel déjà existant – d'un degré variable de raffinement ou de spécificité – instauré par une activité génératrice. Ces activités ont l'intention d'altérer ou de transformer le matériel pour explorer ou approfondir son potentiel d'expression. Le tableau 3.3 fournit un survol des pratiques de composition observées.

4.2. LES QUATRE PROCESSUS DE CRÉATION OBSERVÉS ET LES RÔLES SOLlicitÉS CHEZ LE DANSEUR

Notre semaine d'observation a débuté avec le *Processus 1* dans lequel Michael et Laura étaient chorégraphes et où Émilie et Lucie dansaient. Chacune des danseuses a appris une séquence préconstruite par un des chorégraphes. Il s'agissait de matériel gestuel composé à partir des corps des chorégraphes

Tableau 3.3

Les pratiques de composition

Objectif principal	Activités	Composantes
1) Préparer	– Improvisation structurée • Focus individuel • Focus relationnel	– Directive verbale du chorégraphe • Danseur écoute • Danseur démontre • Niveau de détail et de spécificité • Proximité
2) Générer	– Séquence de mouvement préconstruite – Scénario verbal – Improvisation structurée – Composition du danseur offerte en réponse à une directive/suggestion	– Démonstration du chorégraphe • Danseur regarde • Danseur bouge en partenaire • Niveau de performance
3) Évoluer par la construction/déconstruction	– Ajouter, allonger et clarifier les éléments formels et expressifs – Créer et élargir les éléments relationnels – Construction de séquence à partir d'improvisation du danseur – Improvisation avec une palette limitée – Manipulation du matériel dansé – Extraction d'une composition du danseur – Exercice kinésique	– Démonstration/reproduction par le danseur • Chorégraphe observe • Chorégraphe donne des directives – Chorégraphe donne une rétroaction verbale – Danseur donne une rétroaction verbale – Communication entre les danseurs – Échanges de rôles cycliques entre chorégraphe et danseur

avant d'être enseigné aux danseuses. Michael et Laura travaillaient de façon semblable en démontrant de courtes sections de leur séquence pendant que les danseuses essayaient de reproduire leurs mouvements. Le vocabulaire gestuel était idiosyncrasique et semblait relié aux particularités expressives et physiques de chacun des chorégraphes. Le degré de difficulté d'exécution des mouvements était élevé : on exigeait du corps des changements rapides et complexes tout en maintenant une forte tension musculaire. Les deux chorégraphes exigeaient des danseurs un haut degré de spécificité et de détail dans la reproduction des mouvements qui étaient répétés de nombreuses fois. Rapidement, des questions reliées au corps et au pouvoir ont surgi. Ayant développé une crampe à la jambe, Émilie a exprimé sa frustration de ne pas avoir eu le temps nécessaire pour préparer son corps à ce type de travail : « Casey [la directrice artistique] a dit de venir le matin [aux séminaires théoriques], mais j'ai besoin de m'entraîner. Je ne veux pas faire ce genre de travail sans un entraînement le matin. » Cette manière de travailler, privilégiée par les

chorégraphes, a conduit Lucie à se questionner sur l'*ownership*⁸ du travail et témoigne d'un déséquilibre dans l'attribution du pouvoir entre les chorégraphes et les danseurs. Lors de son entrevue, elle explique :

Je sentais qu'ils étaient de jeunes chorégraphes, que leur identité de chorégraphe reposait sur le fait qu'ils pouvaient faire quelque chose qui était difficile pour les danseurs, et ils ont passé le premier jour entier à nous corriger et à nous enseigner et à posséder cette chose qu'ils pouvaient faire et que nous n'arrivions pas à faire... je sentais que je devais me prouver à [Michael] et cela a créé une sorte de dynamique où je n'étais pas égale à lui.

Au cours de la semaine, tous les chorégraphes ont eu recours aux séquences préconstruites pour générer du matériel, quoique Mary (*Processus 2*) s'en soit très peu servie. Toutefois, nous avons remarqué que chacun semblait avoir des attentes différentes envers cette activité. Stéphanie, la chorégraphe du *Processus 3*, a expliqué aux danseurs qu'elle était intéressée de voir ce qu'ils avaient « enregistré ». Elle ne présentait pas son matériel préconstruit comme une version idéale et n'exigeait pas une reproduction gestuelle exacte. La génération du mouvement par des séquences préconstruites évoluait généralement vers la construction/déconstruction de séquences au fur et à mesure qu'elle ajoutait, élargissait et clarifiait les éléments formels et relationnels par des échanges cycliques qui se nourrissaient des exécutions des danseurs. Au cours de la semaine, les directives de Stéphanie sont devenues plus imagées et ouvertes tandis que les danseurs étaient de plus en plus sollicités à transformer le matériel gestuel initial. En plus, en choisissant de porter des vêtements et des souliers de tous les jours, Stéphanie dirigeait l'attention ailleurs que sur son corps démonstrateur et semblait tacitement encourager les danseurs à prendre possession du matériel qu'elle leur suggérait. À l'instar du comportement de Stéphanie, celui de Nadine, chorégraphe du *Processus 4*, a vite démontré ce que Martin (1990) appellerait un « transfert d'autorité ». Nadine passait de démonstrations à des directives verbales ouvertes au fur et à mesure qu'elle s'appropriait les reproductions esquissées par les danseurs.

Dans les quatre processus créateurs, les différentes utilisations de séquences préconstruites illustrent comment la gamme de choix offerte par une pratique de composition peut affecter le rôle du danseur. L'étroitesse de la marge de choix pour Émilie et Lucie dans le *Processus 1* avait tendance à confiner les danseuses dans le rôle d'exécutantes. Alors que de s'éloigner du corps démonstrateur du chorégraphe et d'insister sur l'évolution du matériel chorégraphique par la construction/déconstruction des séquences offraient aux danseurs des *Processus 3* et *4* une gamme de choix plus étendue qui leur

8. Le terme *ownership* du travail est difficilement traduisible car il renvoie autant au sentiment d'appartenance qu'au sentiment de propriété du matériel généré.



Photographe : Warwick Long
Danseurs : Benoît Leduc, Sonya Stephan
Compagnie de danse : Montréal Danse

permettait d'agir en tant qu'interprète. Lise nous a expliqué que le niveau d'intérêt et d'engagement des danseurs impliqués dans le *Processus 3* a augmenté quand la chorégraphe a commencé à solliciter une plus grande participation des danseurs :

David [l'autre danseur] réagissait plus, et je pense que moi aussi, quand [Stéphanie] nous laissait explorer quelque chose et lui montrer... Quand elle était très spécifique à propos de certaines choses, c'était un peu ennuyeux pour nous parce que nous étions capables de le reproduire, mais pas exactement comme elle... Je pense que c'était beaucoup plus intéressant pour elle de voir les choses qu'on lui proposait plutôt que celles qu'on reproduisait à partir de son corps.

En fait, au cours de la semaine, nos observations nous indiquent que Stéphanie a abandonné progressivement son objectif de générer du nouveau matériel. Elle passait la majorité du temps de répétition à étoffer le matériel existant avec des stratégies de manipulation des éléments formels de la danse, en se servant des danseurs comme interprètes. Tout le long de ce processus de construction/déconstruction de la gestuelle, les exigences physiques et la complexité du vocabulaire gestuel augmentaient. Des quatre processus, celui

de Stéphanie semblait être le plus exigeant au plan du conditionnement physique des danseurs et de leur capacité de réordonner, enregistrer et réintégrer le matériel dansé. Quoique le mouvement ne fût jamais sans intention expressive⁹, les éléments formels étaient plus évidents et peut-être plus développés que dans les autres processus.

Il est important de mentionner que vers le milieu de la semaine, les facilitateurs ont instigué un changement décisif dans les activités et les composantes du *Processus 1*. Plutôt que de se concentrer sur des moyens efficaces de diriger les danseurs vers une reproduction du style chorégraphique de Michael et Laura, les facilitateurs ont choisi de réorienter la façon dont Michael et Laura se servaient des danseurs. Ils sont passés de séquences préconstruites et d'un accent mis sur l'imitation exacte à des activités donnant plus de choix aux danseurs comme le scénario verbal, la composition à partir d'une directive, la manipulation du matériel dansé et l'improvisation à partir d'une palette limitée. Lucie nous a dit qu'après ce changement de cap la dynamique relationnelle avait aussi changé : « *Il y avait beaucoup de dialogue entre égaux plutôt qu'une situation où l'on nous dit quoi faire et où l'on nous juge sur comment on l'a fait.* »

Mary, la chorégraphe du *Processus 2*, et Nadine, celle du *Processus 4*, ont utilisé des activités préparatoires qui reconnaissaient l'unicité des danseurs avec qui elles travaillaient. Toutes deux ont participé aux activités préparatoires qu'elles proposaient aux danseurs sans avoir l'intention de servir de modèles idéales mais avec l'intention, nous a-t-il semblé, de se mettre au diapason du vécu des danseurs. Ces activités préparatoires offraient aux danseurs une gamme de choix très large et ont semblé avoir une importance dans le déroulement des autres activités. Il est possible d'affirmer que ces activités donnaient aux danseurs des rôles de participants. Daniel, un des danseurs du *Processus 4*, nous a dit que l'improvisation offrait du temps pour « être soi-même » et que l'expérience rapprochait le groupe d'une façon particulière. Paul, un danseur du *Processus 2*, explique comment ces activités ont permis d'établir une ambiance de confiance dans laquelle le chorégraphe et le danseur pouvaient échanger librement, d'égal à égal :

9. Quand nous utilisons les termes « expressif » et « formel », nous faisons référence aux descriptions de Lavender et Predock-Linnell (2001) : « [...] les exercices ciblant la forme isolent et se concentrent sur les éléments fondamentaux de la danse tels que l'espace, la forme, l'énergie, le motif, les thèmes et variations, pour n'en mentionner que quelques-uns. D'autre part, les consignes ciblant l'expression invitent les étudiants à creuser dans leurs souvenirs, croyances, espoirs, peurs et rêves pour générer du mouvement [...] qui symbolise ou représente les facettes de l'identité unique de l'étudiant » (p. 196-197).

Les premiers jours étaient très importants pour bâtir une base, juste du temps pour être vulnérables. Ce n'était pas tellement qu'on faisait du super beau travail, mais on acceptait ce qu'on faisait... je trouve ça rare, qu'il y ait autant d'ouverture et de discussion entre chorégraphe et danseurs. Je sens que j'ai beaucoup appris juste à regarder Isabelle [l'autre danseuse] décomposer ce que Mary nous demandait... de voir Isabelle en désaccord... Pour moi, c'était fantastique. Et j'étais capable d'essayer cela moi-même. Et puis, on apprend à se faire confiance, à écouter sa voix créatrice intérieure plutôt que de juste suivre les règles.

Il ajoute que lorsqu'une confiance mutuelle est installée, non seulement il se sent plus engagé – comme l'était Lise lorsque les pratiques de composition lui offraient plus de choix –, mais il peut aussi plus aisément et plus profondément accéder à sa créativité :

Si tu ne peux pas compter sur le fait que ton chorégraphe travaille avec celui que tu es, tu as déjà perdu quelque chose dans la collaboration. Le respect mutuel a disparu... Je pense qu'on donne moins ; qu'on en fait moins. On est moins prêt à s'ouvrir. Et aussitôt qu'on est moins prêt à s'ouvrir, on crée du travail inférieur... Si on établit un environnement sécurisant, je pense que c'est très facile de plonger immédiatement.

Dans le *Processus 2*, Mary a placé l'expérience individuelle des danseurs au cœur du processus créateur, leur offrant ainsi une grande autonomie et leur communiquant explicitement sa confiance en eux. À partir de consignes de type expressif, les danseurs généraient et développaient du matériel. Les rétroactions de Mary débutaient souvent par des phrases telles : « *Tu viens juste de me donner une idée* » et donnaient à penser que son inspiration pour développer le matériel venait presque exclusivement de la gestuelle proposée par les danseurs, plutôt que de provenir d'une vision préconçue. Ses directives verbales étaient souvent intentionnellement imprégnées d'éléments qui offraient des choix aux danseurs. Ici aussi, elle amorçait ses propositions avec des propos tels : « *Je veux laisser ça ouvert pour que tu l'interprètes comme tu le veux.* » En permettant aux danseurs d'explorer le matériel longuement et sans interruption, autant dans les explorations initiales que dans le matériel plus structuré, Mary reconnaissait le processus inhérent de composition opérant chez chacun d'eux.

Dans le *Processus 4*, Nadine utilisait peu la démonstration comme méthode de génération de mouvement. Elle utilisait des activités de préparation et exprimait un intérêt particulier pour les rapports avec et entre les danseurs. Tout cela révèle un désir, chez elle, que les danseurs agissent comme participants. Si les improvisations préparatoires semblaient favoriser le libre choix des danseurs, d'autres facteurs semblaient lui nuire. Tout au long de l'atelier chorégraphique, une part importante du questionnement de Nadine portait sur

ses méthodes de création car elle désirait puiser dans les savoirs des danseurs. Elle a clairement stipulé qu'elle s'intéressait moins au vocabulaire gestuel lui-même qu'à l'état d'être du danseur, son « *engagement dans le processus* ». À maintes occasions, nous avons observé qu'elle se débattait avec le degré de liberté qu'elle offrait aux danseurs. D'une part, elle désirait que les danseurs provoquent la « mutinerie » autour de laquelle le contenu chorégraphique se bâtirait. De l'autre, elle se demandait si elle devait leur donner plus de « directives spécifiques ». Ce défi d'assumer son autorité dans un processus créateur qui se voulait centré sur les danseurs s'est posé à plusieurs reprises au cours du processus. Par exemple, nous avons observé qu'après avoir donné à Anna des paramètres à l'intérieur desquels improviser, elle continuait à ajouter des directives qui limitaient les choix de la danseuse. Selon nos observations, Nadine semblait plus ou moins satisfaite des résultats obtenus avec cette méthode. Anna nous a expliqué ceci :

En fait, ce qui me dérangeait c'était que, pendant que je le faisais, je me disais continuellement que je ne lui donnais pas ce qu'elle voulait. Parce que, pendant que je le faisais, elle me guidait. Alors, je me disais : « OK, ce n'est pas comme ça, puisque maintenant elle me dit plus comme ça. »

La troisième journée, quand, à son tour, Daniel a participé à l'improvisation préparatoire, Nadine l'a interrompu pour repréciser la composante spatiale, provoquant un inconfort évident chez lui et chez les deux autres danseuses. Daniel croyait que l'improvisation préparatoire avait pour but d'offrir « *un espace dans lequel on pouvait faire ce qu'on voulait* » et que « *la seule règle était d'être soi-même* ». Le fait que Nadine intervienne parce qu'il ne respectait pas les instructions spatiales de l'improvisation suggère que, au moins dans cette circonstance, le respect des règles de la pratique de composition lui importait considérablement. En conséquence, il nous est apparu que la marge de choix offerte par les activités de compositions proposées n'était pas toujours claire pour les danseurs et que les rôles n'étaient pas toujours évidents à saisir.

En résumé, à partir des données d'observation et d'entrevues, il est possible d'associer les pratiques de composition à certains des rôles du modèle conceptuel. Quand il y avait un haut degré de spécificité et de détail dans la démonstration et les instructions verbales des chorégraphes, les danseurs étaient maintenus dans un rôle d'exécutant car cela réduisait leur marge de choix et exigeaient plus de conformité aux directions du chorégraphe (*Processus 1* et *4*). À l'opposé, les activités ayant pour but de préparer avaient tendance à placer le danseur dans le rôle de participant (*Processus 2* et *4*). Une grande concentration d'activités visant à faire évoluer du matériel préexistant avait tendance à offrir au danseur un rôle d'interprète (*Processus 3*). Au sein des activités employant l'improvisation, les consignes de type formelles

tendaient à accorder aux danseurs un rôle d'interprète (*Processus 3*) tandis que les consignes de type plus expressif leur donnaient un rôle de participant (*Processus 2*). Des objectifs esthétiques liés au rapport entre les artistes avaient tendance à placer les danseurs dans un rôle d'interprète ou de participant (*Processus 2 et 4*), alors que des objectifs se rattachant à la création d'un vocabulaire gestuel unique ou « d'un style distinct » tendaient à maintenir les danseurs dans un rôle d'exécutant (*Processus 1*).

Nous nous doutions bien que chacun des quatre processus de création de l'atelier chorégraphique ne pourrait être associé exclusivement à un rôle du continuum présenté à la figure 3.1. Comme nous l'avions pressenti, une interrelation complexe entre les rôles est apparue en cours d'analyse. Tous les rôles ont émergé, à l'exception de celui d'improvisateur. Même si tous les danseurs ont improvisé à un moment ou à un autre de la semaine que dura l'atelier chorégraphique, aucun des chorégraphes ne s'est servi des danseurs en tant qu'improvisateur comme cela avait été défini dans le cadre conceptuel. En fait, notre analyse nous a permis de distinguer un rôle dominant dans les *Processus 1, 2 et 3*, alors que le *Processus 4* a révélé deux rôles dominants. De plus, en considérant la marge de choix laissée aux danseurs, nous avons pu déterminer un rôle subordonné dans chacun des processus. Quand les processus de création reposaient sur des pratiques de composition qui offraient plus de choix aux danseurs, avec plus d'occasions de faire valoir leur savoir et d'exercer une certaine puissance dans le déroulement du processus créateur, les danseurs se situaient vers l'extrémité « participant » du continuum, tandis que lorsque les activités de composition en offraient moins, les danseurs se trouvaient à l'extrémité « exécutant ». Le tableau 3.4 présente les rôles dominants et subordonnés pour chacun des processus.

Tableau 3.4

Rôles dominants et subordonnés observés dans les processus de création

Processus	Chorégraphes	Danseurs	Rôle dominant	Rôle subordonné
1	Michael Laura	Émilie Lucie	Exécutant	Interprète
2	Mary	Paul Isabelle	Participant	Interprète
3	Stéphanie	Lise David	Interprète	Participant
4	Nadine	Daniel Anna Dominique	Interprète / Participant	Exécutant

4.3. LE PROCESSUS DE DISCERNEMENT DU DANSEUR

La marge de choix constitue un facteur important pour comprendre comment les danseurs se servent de leurs savoirs et de leurs expériences en processus de création. Cette étude suggère que la marge de choix varie d'un rôle à l'autre et permet aux danseurs de mettre à profit ce que nous avons appelé le processus de discernement du danseur. Nous avons choisi le mot « discernement » parce qu'il nous semble évoquer la possibilité qu'une intelligence corporelle ou somatique puisse stimuler les prises de décision qui ne nous semblent pas limitée à un processus exclusivement intellectuel ou prenant sa source dans une activité strictement mentale. Lorsqu'un danseur répond à une directive en s'appuyant sur son processus de discernement personnel, il semble prendre en compte autant des facteurs esthétiques (art) et sociopolitiques (pouvoir) que des considérations de l'ordre de la santé et de la somatique (corps). De plus, la manière dont les danseurs soupesaient ces facteurs se rattachait à un thème important dans la documentation portant sur l'expérience du danseur : la négociation de l'identité du danseur entre le chorégraphe et l'œuvre qui se crée (Huynh-Montassier, 1992 ; Fraleigh, 1987 ; Bossatti, 1992).

Par exemple, au cours des premiers jours, Lucie, danseuse du *Processus 3*, a persisté à chercher sa place et à affirmer son identité en dépit de la marge de choix restreinte dont elle disposait puisque les pratiques de composition des chorégraphes Laura et Michael consistaient principalement à imiter des séquences préconstruites. Dans la citation ci-dessous, Lucie évalue les facteurs esthétiques « *garder le droit chemin [...] sans perdre de vue leur processus créateur* », par rapport aux facteurs sociopolitiques « *respecter les droits du danseur* » :

J'ai trouvé ma place parmi les trois autres, j'essayais de garder le droit chemin. Parce qu'Émilie [l'autre danseuse] cherchait vraiment à expliquer le rôle du danseur à [Michael et Laura], et je trouvais qu'elle amenait des arguments importants. Mais presque trop, tellement que le travail n'avancait pas. Et je voulais qu'ils comprennent qu'ils devaient respecter les droits du danseur mais sans perdre de vue leur processus de création. Alors je sentais tout le temps que j'essayais de faire avancer les choses.

Par ailleurs, c'est dans le *Processus 3* que nous avons pu clairement observer des questions de santé. Une des deux danseuses a développé une crampe musculaire, ce qui l'a amenée à exprimer sa crainte de se blesser au cours de certaines activités. En opposant des considérations esthétiques à des considérations liées au corps et à la santé, Lucie résume bien un enjeu important de la santé en danse : « *Comment se protéger tout en réalisant la vision du chorégraphe ? Je n'ai pas répondu à cette question, mais elle me trotte dans la tête.* » Tout comme Lucie, Lise, danseuse dans le *Processus 3*, s'est profondément questionnée sur la manière de respecter ses besoins corporels

et sa santé tout en satisfaisant aux exigences esthétiques du travail chorégraphique : « *Quelle est ma sortie de secours, sans compromettre la répétition mais tout en prenant soin de moi, et en prenant soin [du chorégraphe] ?* » Lise explique dans son entrevue que, vers la fin de la semaine, David et elle, de plus en plus fatigués, décidèrent entre eux, sans en faire part à la chorégraphe, quels aspects de la chorégraphie ils allaient accentuer plutôt que de se donner pleinement à chacune des nombreuses répétitions et de se retrouver complètement épuisés.

Dans le *Processus 2*, Paul a aussi développé des stratégies pour réduire les risques physiques du processus de création. Par exemple, quand on lui a demandé de composer lui-même une séquence à partir d'une directive lui laissant une très grande marge de manœuvre, il a choisi de générer une gestuelle où prédominaient les besoins de son corps sur les exigences esthétiques du processus créateur. Il nous a confié composer quelque chose qu'il pouvait « *répéter souvent sans [se] faire mal* », comptant sur un dialogue subséquent avec le chorégraphe pour réajuster au besoin sa proposition initiale en fonction des intentions esthétiques du chorégraphe.

Les chorégraphes Stéphanie, dans le *Processus 3*, et Mary, dans le *Processus 2*, peuvent ou non avoir remarqué les comportements adoptés par les danseurs pour protéger leur santé mais, pour Lise, il subsiste toujours une peur de représailles découlant du fait de révéler ce qui pourrait être perçu par le chorégraphe comme une faiblesse du danseur. Tandis qu'Émilie, dans le *Processus 3*, et Isabelle, dans le *Processus 2*, se sentaient à l'aise d'exprimer le besoin de protéger leur corps, nous avons observé que la plupart des danseurs ressentaient tout à la fois une pression pour minimiser les moments de douleur ou d'inconfort au cours du processus de création. Lise attribue cela à une attitude de dévotion totale envers le chorégraphe, laquelle est apprise par des méthodes pédagogiques traditionnelles difficiles à changer. Prédominant encore parfois, dit-elle, les attitudes de « *la vieille école* », ou encore « *la loi du plus fort* ».

Dans le *Processus 4*, Anna fait écho à ces propos en faisant référence à l'interruption du travail de Daniel par Nadine : « *Nous sommes entraînés à écouter, à nous soumettre, à faire ce que demande la chorégraphe.* » Nos données d'observation suggèrent que les danseurs évitent d'interférer dans les situations délicates ou potentiellement conflictuelles en adoptant dans ces cas des caractéristiques du rôle d'exécutant qui est traditionnellement la fonction la plus répandue. En fait, quatre des cinq danseurs interviewés se sont perçus dans un rôle caractérisé par l'obéissance. Ils ont décrit leur travail comme étant la réalisation de ce que « veut » le chorégraphe et plusieurs ont mentionné que le danseur est toujours remplaçable. « *Comme danseur, précise Daniel, tu deviens confortable avec ce que tu fais et tu as toujours l'idée*

que tu fais partie de ce que quelqu'un est en train de créer, mais en réalité tu es toujours un instrument. » Face à cela, les danseurs expriment une sorte de résignation. En parlant de la complexité de reprendre un spectacle avec de nouveaux danseurs et du manque de respect ressenti à propos de leur contribution, Paul avoue que, sans l'imputabilité financière qui accompagne les projets plus rémunérateurs, les compagnies de danse peuvent faire ce qu'elles veulent : *« Alors on cède. Et la prochaine fois qu'on nous demande de travailler, probablement qu'on acceptera et qu'on répètera la même situation. »* Les danseurs estiment qu'ils n'ont pas de pouvoir pour exiger la reconnaissance de leur contribution dans un programme, ni pour revendiquer une meilleure rémunération financière lorsque celle-ci est plus marquée. Ils se trouvent également démunis au regard du « droit de reprise » quand un spectacle est remonté.

Cela étant, le processus de discernement personnel des danseurs n'était pas seulement utilisé comme stratégie de protection de la santé. Quand les pratiques de composition offraient plus de choix aux danseurs, les données révèlent qu'elles semblaient également favoriser la croissance personnelle et artistique des danseurs. Daniel nous a confié que la recherche d'innovation et d'originalité gouvernaient ses prises de décision : *« Quand je débute un processus, il ne s'agit pas de faire la même chose... je veux faire évoluer ma personnalité. »* Sur le plan physique, il ne veut pas *« permettre à son entraînement de devenir un obstacle dans le processus »*. Dans le *Processus 1*, Lise a aussi tenté de maximiser son engagement afin de *« ne pas se sentir comme un robot dans [le studio] »*. La prochaine citation illustre qu'en optant pour les solutions les moins évidentes aux problèmes de composition donnés par la chorégraphe, elle cherche à évoluer en tant qu'artiste et à répondre à son désir de ne pas se limiter à ses habitudes :

Tout le monde a le premier instinct de pousser l'épaule, par exemple. Alors, je me dis : « Normalement, je pousserais l'épaule. Mais qu'est-ce que je pourrais faire d'autre ? » Alors là, je pense : « Ok, peut-être la hanche. » Peut-être qu'autre chose pourrait en découler.

Pour sa part, lorsqu'il a le choix, Paul privilégie la spontanéité de sa première impulsion en réponse aux propositions du chorégraphe. Évitant ainsi de se censurer, il génère une gestuelle qui peut parfois se révéler inacceptable mais il a confiance que le déroulement du travail élaguera éventuellement le matériel initial produit pour ne conserver que ce qui est esthétiquement approprié. À ses yeux, l'environnement créatif idéal est celui qui lui permet d'accéder à sa vulnérabilité et, par ricochet, à une transformation personnelle sur le plan créatif. Certaines pratiques de composition lui donnent accès à des recoins de lui-même qu'il garderait autrement cachés, consciemment ou inconsciemment. Son idéal est d'être capable de mettre toutes les parties de lui-même au service du créateur et de l'œuvre. Pour Lise et Paul, un environnement sécurisant et

sans jugement est le plus souvent créé par l'acceptation de l'individualité du danseur de la part du chorégraphe et par une flexibilité par rapport aux résultats du travail des danseurs. Tous deux croient qu'un tel environnement offre aux danseurs un plus grand accès à leur propre processus artistique.

5. DISCUSSION

L'étude montre que les pratiques de composition sont liées à trois des quatre rôles du danseur tels qu'ils sont présentés à la figure 3.1. Les rôles privilégiés – exécutant, interprète et participant – offrent des marges de choix qui impliquent divers degrés d'autonomie. Les témoignages recueillis révèlent que les pratiques de composition qui y sont associées sous-tendent des enjeux sur le plan sociopolitique et de la santé, lesquels influencent les possibilités de discernement des danseurs, qui, à leur tour, affectent les pratiques de composition. Les danseurs interviewés sont à la fois plus enclins et capables de contribuer au processus de création lorsque les pratiques de composition reconnaissent leur contribution et leur permettent d'exercer des choix personnels. Par ailleurs, ils se reconnaissent une tendance à l'autocensure causée par une formation et/ou un milieu de travail répressif connus par le passé. Pour remédier à cette situation, nous nous demandons si l'expérience des danseurs pourrait être améliorée s'ils savaient où ils se positionnent sur le continuum des quatre rôles du danseur.

Les danseurs professionnels jonglent constamment avec des considérations esthétiques, sociopolitiques, de même que des considérations liées au corps et à la santé. Quand Lucie demande : « *Comment se protéger tout en réalisant la vision du chorégraphe ?* », elle reconnaît qu'il ne s'agit plus de choisir entre les besoins esthétiques du chorégraphe, les besoins sociopolitiques ou ceux liés au corps et à la santé du danseur. Plutôt, ce jeu de négociation entre les besoins personnels et professionnels du danseur dans un milieu de travail affecté par des pressions extérieures est sans doute mieux décrit comme une problématique de « *simultanéité de la corporéité humaine* » dont parle Thomas (2003). Citant Turner, il explique ce phénomène comme étant « *à la fois, personnel et impersonnel, objectif et subjectif, social et naturel* » (p. 94). En ce qui a trait au modèle du continuum des quatre rôles du danseur, idéalement, le danseur serait en mesure d'adopter tous les rôles, d'agir à la fois à l'extrémité subjective et à l'extrémité objective du continuum ainsi que sur tous les points les rejoignant, en étant conscient de sa position sur le continuum.

Dans cette étude, comme dans celle de Martin (1990), les pratiques de composition observées dans les quatre processus de création démontrent que savoir et pouvoir opèrent selon des systèmes d'autorité fluctuants. À

certains moments, le danseur refoule son désir d'une contribution créative personnelle dans le but d'intégrer le langage gestuel du chorégraphe ; à d'autres moments, il doit justement puiser dans ses habiletés créatives personnelles pour servir les pratiques de composition. Un processus de création idéal tirerait sans doute parti de la mise en œuvre des fluctuations possibles, cela, préférentiellement, en toute conscience de la part du chorégraphe et des danseurs. Examiner plus attentivement les stratégies pouvant faire de chaque rôle une option viable et non menaçante pour tous les artistes constituerait sans doute un intéressant projet de recherche ultérieure.

CONCLUSION

Pamela. Les processus de discernement personnel du danseur pourraient aussi faire l'objet d'une recherche future. L'observation de ces processus m'a donné l'envie d'approfondir les formes possibles de pensée critique et de résolution de problème qu'adoptent les danseurs face aux diverses pratiques de composition. Par exemple, je réalise que j'avais tendance à croire que la pensée critique est moins active chez le danseur quand il joue le rôle d'exécutant et quand les pratiques de composition placent la connaissance entre les mains du chorégraphe. Les données ont révélé que la reproduction d'un idéal extérieur éveille une résistance se manifestant à travers des jeux de pouvoir, l'ennui ou l'apathie. Néanmoins, la pensée critique nécessaire à la reproduction d'un idéal extérieur n'est pas négligeable. À moins que le danseur n'ait une affinité poussée avec le style du chorégraphe ou qu'il n'ait suivi un entraînement particulier servant de base au vocabulaire gestuel, la reproduction requiert des habiletés très différentes de celles dont il se sert pour l'exécution d'une tâche d'improvisation ou de composition. Plusieurs méthodes d'entraînement semblent promouvoir l'un ou l'autre, mais serait-il possible de promouvoir les deux ?

Au moment d'achever cette recherche, je me trouve justement immergée au cœur d'un processus de création pour quatre femmes et dans lequel j'agis en tant que chorégraphe. J'utilise évidemment des pratiques de composition qui me sont familières mais aussi quelques-unes qui sont inspirées de ma position de témoin privilégié dans le cadre de l'atelier chorégraphique. Le cadre conceptuel des quatre rôles des danseurs a certainement contribué à ma compréhension et influencé mon travail avec les danseuses mais c'est cette étude portant sur la relation entre les pratiques de composition et les rôles du danseur qui a apporté des changements concrets à ma façon de créer. Cela m'a principalement permis de reconnaître que le façonnement d'une répétition est tributaire du résultat obtenu et tout aussi important que la conception même d'une pièce. Présentement, dans mon processus de création, je retire le plus d'avantages lorsque je conçois intentionnellement des activités de façon à

chercher l'équilibre tant au plan des rôles du danseur qu'à celui des pratiques de composition. Cela inclut, par exemple, des activités de préparation qui nourrissent le danseur comme participant, des activités de génération au cours desquelles je démontre une séquence préconstruite de mouvements qui engage le danseur en tant qu'exécutant et durant laquelle je peux exercer un contrôle sur la direction et l'esthétique ou, encore, des activités d'évolution au cours desquelles les danseurs en tant qu'interprètes, et moi-même – ensemble mais de nos positions respectives – explorons le potentiel d'un matériel existant.

Sylvie. En tant que professeure constamment interpellée par une amélioration des conditions d'apprentissage de la danse, mais parfois confrontée à des pratiques pédagogiques traditionnelles, j'apprécie que cette étude m'ait permis de mieux comprendre la résistance à laquelle je me heurte parfois quand je cherche à mettre en place des mesures pour promouvoir la santé. Par exemple, pendant la période où s'est déroulée cette recherche, ma collègue Fernande Girard et moi-même développons un guide de gestion de la santé afin d'aider étudiants et professeurs à faire des choix eu égard aux contraintes que posent les atteintes au corps du danseur dans le contexte des évaluations périodiques qui déterminent la progression des étudiants. À notre étonnement, il nous a fallu deux longues années pour compléter ce projet, d'abord, parce que nous avons effectué plusieurs consultations avec les représentants étudiants, les chargés de cours et le corps professoral, mais surtout parce que le fait même de questionner les comportements et attitudes habituelles relativement au corps et à la santé menace les normes esthétiques et sociopolitiques dominantes. Envisager des changements dans les rapports au corps et à la santé semble mettre en péril l'équilibre délicat d'un système de pensée et de pratique de la danse. Pourtant, cette étude démontre que le milieu de la danse ne fonctionne pas selon « une réalité » figée et homogène. Le modèle des quatre rôles que peuvent adopter les danseurs en processus de création et les multiples façons par lesquelles ils négocient leur autorité à l'intérieur de chacun de ces rôles indiquent la présence de « multiples réalités » au sein du milieu de la danse, et surtout nous encouragent à reconnaître et à apprécier la diversité des dynamiques relationnelles en danse.

BIBLIOGRAPHIE

- Alvesson, M. et K. Sköldbberg (2000). *Reflexive methodology*, Londres, Sage.
- Andrews, P.M. (2004). « Putting it into words : An anecdotal history of the Canadian Alliance of Dance Artists – Ontario chapter's Professional Standards for Dance », dans N. Jackson (dir.), *Right to Dance : Dancing for Rights*, Banff, Banff Centre, p. 173-192.

- Babbie, E. (1998). *The Practice of Social Research*, Toronto, Wadsworth.
- Benn, T. et D. Walters (2001). «Between Scylla and Charybdis. Nutritional education versus bodyculture and the ballet aesthetic: The effects on the lives of female dancers», *Research in Dance Education*, vol. 2, n° 2, p. 139-154.
- Benoit, A. (dir.) (1997). «On the edge : Dialogues on dance improvisation in performance – Créateurs de l'imprévu : Dialogues autour de la danse et de l'improvisation en spectacle», *Nouvelles de danse*, n° 32-33.
- Bossatti, P. (dir.) (1992). «Interprètes inventeurs», *Cahiers du renard*, n° 11/12.
- Bowring, A. (2004). «Sacrifice in the studio: A history of working conditions, contracts, and unions for dance in Canada, 1900-1980», dans N. Jackson (dir.), *Right to Dance: Dancing for Rights*, Banff, Banff Centre, p. 135-172.
- Butterworth, J. (2004). «Teaching choreography in higher education: A process continuum model», *Research in Dance Education*, vol. 5, n° 1, p. 45-67.
- Cools, G. (2006). «De la dramaturgie du corps en danse/On Dance Dramaturgy: A dramaturgy of the body», dans B. Webb (dir.), *Encounter/Rencontre: Environmental Encounters*, Ottawa, Canada Dance Festival Society.
- Davida, D. (2006). *Illuminating Luna: An Ethnographic Study of Meaning in a Montréal Nouvelle Danse Event*, Montréal, Université du Québec à Montréal. Thèse de doctorat inédite.
- Dempster, E. (1988). «Women writing the body: Let's watch a little how she dances», dans S. Sheridan (dir.), *Grafts: Feminist Cultural Criticism*, Londres, Verso, p. 35-54.
- Fortin, S. et F. Girard (2005). «Dancers' application of the Alexander technique», *Journal of Dance Education*, vol. 5, n° 4, p. 125-131.
- Fortin, S., W. Long et M. Lord (2002). «Three voices: Researching how somatic education informs contemporary dance technique classes», *Research in Dance Education*, vol. 3, n° 2, p. 155-179.
- Foster, S. (1997). «Dancing bodies», dans J.C. Desmond (dir.), *Meaning in Motion*, Durham, NC, Duke University Press, p. 235-259.
- Fraleigh, S. (1987). *Dance and the Lived Body*, Pittsburgh, University of Pittsburgh.
- Ginot, I. (2001). «Ceci n'est pas le corps de Chouinard», *Protée*, vol. 29, n° 2, p. 77-84.
- Green, J. (1999). «Somatic authority and the myth of the ideal body in dance education», *Dance Research Journal*, vol. 3, n° 2, p. 80-100.
- Green, J. (2001). «Socially constructed bodies in American dance classrooms», *Research in Dance Education*, vol. 2, n° 2, p. 155-173.
- Harrison, D. (2001). «Can research, activism, and feminism converge? Some notes on collaborative action-oriented inquiry», *An International Feminist Challenge to Theory*, n° 5, p. 233-245.
- Huynh-Montassier, E. (1992). «Passage secrets», dans S. Le Marietta et H. Robbe (dir.), *Le corps de la danse*, Paris, Ministère de la Culture, p. 10-13.

- Jowitt, D. (1994). « Expression and expressionism in American modern dance », dans J. Adshead-Landscale et J. Layson (dir.), *Dance History: An Introduction*, New York, Routledge, p. 169-181.
- Kelly, M.I.E. (1999). *Servants to Ballet: The Adolescent Dancer and Injury Management*, Dunedin, Nouvelle-Zélande, University of Otago. Thèse de doctorat inédite.
- Lamirande, C. (2003). *Le sentiment d'appropriation d'une œuvre ouverte : étude d'inspiration phénoménologique du vécu de l'interprétation*, Montréal, Université du Québec à Montréal. Mémoire de maîtrise inédit.
- Lavender, L. (sous presse). « Facilitating choreographic process », dans J. Butterworth (dir.), *Choreography in Contexts*, Andover, J. Michael Ryan Publishers.
- Lavender, L. et J. Predock-Linnell (2001). « From improvisation to choreography: The critical bridge », *Research in Dance Education*, vol. 2, n° 2, p. 195-209.
- Leduc, D. (1996). *Les espaces de l'interprète en danse contemporaine*, Montréal, Université du Québec à Montréal. Mémoire de maîtrise inédit.
- Lepecki, A. (1998). « Par le biais de la présence : la composition dans l'avant-garde postbauschienne », *Nouvelles de danse*, n° 36-37, p. 183-193.
- Litzenberger, S. (2005). « Mentorship: Nurturing creative potential », *The Dance Current*, vol. 7, n° 7, p. 23-25.
- Long, W. (2002). *Sensing Difference: Student and Teacher Perceptions on the Integration of the Feldenkrais Method of Somatic Education and Contemporary Dance Technique*, Nouvelle-Zélande, Université d'Otago. Mémoire de maîtrise inédit.
- Lord, M. (1982). « The teaching of dance: A characterization of dance teacher behaviors in technique and choreography classes at the university level », *Dance Research Journal*, vol. 2, n° 1, p. 9-19.
- Mappin, J. (2000). *Speaking the Unspeakable in Contemporary Dance: The Dialogue Between Choreographer and Interpreter in the Creative Process*, Montréal, Université du Québec à Montréal. Mémoire de maîtrise inédit.
- Martin, R. (1990). *Performance as Political Act: The Embodied Self*, New York, Bergin & Garvey.
- Maynard, M. et J. Purvis (dir.) (1994). *Researching Women's Lives from a Feminist Perspective*, Londres, Taylor & Francis.
- Newell, P. (2007). *Dancers Make Dance: Dancers' Roles in the Creative Process and Their Somatic-health and Socio-political Implications*, Montréal, Université du Québec à Montréal. Mémoire de maîtrise inédit.
- Newman, B. (1998). « Dancers talking about performance », dans A. Carter (dir.), *Routledge Dance Studies Reader*, Londres, Routledge, p. 57-65.
- Novack, C. (1990). *Sharing the Dance*, Madison, University of Wisconsin.
- Paillé, P. (1994). « L'analyse par théorisation ancrée », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 23, p. 147-181.

- Preston-Dunlop, V. et A. Sanchez-Colberg (dir.) (2002). *Dance and the Performative*, Londres, Verve.
- Russell, G. (1993). «Dancers' work», Actes de la Society for Dance History Scholars Conference : *Of, for and by the people*, New York, p. 193-200.
- Salosaari, P. (2002). «Multiple embodiment of ballet and the dancer's cultural agency», dans V. Preston-Dunlop et A. Sanchez-Colberg, *Dance and the Performative*, Londres, Verve, p. 219-237.
- Schulmann, N. (1997). «Paradoxe de l'interprète et de ses interprétations», *Nouvelles de danse*, n° 31, p. 35-43.
- Sklar, D. (1991). «On dance ethnography», *Dance Research Journal*, vol. 23, n° 1, p. 6-9.
- Smith, C. (1998). «On authoritarianism in the classroom», dans S.B. Shapiro (dir.), *Dance, Power and Difference*, Champaign, Human Kinetics Publishers.
- Stravinsky, I. (1942). *Poetics of Music*, Cambridge, Harvard University Press.
- Szporer, P. (2003). *Expanded Creativity*, document inédit.
- Thomas, H. (2003). *Body, Dance and Cultural Theory*, New York, Palgrave Macmillan.

EXPÉRIENCE CORPORELLE DES DISCOURS DE LA DANSE ET DE L'ÉDUCATION SOMATIQUE

Sylvie FORTIN

Adriane VIEIRA

Martyne TREMBLAY

Je vais me rappeler de cette recherche-action car elle m'a permis de m'interroger sur mes pratiques en danse dans la vie quotidienne et par rapport à la santé et au bien-être. Elle a soulevé beaucoup de questions mais m'a aussi permis de m'affirmer et de faire des choix clairs. Je me rends compte, encore une fois, que je me ferme rapidement à la nouveauté lorsque le résultat n'est pas instantané. La vision que j'ai du corps s'est transformée. J'ai pu prendre position personnellement, mais j'ai aussi eu la chance de mieux comprendre et de percevoir le milieu dans lequel je grave (Claudine).

1. LA RECHERCHE-ACTION COMME STRATÉGIE DE CHANGEMENT EN DANSE

Ces paroles expriment la réaction d'une étudiante au terme d'une recherche-action visant à développer de meilleurs rapports au corps et à la santé. La recherche-action s'est imposée à nous vu les résultats de nos travaux antérieurs

qui révèlent à quel point la poursuite d'un corps idéal et d'une performance infaillible pose aux danseurs préprofessionnels de grands défis en matière de gestion de leur santé¹. Pour offrir des assises à la réflexion et à l'agir des étudiants, la recherche-action a consisté à présenter aux participants les résultats d'études empiriques portant sur des questions liées à la santé du danseur et à offrir des ateliers pratiques de prise de conscience du corps en mouvement selon la méthode Feldenkrais® d'éducation somatique.

Nous croyons en effet que les danseurs sont des participants actifs de leur corporéité dans les limites de leur accès à différents discours et aux possibilités qu'ils offrent. Pour Foucault, les discours sont des « régimes de vérité ». Ils spécifient ce qui peut être fait ou dit à des endroits et en des temps particuliers, et soutiennent des relations de pouvoir (Foucault, 1963). Par exemple, nous constatons, dans les écrits, une distinction entre le discours de la danse classique et celui de la danse contemporaine qui proposent chacun un imaginaire du corps et des modalités de formation distinctes (Faure, 2000 ; Ginot et Launay, 2002 ; Huesca, 2005). Cette distinction ne fait cependant pas l'unanimité car, comme l'observe Sorignet (2004), des éléments du discours du ballet classique ont migré vers le discours de la danse contemporaine. De façon générale, le discours dominant en danse est donc calqué sur celui de la danse classique qui valorise un corps idéal où prédominent les critères de beauté, de minceur, de virtuosité, de dévotion et d'ascétisme. Pour sa part, l'éducation somatique propose, selon Green (2007), un discours qui contribue à contrer les effets abusifs et les dommages au corps causés par la formation et l'entraînement traditionnel en danse (p. 1120). À la base de cette étude se trouve donc l'idée que différents discours s'entrechoquent dans l'expérience des étudiants, voire délimitent leurs expériences, d'où le titre choisi pour ce chapitre.

Si de nombreux auteurs (Demptser, 1988 ; Foster, 1997) ont démontré que le corps se construit par le biais de différentes techniques de danse, en revanche, très peu ont tenté de comprendre comment les danseurs négocient de façon concrète la complexité des rapports au corps. Dans la première partie du chapitre, nous examinons les concepts foucauldien de technologies de domination et technologies du soi² qui, dans la deuxième partie, aideront à comprendre pourquoi certains éléments des discours de la danse et de l'éducation somatique sont appropriés et d'autres, rejetés. La recherche-action, appréhendée comme une possibilité de technologie du soi, laisse entrevoir,

-
1. Nous faisons ici principalement référence à Rip, Fortin et Vallerand (2006).
 2. La présente étude, subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, s'insère dans un programme de recherche dirigé par Sylvie Fortin (Université du Québec à Montréal) et Geneviève Rail (Université d'Ottawa), que nous remercions vivement pour son apport à notre compréhension des travaux de Foucault.

en effet, les différentes manières qu'ont les étudiants préprofessionnels de se constituer comme sujet, ce qui n'est pas sans conséquence sur leur santé. Nous terminons le chapitre par une discussion appuyant l'idée déjà mise en relief par d'autres auteurs que ce n'est pas tant la construction du corps idéal qui pose problème dans la formation des danseurs mais bien plus la façon monolithique d'y arriver, c'est-à-dire sans égard, ou si peu, au sujet agissant.

2. FOUCAULT ET LES DISCOURS EN DANSE

Les premiers travaux de Foucault ont mis en lumière les institutions en tant que lieux de développement des technologies de domination. Comme le terme le suggère, les technologies de domination délimitent les choix des individus de manière à ce que ceux-ci demeurent actifs et productifs dans la direction d'une rentabilité toujours accrue. Dans de telles situations, les relations de pouvoir sont peu mobiles, un « régime de vérité » prévaut et les espaces de liberté sont contraints : on y constate une objectivation du sujet. À la fin de sa vie, Foucault délaisse les technologies de domination pour progressivement s'intéresser à l'expérience de soi au sein des discours qui façonnent les possibilités d'objectivation et de subjectivation. « Peut-être ai-je trop insisté sur la technologie de la domination et sur le pouvoir. Je suis de plus en plus intéressé par l'interaction entre soi-même et les autres, et par les technologies de la domination individuelle, l'histoire de la façon dont une personne agit sur elle-même, par les technologies du soi » (Foucault, 1988, p. 19)³. Dans ses derniers écrits, il aborde les modalités du rapport à soi par lesquelles les individus se constituent et se reconnaissent comme sujet. Les technologies du soi, faites d'attitudes et de pratiques corporelles,

[...] permettent aux individus d'effectuer par eux-mêmes ou avec l'aide des autres, un certain nombre d'opérations sur leur corps, leur esprit, leurs pensées, leurs comportements et leur façon d'être dans un but de transformation pour atteindre un état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immortalité (Foucault, 1994, p. 785).

Selon Foucault, ces opérations que nous utilisons pour notre autoconstruction peuvent nous amener à un état de plus grande autonomie par rapport aux discours environnants et aux dynamiques de pouvoir qui y circulent. Or pour que les pratiques du soi s'avèrent libératrices et puissent ainsi offrir une résistance aux relations de pouvoir liées aux technologies de domination,

3. « *Perhaps I've insisted too much on the technology of domination and power. I am more and more interested in the interaction between oneself and others and in the technology of individual domination, the history of how an individual acts upon himself, in the technology of the self.* »

Markula (2004) soutient que l'individu doit : 1) adopter une continuité dans le soin de soi ; 2) mobiliser une pensée critique relativement au discours dominant ; et 3) développer une éthique de la disposition de son corps. Ces conditions doivent se soutenir réciproquement dans les processus de subjectivation qui prennent toutes sortes de formes affichant la même volonté de réduire les forces oppressives qui agissent sur les individus. C'est dans cet ordre d'idées que des auteurs ont noté qu'en l'absence d'une réflexion critique et éthique, le discours dominant en danse peut entraîner certains excès ayant des conséquences néfastes sur la santé (Smith, 1998 ; Green, 2004).

Foucault permet ainsi de concevoir la danse comme un espace au sein duquel les technologies de domination et les technologies du soi, toujours interreliées, contribuent à la construction des rapports au corps et à la santé. Pour Huesca (2005), la danse classique, comme champ de pratiques corporelles et comme institution historiquement ancrée, offre de nombreux exemples de technologies de domination alors que la danse contemporaine donne aux danseurs davantage de possibilités de subjectivation.

Sous le regard du maître de ballet, la discipline repère les écarts, hiérarchise les artistes et les pousse, dans le même temps, à se conformer à la mise en mouvements de formes idéales dont les limites, inscrites dans la dynamique d'une évolution incessante, ne cessent de fuir plus en avant [...] Les contemporains, ceux de la marge, opposent à cette formation du corps classique un processus de subjectivation. L'hypothèse est simple : si, sous l'emprise des disciplines, l'individu n'existe pas en soi mais comme assujettissement, l'expression de sa liberté consiste à se produire lui-même (p. 39-41).

Dans l'élan de résistance des années 1970, l'impérialisme du corps-machine entraînera, en danse comme ailleurs, précise Midol (1995), de nouvelles manières de « vivre son corps, la nature et les rapports avec les autres » (p. 92). La danse contemporaine participera pleinement de ce mouvement social que Duret et Roussel (2003) décrivent comme la découverte de soi et l'appel à un corps sensible, sensuel et dionysien dirigé vers un mieux-être. Ainsi, le processus de subjectivation du danseur contemporain passera-t-il souvent par un travail sur les sensations. « En mettant au cœur de son acte la double question du sentir et du corps », maintient Després (2005), « la danse est directement engagée dans la question politique en ce qu'elle contient de puissance d'invention du corps » (p. 1). S'éloignant d'une vision dominante de corps objet, nombre de chorégraphes et professeurs proposeront une danse et une pédagogie où l'empreinte sensorielle domine ou, du moins, accompagne, la forme donnée à voir. L'éducation somatique y participe pleinement (Suquet, 2006).

3. L'ÉDUCATION SOMATIQUE COMME TECHNOLOGIE DU SOI

Contribuant à cette vague de corporéisme et née en dehors du champ de la danse, une variété de pratiques de conscience du corps en mouvement⁴ tels le Feldenkrais, l'Alexander et le Body-Mind Centering s'inséreront dans les milieux de la danse contemporaine pour offrir aux danseurs, chorégraphes et enseignants des outils pour l'amélioration de la technique, le développement des capacités expressives et la prévention et guérison des blessures (Fortin, 1996). Sans exclure la possibilité que l'éducation somatique puisse servir le discours dominant en danse à des fins de construction d'un corps idéal, il demeure qu'elle défend des possibilités de subjectivation. Les différentes méthodes reposent toutes sur la « capacité du corps vécu de s'éduquer en tant que corps vécu », remarque Joly (1995), pour qui la particularité de l'éducation somatique réside « dans le processus d'apprentissage sensori-moteur, le développement du potentiel kinesthésique et la découverte, dans le mouvement, de meilleures options » (p. 90). Pour Moshe Feldenkrais, l'un des pionniers de l'éducation somatique, le mouvement humain est le fondement des pensées, émotions et sensations de la personne. Non seulement est-il un révélateur de la personne, mais il s'avère un lieu d'intervention concret pour le changement. Pour lui, les individus ne peuvent assumer leur liberté et devenir pleinement créateurs que s'ils peuvent reconnaître leurs habitudes de comportement, leur propre manière de faire et de percevoir.

Au plan philosophique et éthique, Guimond (1999) précise que l'éducation somatique propose « une relation nouvelle à soi et aux autres : apprendre à sentir ce que l'on fait, à savoir ce que l'on sent, ne plus se considérer comme un objet, mais comme la créatrice de sa propre vie » (p. 6). Ce faisant, les méthodes d'éducation somatique permettent de résister aux technologies de la domination puisque, selon Johnson (1983), l'exercice du pouvoir au sein du discours social occidental dominant s'observe par une déconnexion sensorielle imposée par une idée fantasmée du corps idéal, souvent loin du corps vécu. Retrouver la capacité de sentir ce qui échappait à la conscience critique permet alors à l'individu de s'affranchir partiellement des idéologies de la domination. Cette idée se trouve confortée par Shusterman (1992) qui explique : « S'il est vrai que des relations de pouvoir oppressives imposent une identité pesante encodée dans notre corps même, alors ces relations d'oppression peuvent être mises en questions par des pratiques somatiques alternatives » (p. 68).

4. Pour une discussion de ces pratiques, voir Johnson (1995), ainsi que le site du Regroupement québécois en éducation somatique, <www.education-somatique.ca>.

À l'instar d'autres chercheurs qui reconnaissent la valeur de l'éducation somatique pour la formation du danseur (Green, 2001 ; Eddy, 2000), nous défendons l'idée que la capacité à prendre des décisions – à partir d'une expérience sensible qui reconnaît la singularité de son corps – défie le discours dominant en danse ; discours ancré dans l'autorité extérieure du spécialiste/professeur/chorégraphe/médecin comme détenteur premier du pouvoir et du savoir. Nous croyons que dans un processus de subjectivation, l'autorité interne⁵ des individus s'appuie sur leurs capacités de discrimination sensorielle et sur leurs capacités de pensée critique, elles-mêmes tributaires du développement d'une éthique de l'existence. En ce sens, l'éducation somatique peut être conçue comme une pratique de soi pouvant soutenir une résistance au discours dominant et une transformation des relations de pouvoir.

Comme le soutient Markula (2004), toutes les pratiques corporelles peuvent être potentiellement émancipatrices ou oppressives. Ce qui est véritablement en jeu dans les pratiques corporelles de type somatique, c'est la mise en doute de ce que Foucault décrit comme des « jeux de vérité », c'est-à-dire un ensemble de procédures validant certaines formes de savoir et dynamiques de pouvoir. Les jeux de vérité sont incontournables, affirme-t-il, mais il précise qu'ils peuvent être joués avec un minimum de domination « en montrant les conséquences, en indiquant qu'il a des opinions raisonnables, en enseignant aux personnes ce qu'elles ne savent pas à propos de leurs situations, leur condition de travail et leur exploitation » (Foucault, 1994, p. 37)⁶. C'est en tenant compte de ces aspects que nous avons initié cette recherche-action.

D'autres chercheurs se sont intéressés aux espaces de liberté et aux processus de conscience laissés à la constitution du sujet au sein de différentes pratiques corporelles, notamment en arts martiaux (Boudreau, Folman et Konzak, 1992), en éducation posturale (Vieira, 2004) et en conditionnement physique (Markula, 2004). En danse, bien que des auteurs aient présenté la danse contemporaine comme étant à l'heure de « l'herméneutique » et du « souci de soi » (Huesca, 2005), de récentes études empiriques ont démontré à quel point l'apprentissage de la danse contemporaine et son marché du travail recréent l'existence d'un modèle de corps idéal calqué, à bien des égards, sur la danse classique, particulièrement au regard des exigences liées

5. Des auteurs tels que Green (2001), Johnson (1983) et Long (2002) semblent utiliser de façon interchangeable les termes autorité interne et autorité somatique. Ces termes renvoient à la capacité de prendre des décisions sur la base de la connaissance de soi et, plus spécifiquement, en tenant compte des expériences du corps vécu.

6. « *By showing its consequences, by pointing out that there are other reasonable options, by teaching people what they don't know about their own situation, their working conditions, and their exploitation.* »

à l'apparence et à la virtuosité (Long, 2002 ; Green, 2001 ; Sorignet, 2004), ce qui par ailleurs s'apparente aux exigences corporelles de plusieurs activités sportives (Detrez, 2002).

Nos propres études empiriques⁷ corroborent le travail de ces chercheurs. De même, nos expériences passées d'éducatrices nous amènent à constater à quel point nombre d'étudiants, malgré l'exposition à de nouvelles expériences corporelles qui les convient à vivre leur autorité interne, réintègrent plus ou moins rapidement et consciemment le discours du corps idéal duquel découle souvent une acceptation silencieuse, puisque considérée normale, de l'état de fatigue, des douleurs et des blessures qui portent atteinte au corps. Markula (2004) nous permet de mieux comprendre ce fait lorsqu'elle explique que de nouvelles expériences corporelles sont nécessaires mais insuffisantes au développement d'une pratique du soi qui puisse véritablement constituer une technologie du soi capable de résister aux technologies de domination. Pour qu'une pratique de soi s'avère une pratique de liberté impliquant des changements dans les relations de pouvoir, elle soutient que la présence d'une pensée réflexive est indispensable.

Ainsi apparaissait-il primordial que cette recherche-action comprenne, outre les ateliers pratiques d'éducation somatique, une réflexion théorique sur la question du corps et de la santé en danse. Le but des capsules théoriques était d'offrir des occasions de réfléchir, de partager et de mettre à profit les points de vue des uns et des autres dans une remise en question de certains « jeux de vérité » et, ainsi, de s'attarder à la question éthique en danse. Dans le cadre de cette recherche-action, nous voulions ébranler la fixité de la construction du corps dansant au sein du discours dominant en danse et, surtout, remettre en cause la perception d'une manière unique d'y arriver. Plus particulièrement, nous voulions comprendre comment se joue la rencontre entre, d'une part, le discours dominant en danse – qui promeut un corps idéal, suppose une relation de docilité, entretient une normalisation d'un mal-être corporel – et, d'autre part, le discours de l'éducation somatique qui se trouve en porte-à-faux eu égard au discours dominant en danse parce qu'il soutient le développement d'une autorité interne et l'agir vers un bien-être corporel ; encourageant ainsi un processus de subjectivation qui aide à être moins vulnérable aux effets du discours dominant.

7. Voir Fortin, Cyr et Tremblay (2005) ainsi que, dans cet ouvrage, le premier chapitre, « Incorporation paradoxale des normes esthétiques et de santé chez les danseurs contemporains » (S. Fortin, S. Trudelle et G. Rail, p. 9).

4. MÉTHODOLOGIE

La recherche-action s'est déroulée à l'automne 2005, dans le cadre d'un cours d'éducation somatique bihebdomadaire et obligatoire pour les étudiants de deuxième année au programme de baccalauréat en danse de l'Université du Québec à Montréal. Vingt-quatre étudiants ont participé à la recherche-action, dont 22 femmes et 2 hommes, avec une moyenne d'âge de 22 ans. Conformément au code de l'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'Université du Québec à Montréal, des formulaires de consentement individuel ont été signés par tous les participants⁸. La recherche, de type «recherche-action du professeur» (Gomez, Flores et Jiménez, 1996), a été initiée par les trois auteurs. Même si la recherche-action n'a pas été conceptualisée dès le départ avec les participants, elle avait pour but d'approfondir, dans une optique de changement, le vécu des participants aux prises avec une situation problématique. Pour Lather (1991), les prises de conscience issues des processus de recherche-action peuvent défier la préséance du discours dominant et ouvrir l'espace pour la reconnaissance d'autres discours. Quant à Taggart (1998), elle considère que les démarches pédagogiques réflexives, qui visent l'émancipation des individus, s'intègrent favorablement aux buts d'une recherche-action. Dans le cas présent, capsules théoriques et ateliers pratiques offraient l'occasion d'investiguer comment le discours dominant en danse et celui, plus marginal, de l'éducation somatique participent de la construction de l'expérience corporelle des danseurs qui, à leur tour, contribuent à perpétuer ce discours, à moins qu'une pensée réflexive et critique ne vienne déstabiliser les «jeux de vérité».

Comme l'indique le tableau 4.1, les capsules théoriques du mardi, d'une durée d'une heure quarante minutes, visaient le développement d'une pensée réflexive par différents moyens : discussions à propos des cheminements individuels, échanges portant sur les perceptions du corps idéal, participation à l'élaboration d'un guide institutionnel de gestion des blessures⁹ et conférences présentant des résultats de recherche sur des problématiques reliées au rapport au corps et à la santé. D'une même durée, les ateliers pratiques du vendredi prenaient la forme d'ateliers de prise de conscience par le

8. Nous remercions vivement les 24 étudiants qui ont participé à l'étude. Les propos de 18 d'entre eux sont rapportés dans ce chapitre. À l'exception de deux personnes désignées à leur demande par un pseudonyme, ils sont identifiés par leur prénom. Plusieurs des participants portant le même prénom, la ou les premières lettres de leur patronyme seront utilisées pour les distinguer.

9. Dans une visée d'amélioration des rapports au corps et à la santé, cette recherche-action mise sur les processus individuels de conscience et de prise en charge. Cela ne nous fait pas perdre de vue pour autant l'importance d'intervenir sur le plan des politiques institutionnelles.

Tableau 4.1

Capsules théoriques et ateliers pratiques

Capsule théorique du mardi		Atelier pratique du vendredi	
1.1	Accueil.	1.2	Bilan corporel.
2.1	Constructions de la santé et rapports au corps chez les préprofessionnels (Fortin, Cyr et Tremblay, 2005).	2.2	La poussée du pied par rapport aux genoux et au bassin (Alon, 1996).
3.1	Passions harmonieuses et obsessives (Rip, Fortin et Vallerand, 2006).	3.2	Mouvements du bassin (Feldenkrais, 1993).
4.1	Constructions de la santé chez les professionnels (Fortin, Trudelle et Rail) ^a .	4.2	Processus respiratoire (Feldenkrais, 1993).
5.1	Perceptions du corps idéal (Vieira, 2004).	5.2	Les bras pour tourner (Shafarman, 1997).
6.1	Retour : fiches, lectures, histoire de vie, bilan corporel.	6.2	Ramper (Wildman, 2000).
7.1	Relation chorégraphe et interprètes, impacts sur la santé (Newell et Fortin) ^b .	7.2	Le mouvement des yeux qui contribue à la rotation (Feldenkrais, 1993).
8.1	Cours annulé.	8.2	Appuis sur les mains et les pieds (Joly, 1980).
9.1	Politique santé de l'UQAM, consultation (Girard et Fortin, 2005).	9.2	Torsion (Feldenkrais, 1993).
10.1	Retour : travail de mi-session.	10.2	Changements de tonicité avec des rouleaux (Alon, 1996).

^a Voir dans cet ouvrage, le premier chapitre, « Incorporation paradoxale des normes esthétiques et de santé chez les danseurs contemporains » (S. Fortin, S. Trudelle et G. Rail, p. 9).

^b Voir dans cet ouvrage le chapitre « Dynamiques relationnelles entre chorégraphes et danseurs contemporains » (P. Newell et S. Fortin, p. 87).

mouvement (PCM)¹⁰, inspirés des écrits originaux de Feldenkrais (1993) ou de ses proches collaborateurs. La méthode Feldenkrais d'éducation somatique a été retenue pour plusieurs raisons. D'abord, les coauteures en avaient une solide expérience. Ensuite, il existe une documentation attestant des contributions de la méthode dans diverses problématiques reliées à la santé et à la danse¹¹. Finalement, la méthode a été examinée d'un point de vue poststructuraliste et on a trouvé qu'elle contribue au processus de subjectivation (Wright, 2000). Même si notre choix s'est arrêté sur la méthode Feldenkrais d'éducation

10. Pour ne pas alourdir le texte, lorsque nous parlerons d'atelier pratique, nous ferons référence à la modalité de groupe de la méthode Feldenkrais d'éducation somatique, appelée Prise de conscience par le mouvement (PCM).

11. Pour les études liées à la santé, voir Buchanan et Ulrich (2001), Ives et Sosnoff, (2000). Pour celles liées à la danse, voir Galeota Wozny (2001, 2002), Fraleigh (2000), Fitt (1998) et Fortin, Long et Lord (2002).

somatique, il ne fait aucun doute pour nous que plusieurs pratiques corporelles pourraient ici se substituer à la méthode Feldenkrais dans la mesure où leur pédagogie valorise l'expérience sensible et une approche critique.

Les ateliers de groupe permettaient aux danseurs d'explorer des séquences de mouvements simples, à leur rythme, la plupart du temps au sol, afin de changer leurs habitudes inefficaces sur le plan fonctionnel et de trouver des alternatives qui soient confortables, basées sur leurs propres repères sensoriels. Les étudiants ont aussi bénéficié de deux sessions individuelles données par des praticiens certifiés de la méthode Feldenkrais et membres du Regroupement en éducation somatique¹². Alors que dans les ateliers de groupe l'exploration du mouvement était guidée verbalement pour stimuler la recherche d'indices sensoriels en l'absence d'un modèle de corps à imiter, dans les sessions individuelles, le praticien utilisait surtout le toucher pour aider la personne à préciser des zones floues dans la perception qu'elle a de ses mouvements.

La collecte de données a inclus : 1) une description, par chaque étudiant, de son « histoire de vie/histoire de corps » ; 2) une réflexion mi-parcours portant sur son vécu relativement au rapport au corps et à la santé ; 3) une synthèse à la fin de la recherche-action ; 4) des fiches remplies après chaque atelier afin de répondre à une question ouverte en lien avec le cours ; 5) des transcriptions de discussions en groupe et en micro-groupe ; et 6) des notes d'observation des chercheuses relevées après chacun des ateliers au moyen d'enregistrement vidéo ou audio dont certaines parties furent transcrites intégralement¹³. Le corpus de données comprend donc l'ensemble des différents travaux réalisés par les étudiants dans le cadre de leurs évaluations et auto-évaluations de cours. Conscientes qu'il n'existait pas de solution parfaite à cette contrainte de réaliser une recherche-action sur le terrain de l'enseignement universitaire, et afin d'amenuiser les conflits possibles pouvant surgir de la production de travaux servant à la fois les besoins de la recherche-action et ceux de l'évaluation des étudiants, nous avons opté pour plusieurs aménagements, dont la décision que les notes reposeraient partiellement sur un processus formatif incluant l'autoévaluation et que des discussions en groupe permettraient de préciser les autres modalités de l'évaluation.

Les données ont été analysées de façon concomitante à l'intervention et selon une méthode de théorisation ancrée (Paillé, 1996). Très rapidement, nous avons constaté chez les participants une grande hétérogénéité en termes

12. Nous remercions Nicole Aubry, Suzanne Charbonneau, André Fleurant, Yvan Joly, Michael Hébert, Warwick Long, Philippe Leblond et Robert Poliquin pour leur participation au volet individuel de l'enseignement de la méthode Feldenkrais.

13. Nous remercions Chantal Vanasse pour son aide précieuse lors de l'enregistrement vidéo ou audio des rencontres, de même que pour les transcriptions.

de nombre d'années d'expérience en danse (de 2 à 15 ans) ainsi qu'en termes de style (ballet, contemporain, danse sociale, hip-hop). Pour plusieurs, l'arrivée à l'université coïncidait avec la découverte de l'éducation somatique. Nous avons donc ressenti le besoin de connaître les réactions des participants aux ateliers pratiques et aux capsules théoriques pour savoir comment, pour eux, le discours de l'éducation somatique se positionnait par rapport au discours dominant en danse. Conséquemment, nous débutons les sections suivantes par les appréciations des étudiants envers le processus de la recherche-action et poursuivons par la présentation de trois profils liés au rapport au corps et à la santé qui ont émergé de l'analyse.

5. APPRÉCIATION DE LA RECHERCHE-ACTION

Malgré une grande variété d'expériences corporelles chez les étudiants, nous pouvions constater chez certains, au début de la recherche-action, des expériences d'inconfort et de douleur, lesquelles se sont progressivement modifiées en moments de découverte, de confort, de plaisir et de « connexion » corporelle. Cette citation de Caroline Ca. illustre cette situation :

Au début, je ressentais davantage de colère, car je m'épuisais dû au fait que je m'efforçais trop [...] Avec le temps et ce dont nous avons parlé durant les cours, je me suis davantage écoutée et j'ai appris à prendre des pauses et le temps qu'il me fallait pour que cela soit gagnant. Je crois qu'il faut être persévérant.

Ce changement était visible dans notre observation des ateliers. Dans les premières semaines, les étudiants montraient des signes d'agitation et d'inconfort, que nous avons interprétés comme une tentative de retrouver leurs références corporelles habituelles, ce que nos données écrites n'ont pas tardé à confirmer. Cette tendance s'est atténuée et, par la suite, nous avons observé plus de calme, une plus grande acceptation de la nouveauté, et une capacité grandissante de porter attention à soi-même. Il faut dire que les conditions d'apprentissage de la méthode Feldenkrais s'opposent en plusieurs points à celles traditionnellement retrouvées en classe de danse (Fortin, 1996, 2003). Par exemple, dans la méthode Feldenkrais, la lenteur et la réduction de l'effort pendant l'exécution des mouvements sont des priorités qui permettent de développer une capacité de discrimination des sensations corporelles. Cette façon de faire inhabituelle a suscité des réactions, comme en témoigne Caroline Ch. :

Avant, je faisais souvent abstraction de ma condition afin de performer. Je danse [maintenant] avec plus de respect pour mon corps. En Feldenkrais, le but est l'exploration et non la performance. En transférant ces principes

ailleurs, je me rends compte que mon stress diminue, que j'aborde les événements avec plus de calme, que je les perçois de façon moins dramatique.

Le fait qu'il n'y a pas de démonstration de la part du professeur contribue aussi à un changement notable. « *L'autonomie laissée dans la leçon, aux dires de Claudine, permet de s'enseigner à soi-même et de faire des choix, ce que j'apprends à faire petit à petit.* » Plusieurs participants ont mentionné les exigences intenses de la première année de leur formation au baccalauréat et s'être blessés. Nombre d'entre eux, comme Claudine, ont dit que la méthode Feldenkrais fournit un contrepoint apprécié : « *Le Feldenkrais rentre parfois en contradiction avec l'enseignement que l'on reçoit dans d'autres cours, mais je trouve que là est sa force.* »

En ce qui concerne les capsules théoriques, elles ont représenté pour un grand nombre d'étudiants un moment déstabilisant où s'opposaient différents discours. Cela a engendré des appréciations parfois ambivalentes comme le démontre ce commentaire de Léa :

[En danse] les sujets tabous sont évités et on essaie de ne pas s'en pré-occuper alors qu'ils sont toujours bien présents dans la société. Les discussions ont été très gratifiantes et utiles à ma compréhension personnelle. Tous les sujets abordés ont suscité des réflexions et des remises en question très importantes. Parfois même, je ne voulais pas aller au cours du mardi de peur de ressortir trop bouleversée et secouée par toutes sortes de questionnements [...] Les discussions me ramenaient à me rappeler le milieu dans lequel j'avais évolué et je me posais des questions sur mon cheminement futur ainsi que sur mon cheminement passé.

La fréquence élevée de ce genre de commentaire révèle une ambivalence entre, d'une part, le désir de prendre conscience de situations présentes dans le milieu de la danse et, d'autre part, l'inconfort que cela suscite. Même lorsque les capsules théoriques abordaient des problématiques connues, les étudiants ont souligné l'importance de l'échange verbal en groupe qui permet de « *nommer les choses pour se situer* », comme l'écrit Marie-Gerdine :

Les sujets qui sont traités ne me sont jamais nouveaux. Cependant, ce que j'en retire l'est toujours. Le fait d'entendre les autres s'exprimer sur des choses qui me touchent vient cristalliser mes opinions. Souvent cette période a clarifié nos pensées en leur donnant du poids ou en venant carrément tout remettre en question pour nous faire réfléchir par la suite. C'est à moi de vraiment prendre la peine de trier l'information pour garder ce qui me parle vraiment afin que cela porte fruit.

Finalement, les capsules théoriques ont offert l'occasion de « *briser le silence* » comme le fait remarquer Émilie P., une étudiante en provenance du milieu du théâtre :

Je suis certaine que ma réflexion aurait été totalement différente si la danse avait été le premier médium que j'avais abordé. Il est étonnant de voir tous les sacrifices que fait un danseur sans jamais se plaindre. La loi du silence, c'est comme ça qu'on l'appelle dans le milieu [...] J'ai été à moitié étonnée quand j'ai entendu que certaines [femmes] en troisième année s'étaient fait demander de maigrir pour participer à un spectacle dirigé. Je ne sais pas comment j'aurais réagi si [le chorégraphe] m'avait dit ça à moi. Sûrement que je lui aurais demandé s'il se prenait pour Dieu pour me demander une chose pareille. La recherche du corps parfait chez les danseurs est tellement ancrée qu'il devient presque abstrait pour eux qu'une personne au corps non parfait puisse en être fière ou du moins être en acceptation avec celui-ci. Une anecdote pour illustrer mon propos : l'année dernière, une professeure croyait que je ne dansais pas avec mon tronc car je n'acceptais pas ma corpulence. J'avais beau lui dire que je n'étais pas complexée par mon poids, il n'y avait rien à faire.

Au début de la recherche, nous pouvions repérer environ deux tiers des étudiants qui s'appropriaient le discours dominant en danse : beaucoup d'importance était donnée à l'autorité des professeurs et chorégraphes et à « la » façon d'atteindre le corps idéal était valorisée sans grande préoccupation « du prix à payer ». Néanmoins, pour tous, la recherche-action fut une occasion d'engager une réflexion personnelle sur des problématiques non conscientisées ou considérées jusque-là comme « normales » ou immuables. Dans la prochaine section, nous voyons comment les étudiants se sont appropriés le discours dominant de la danse et celui, plus marginal, de l'éducation somatique. Notre analyse a fait ressortir trois tendances ayant une importance similaire si l'on en juge par le nombre de commentaires des étudiants. Bien que chacune d'elles emprunte toujours un peu aux autres et présente souvent un profil mixte, nous poursuivons ici un but heuristique et les décrivons en tant qu'« idéaux-types » : *Vers le statu quo*, *Entre le statu quo et le changement*, et *Vers le changement*.

6. PROFILS DES RAPPORTS AU CORPS ET À LA SANTÉ

6.1. VERS LE STATU QUO

Les étudiants du premier profil ont démontré une appropriation du discours dominant et une certaine réticence à le remettre en question. Nous avons retenu ici l'expérience de Marie-Pière pour illustrer ce profil :

Il s'agissait pour moi de peut-être remettre en question mon avenir de danseuse. Je sais que ce n'était pas l'intention, mais bien souvent, pour moi, ce fut le cas et je suis quelquefois sortie du cours complètement

déprimée. Je suis très sensible à ces réalités auxquelles je ne veux pas faire face car je voudrais continuer à penser que tout va aller très bien pour moi [...] Les capsules me font questionner mon futur.



Illustrateur : Nicolas Carmine, 2007.

Alors que pour certains étudiants, le contenu des capsules théoriques ne constituait « aucune grande révélation », pour d'autres, il « brisait un rêve de petite fille ». Nous avons remarqué que le bouleversement suscité par les capsules théoriques était plus fréquent chez les étudiants de ce profil. C'est aussi eux que la capsule théorique portant sur les liens entre les blessures et les types de passion¹⁴ a le plus dérangés. S'identifiant spontanément à la passion « obsessionnelle » plutôt qu'à la passion « harmonieuse », les étudiants ont mentionné la « dureté » et le « perfectionnisme » qu'ils s'imposent à eux-mêmes. Plusieurs ont cependant souligné que les exigences du baccalauréat n'étaient pas étrangères à leur inclination pour la passion obsessionnelle. Ne voyant pas d'alternative, les étudiants de ce profil restaient quelque peu passifs

devant les situations qu'ils jugeaient déplorables, ce qui suggère un vécu en lien avec les technologies de domination. À la fin du cours sur les passions, Marie-Pière a écrit dans sa fiche hebdomadaire :

Je suis épuisée et déprimée tellement je n'ai plus de temps pour moi. Je n'ai plus de temps à passer avec ma famille ni avec mon amoureux [...] Mais je ne peux rien y faire ! Je dois aller à l'école et travailler. Et si, plus tard, je travaille pour un chorégraphe et que j'ai des répétitions tous les jours, ça va être la même chose. Je ne lui demanderai pas d'avoir moins de répétitions à moins d'être blessée ou vraiment malade.

Par ailleurs, dans les ateliers pratiques d'éducation somatique, les étudiants de ce profil se sont impliqués pleinement dans leur exploration proprioceptive. Ils utilisaient les ateliers Feldenkrais pour être mieux dans leur corps, selon leurs besoins du moment présent, sans vraiment questionner l'ensemble de leur rapport au corps et à la santé. Les propos de Patricia quant à l'éducation somatique illustrent bien cette tendance :

14. Voir dans cet ouvrage le chapitre « La passion de danser : les deux côtés de la médaille » (B. Rip, R.J. Vallerand et S. Fortin, p. 183).

Il s'agit de vivre cet inconfort et de déterminer les techniques favorables à la diminution de cette situation [...] L'important est de trouver nos propres solutions. Il faut donc comprendre que la douleur et l'inconfort sont des caractéristiques propres au métier. Alors, aussi bien les apprivoiser!

Chez ces jeunes danseurs en formation, la douleur et la fatigue sont souvent perçues comme les signes du travail bien fait et d'un engagement sérieux. Ils ne perçoivent pas que les sensations de mal-être puissent indiquer une surcharge de travail prédisposant aux blessures. C'est le cas d'Audrée :

J'ai réalisé que ma blessure était déjà présente avant mon malaise de jeudi. J'ai repensé au cours de vendredi passé où j'avais remarqué une douleur à l'épaule gauche et je réalise maintenant que j'aurais dû m'attarder et écouter plus cette douleur. Maintenant, je suis en arrêt obligatoire. Cette blessure me fait réaliser que je dois développer encore plus l'écoute de mon corps pour éviter ce genre de blessure. Je dois apprendre de ma situation. Cette blessure me rapproche de moi-même et de mes sensations.

6.2. ENTRE LE STATU QUO ET LE CHANGEMENT

L'analyse des données a fait émerger un deuxième profil qui, à l'inverse du précédent, semble regrouper des participants qui ont davantage profité des capsules théoriques que des ateliers pratiques de Feldenkrais. Leurs écrits contiennent en effet peu de descriptions du processus proprioceptif mais de nombreux indices d'un intérêt soutenu pour les capsules théoriques comme autant d'occasions pour formuler opinions et critiques au regard du discours dominant en danse. Le commentaire de Pascal, émis lors d'une discussion de groupe, constitue ici un excellent exemple :

J'ai été surpris qu'on voie encore le corps d'un danseur, d'une danseuse contemporaine comme celui en ballet. Il faut qu'il se fasse mal, il faut qu'il soit mince, il ne faut pas qu'il ait de tatouage, il faut qu'il soit parfait. Moi, je suis allé en danse contemporaine parce que j'avais comme l'impression que ce n'était pas là. Quand j'ai vu que ça s'est retrouvé, ça m'a fait grimper dans les rideaux. Est-ce que ça veut dire que des gens comme moi ou comme Émilie, on n'a pas d'affaire là ?

Au fil des semaines, les capsules théoriques se transformaient en un lieu de discussion qui permettait de considérer les rapports au corps et à la santé comme résultant d'une accommodation au discours dominant. Contrairement aux participants du profil précédent, les commentaires de ceux du profil *Entre le statu quo et le changement* laissent entrevoir une certaine critique à l'égard du discours dominant. Les écrits d'Émilie P., à la huitième semaine, constituent une illustration manifeste de cette dimension :

Le chorégraphe va tenter d'imposer son type de corps idéal à tous les danseurs [...] On tente tout pour la création et le chorégraphe. Ça devient un cercle vicieux; l'interprète veut pouvoir vivre de sa passion, il veut donc pousser son corps jusqu'à ce qu'il soit assez parfait pour pouvoir être engagé. Fréquemment, lors de la création, ce n'est pas assez; il va donc aller plus loin encore. Il ne se plaindra pas au cas où le chorégraphe ne l'aimerait plus et ne l'engagerait plus. Le chorégraphe se sent donc à l'aise d'en demander plus car il ne rencontre pas de barrière face au danseur. L'interprète finit par ne plus écouter ses sensations.



Illustrateur: Nicolas Carmine,
2007.

Plusieurs étudiants partageant ce profil ont émis la conviction qu'il était possible de changer la façon de construire un corps idéal et même de le remettre en question. En outre, le commentaire de Luc indique qu'il peut questionner les critères externes du corps idéal basés sur la forme extérieure du mouvement. Il révèle un désir de s'investir dans l'exploration de références proprioceptives le guidant vers ce que nous pourrions qualifier de « meilleur sentir » plutôt que de « meilleur paraître ».

Je dois faire des changements dans mon comportement. Je veux changer mon habitude de vouloir faire comme il le faut, pour une belle forme. Je dois me concentrer à me souvenir des sensations du mouvement. Je me sens énormément influencé par notre société qui gratifie la performance. Je vois l'obsession de vouloir être très bon comme un obstacle puisque mon esprit critique le mouvement plutôt que de le ressentir.

Pourtant, cette possibilité de changement se manifeste davantage sur le plan théorique que sur le plan pratique. Les étudiants de ce profil démontrent peu d'actions concrètes face aux situations qu'ils identifient comme problématiques. Les « je dois » sont nombreux comparativement aux « je fais » ou « je commence. » Le commentaire d'Éveline, également à propos de l'apparence du corps idéal des danseurs, nous aide à comprendre cette idée :

Dans le texte de Feldenkrais, La conscience à travers le mouvement, on parle de certains exercices demandant une cambrure des reins et une détente des muscles abdominaux [...] Cette intention va tellement à l'encontre de ce qu'on apprend depuis le début de notre vie que j'aurais de la difficulté à l'exécuter devant mes pairs. Ainsi, me donner le droit d'avoir un ventre mou et rond pourrait modifier une perception de moi-même et même des autres vis-à-vis de moi-même. Nous sommes tellement conditionnés à avoir un ventre plat et dur que nous remarquons tout de suite les gros ventres. Par rapport à mes perceptions d'étudiante en

danse, étant habituée d'être entourée de corps assez minces et droits, ma vision devient faussée lorsque j'arrive dans le métro, le soir, et que je vis la réalité.

Nous pouvons voir dans ce commentaire d'Éveline sa capacité à faire une critique du discours dominant même si elle ne se sent pas capable d'agir différemment. Si elle se donnait le droit de faire autrement, elle vivrait l'expérience corporelle d'un discours marginal en danse. En voyant les « jeux de vérité » qui se jouent dans le studio de danse mais en ne s'y opposant pas fermement, comme Éveline, les étudiants de ce profil se positionnent dans un entre-deux par rapport aux technologies de domination et aux technologies du soi de Foucault.

6.3. VERS LE CHANGEMENT

Un dernier profil regroupe des étudiants dont les commentaires révèlent une certaine résistance face au discours dominant en danse. Ces étudiants manifestent une facilité à établir des liens entre leurs expériences corporelles et leur compréhension du milieu de la danse. Voici comment s'exprime Émilie S. :

J'ai pris conscience que ma formation antérieure ne tenait pas vraiment compte de la sensation interne du corps. J'apprécie réellement le fait de devenir plus critique face à la douleur. Je m'aperçois que je dois changer les idées préconçues que j'ai par rapport au corps du danseur. Je crois que beaucoup de danseurs ont eux-mêmes encore des idées préconçues sur leur propre corps. C'est pourquoi je suis reconnaissante d'avoir des conversations qui me permettent de me remettre en question et de devenir plus critique. Bien entendu, la danse baigne dans un monde de sacrifices où les conditions humaines sont souvent difficiles mais je crois que les changements commencent par notre propre monde intérieur. J'aime l'idée de développer une « autorité interne » qui nous dicte le chemin à suivre tout en se respectant en tant qu'individu.

Les étudiants de ce profil ont relaté des actions individuelles pour changer les situations considérées comme problématiques. Nous pouvons donner en exemple Virginie et sa décision d'aller consulter un ostéopathe après le cours où nous avons fait un retour sur les bilans personnels :

En revoyant ces deux bilans, je me rends compte à quel point je peux me négliger. Dans le cours, je n'ai cessé de me répéter que je devrais me préoccuper davantage de mes douleurs répétitives. La procrastination de mes visites chez l'ostéopathe est souvent due à ma situation financière. Mais directement après ce cours, je me suis précipitée au téléphone afin de prendre un rendez-vous sans délai. Vaut mieux tard que jamais [...] Le cours de Feldenkrais me fait développer mes pensées et me rapproche d'une mentalité qui me ressemble.

Il est important de souligner que c'est chez ces étudiants que nous avons relevé, au début de la session, l'adhésion la plus faible au discours dominant en danse. Cette observation nous permet de croire qu'ils avaient déjà un sens critique et/ou une pratique corporelle plus diversifiée. Pour ces étudiants, le cours est venu faciliter un processus déjà en cours. Ce fut le cas pour Marie-Josée qui, à la suite de la capsule théorique portant sur les relations entre le chorégraphe et les interprètes, a écrit :

Je me sens partagée. Je peux comprendre et accepter l'autorité d'un chorégraphe mais la manière dont il me dirige est très importante ; je ne suis pas un objet. J'aime bien participer dans le processus mais je trouve intéressant d'apprendre la gestuelle de quelqu'un d'autre. Pour moi le chorégraphe n'est ni plus haut, ni plus bas que l'interprète. Comme par exemple, [un chorégraphe] nous demande beaucoup de temps à l'extérieur des cours, mais j'accepte car je trouve le temps de le faire et j'aime beaucoup son matériel. Ça me fait évoluer dans mon cheminement personnel.

Marie-Josée se réfère ici à un chorégraphe invité à donner un cours de 15 semaines ayant comme objectif l'acquisition de compétences d'interprète par la participation à un processus de création culminant dans la représentation d'une œuvre originale. Une anecdote relatée par Marie-Josée mérite d'être rapportée ici car elle illustre la négociation qui se fait entre discours alternatif et dominant. Au tiers de la session, le chorégraphe a demandé aux étudiantes de perdre du poids, ce que Marie-Josée a trouvé abusif même si, plus tard, le chorégraphe a précisé que ce qu'il recherchait était davantage de l'ordre d'un meilleur investissement corporel que d'une perte de poids. Ce même chorégraphe a, par la suite, demandé aux étudiantes de venir répéter aux périodes habituellement libres des heures de repas et fins de semaine. Cette demande jugée excessive a amené les membres du groupe à faire front commun pour délimiter la présence supplémentaire qu'elles pouvaient consacrer à la préparation du spectacle compte tenu des différentes situations familiales et des pertes financières occasionnées par une diminution du temps disponible pour le travail rémunéré de fin de semaine. Marie-Josée a dit se sentir partagée entre une réaction de résistance et une réaction d'acceptation : « *En même temps, ça me permet de toucher à quelque chose d'unique dans mon interprétation.* » Démontrant une pensée réflexive, elle met en contexte les exigences du chorégraphe et utilise cette expérience pour clarifier ses choix de vie :

Il a peur que sa pièce ne soit pas bonne. Il a peur qu'on manque de temps mais ce n'est pas mon problème, sa réputation à Montréal. Mais, en même temps, on travaille conjointement et je vais faire mon possible pour que la pièce soit bonne [...] Ça a clarifié ce que je veux faire dans ma vie. Je

veux danser mais je ne veux pas juste ça. Je pense que je n'ai pas la force. Je voudrais faire des projets avec la relève, faire de la danse-théâtre, avoir des enfants, faire de la massothérapie, voyager.

Lors de nos discussions, Marie-Josée a beaucoup fait usage de l'expression « en même temps », ce qui suggère une capacité de prendre en compte différentes perspectives. Son expérience avec ce chorégraphe, combinée à la recherche-action, lui a fait prendre conscience d'« avoir dérogé d'elle-même », ce qui l'amène à réajuster son positionnement au sein du milieu. Dans sa double posture face aux abus du chorégraphe, elle témoigne d'une clairvoyance eu égard aux « règles du jeu » du discours dominant. De ses propos se dégage l'idée que les étudiants coopèrent d'eux-mêmes (du moins en partie) aux situations de domination,



Illustrateur : Nicolas Carmine, 2007.

peut-être faute d'options possibles ou encore parce que les avantages qu'ils en retirent l'emportent sur les souffrances ou les sacrifices réclamés par de telles situations. Malgré de fortes contraintes institutionnelles, Marie-Josée réussit à exercer un certain pouvoir d'action sur elle-même et son environnement. Lors des discussions, certains étudiants, tels Marie-Josée, ont mentionné que la santé pouvait être un défi créatif. Si la santé est définie relativement à ce qu'un individu ou un groupe accepte comme norme, elle peut tout aussi bien être redéfinie. Ainsi, pour bien comprendre la santé, faut-il se pencher sur les contextes esthétiques et institutionnels au sein desquels elle prend place en envisageant la possibilité d'instituer de nouvelles normes personnelles plutôt que de perpétuer celles existantes, ce qui renvoie au concept des technologies du soi de Foucault.

DISCUSSION ET CONCLUSION

Nos résultats concordent avec la théorie foucauldienne voulant qu'un discours dominant s'appuie sur un savoir/pouvoir qui ne s'exerce que sur des « sujets libres » (Foucault, 1976). En tant que tels, ces derniers peuvent bien sûr s'identifier à ce discours dominant, l'intérioriser (appropriation), mais ils peuvent aussi le contrecarrer (résistance) ou simplement s'y adapter mais sans l'accepter (accommodation). Ces trois positions par rapport au discours dominant, l'appropriation, l'accommodation et la résistance, émergent de notre analyse. En effet, les étudiants du premier profil s'approprient le discours dominant en danse qu'ils considèrent comme incontournable pour avoir une carrière en

danse. Ils se soumettent aux significations, au pouvoir et au contrôle qui lui sont associés. Pour faire partie du jeu, il faut accepter ses règles, pensent ces étudiants. Les expériences corporelles proposées dans les ateliers pratiques d'éducation somatique sont ici détournées de leurs visées pour plutôt aider les étudiants à cheminer vers ce qui est important pour eux : repousser les limites de leur performance sans égards aux conséquences ou presque. Cette quête peut entraîner une grande satisfaction mais aussi blessures et souffrances car les normes professionnelles du corps idéal et de la performance infaillible sont difficilement atteignables pour la majorité des étudiants. Les emprunts au discours marginal de l'éducation somatique servent alors à amenuiser les conséquences sur la santé du discours dominant en danse, lequel peut être néfaste lorsqu'il se traduit par une déconnexion sensorielle trop prononcée. En d'autres termes, l'éducation somatique sera utilisée pour récupérer ou réparer le corps abîmé et fatigué, qui redeviendra apte à poursuivre sa tentative de perfection. Chez les participants du profil *Vers le statu quo*, on peut donc douter d'un véritable processus de subjectivation car les apprentissages issus de la pratique de l'éducation somatique servent le discours dominant et contribuent à la production de corps dociles.

Les étudiants du deuxième profil semblent adopter une position d'accommodation envers le discours dominant. D'une part, ils manifestent une pensée réflexive et critique en verbalisant une réticence relativement à certains aspects du discours dominant ; d'autre part, ils ne semblent pas faire l'expérience corporelle des changements de discours qu'ils verbalisent. Nous avons vu, avec Markula (2004), que pour développer une pratique de soi qui puisse constituer une pratique de liberté, il faut certes développer une pensée critique envers le discours dominant mais il faut aussi reconstruire consciemment le discours alternatif par un changement dans la façon de se construire corporellement, une étape qui n'a pas été concrétisée par les étudiants de ce profil au moment où nous avons mis fin à notre recherche-action. Rappelons que les nouvelles sensations, manières d'être et de faire ne sont intégrées dans les actions quotidiennes que dans la mesure où elles sont compatibles avec le discours auquel adhère l'individu. Dans ce profil, le discours marginal de l'éducation somatique n'a pas été encore incorporé, pourrions-nous dire. Les processus de subjectivation apparaissent donc ici comme un bricolage qui emprunte avec plus ou moins de cohérence aux discours dominant et marginal.

C'est donc chez les étudiants qui ont démontré à la fois une pensée critique par rapport au discours dominant et une capacité de faire des liens avec leurs nouvelles expériences corporelles que nous voyons les processus de subjectivation les plus accomplis. L'expérience de la méthode Feldenkrais d'éducation somatique a favorisé, chez les étudiants du troisième profil, le développement d'une autorité interne les rendant moins vulnérables aux impacts sur la santé du discours dominant en danse. Ils actualisent la possibilité

de faire des choix sur la base d'une plongée dans l'expérience intime du mouvement, respectueuse des structures du corps. Car tel est l'enjeu éthique : lorsqu'une acuité proprioceptive est accompagnée par une pensée réflexive, les atteintes au corps qui apparaissaient comme une dimension admise dans la vie du danseur s'avèrent alors, si elles persistent, une diminution inacceptable de la qualité de vie. Pour les étudiants de ce profil, la normalité de la douleur ou de certaines pratiques pédagogiques n'est plus aussi aveuglément acceptée ou ne l'est qu'à certaines conditions et pour un certain temps. Ils tendent vers une vie artistique plus harmonisée avec les autres sphères de leur vie. En résistance au discours dominant qui prescrit une façon de faire, penser, ressentir et dire la danse, les danseurs de ce profil ressentent une exclusion plus ou moins marquée qui propulse certains vers l'affirmation d'une orientation artistique différente.

Chez les étudiants des deux premiers profils, la recherche-action aura permis de partager une mise en doute des « jeux de vérité » des technologies de domination. Les étudiants du premier profil étaient, pour leur part, moins enclins à remettre en question le discours dominant en danse mais la possibilité de discuter de ses différents enjeux leur est apparue un exercice valable leur permettant de se positionner eu égard aux dynamiques de pouvoir en danse. Des types de rapport au corps violents physiquement ou abusifs psychologiquement sont plus ou moins consentis par les danseurs en formation puisque le pouvoir, tel que le conçoit Foucault, ne se manifeste pas tant par l'imposition de contraintes extérieures au sujet que par l'intériorisation de normes et de buts productifs. L'idée n'est pas d'abandonner toutes les activités disciplinaires qui agissent sur les individus mais de reconnaître, comme le précise Smith Maguire (2002), l'intérêt à participer à différentes pratiques corporelles qui, inéluctablement, ont différentes conséquences sur la santé, conséquences que les danseurs sont parfois prêts à assumer consciemment.

Cette recherche-action confirme que la formation en danse est loin d'être « un lieu de réflexion subversive » pour reprendre une expression de Frétard (2004, p. 60). Les pratiques institutionnalisées qui encadrent les jeunes danseurs font encore souvent la promotion de corps dociles (Dyck et Archetti, 2003 ; Fortin, 2003 ; Green, 2001). Malgré les intentions louables des professeurs, danseurs, chorégraphes, éducateurs somatiques, thérapeutes ou autres intervenants de faire évoluer la profession, les divergences se manifestent au regard des moyens pour y arriver. Si l'éducation somatique marque indéniablement le développement de la danse contemporaine (Suquet, 2006), cela ne se fait pas sans un certain ébranlement des pédagogies. Pour Louppe (1997), la danse implique une « longue quête de ce qui pourrait être un devenir-corps. Et dans ce devenir du soi au corps, de nombreuses techniques d'intelligence du mouvement (Alexander, Feldenkrais, Pilates, etc.) ne cessent d'aider tout

individu, danseur ou non, qui s'engage dans cette quête» (p. 75). Dans une courte période de temps, la méthode Feldenkrais d'éducation somatique a effectivement confirmé son potentiel en termes de technologie du soi.

Dans l'ensemble, la combinaison des capsules théoriques et des ateliers pratiques d'éducation somatique a encouragé la déconstruction d'une façon monolithique de voir le corps idéal, l'autorité externe et la normalisation de la douleur, de la blessure et de la fatigue en danse. Dans leurs formations préalables, la plupart des étudiants avaient enregistré certaines «vérités» desquelles il ne fallait pas déroger pour arriver à la perfection corporelle désirée, au risque d'engendrer – et ce fut le cas au début de la recherche-action – une incompréhension des éléments situés hors du discours dominant dont ils avaient l'habitude. La recherche-action a vite rempli son rôle d'interroger les règles du jeu en présentant aux danseurs une pédagogie inhabituelle au service d'une pratique artistique soucieuse des enjeux de santé. Tout en reconnaissant les possibilités de plaisir et de satisfaction qui peuvent découler de différentes manières de pratiquer la danse, notre parti pris dans cette recherche-action a été celui de la santé prise dans un sens large et se rapprochant du précepte foucauldien de souci de soi, lequel amène à un questionnement éthique des différentes pratiques corporelles. La recherche-action a contribué à la mise à nu de certains «jeux de vérité» du discours dominant en danse et, malgré la réticence de certains étudiants à le remettre en question, l'espace de parole créé est apparu important dans un milieu où le silence résigné est souvent de mise. La recherche-action a été réalisée dans le cadre de l'apprentissage de la danse contemporaine et au moyen de la méthode Feldenkrais d'éducation somatique mais une démarche similaire de valorisation des technologies du soi pour favoriser des rapports au corps plus sains est souhaitable dans d'autres formes de danse et avec d'autres outils pédagogiques.

BIBLIOGRAPHIE

- Alon, R. (1996). *Mindful Spontaneity*, Berkeley, North Atlantic Books.
- Boudreau, F., R. Folman et R. Konzak (1992). «Les techniques martiales orientales comme technologies du soi : une réponse à Michel Foucault», *Sociologie et Sociétés*, vol. 24, n° 1.
- Bourdieu, P. et L.J.D. Wacquant (1992). *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil.
- Buchanan, P.A. et B. Ulrich (2001). «The Feldenkrais Method® : A dynamic approach to changing motor behavior», *Research Quarterly for Exercise and Sport*, vol. 72, n° 4, p. 315-323.
- Dempster, E. (1988). «Women writing the body : Let's watch a little how she dances», dans S. Sheridan (dir.), *Grafts : Feminist Cultural Criticism*, Londres, Verso, p. 35-54.

- Després, A. (2005). *Les droits des danseurs : l'interface entre santé et esthétique*, Conférence (table ronde) présentée au congrès annuel de CORD sur la danse et les droits humains, Montréal, novembre.
- Detrez, C. (2002). *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil.
- Duret, P. et P. Roussel (2003). *Le corps et ses sociologies*, Tours, Nathan.
- Dyck, N. et E.P. Archetti (2003). *Sport Dance and Embodied Identities*, New York, Berg.
- Eddy, M. (2000). «Access to somatic theory and applications : Socio-political concerns», communication présentée à la conférence *Dancing in the Millennium*, Washington, Georges Washington University.
- Faure, S. (2000). «Les modalités d'incorporation des savoir-faire de la danse», dans S. Faure (dir.), *Apprendre par corps*, Paris, La Dispute, p. 113-173.
- Feldenkrais, M. (1993). *Énergie et bien-être par le mouvement : le classique de la méthode Feldenkrais*, Escalquens, Éditions Dangles, coll. «Psycho-soma».
- Fitt, S. (1998). *Dance Kinesiology*, New York, Schirmer Books.
- Fortin, S. (1996). «L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse», *Nouvelles de danse*, vol. 28, p. 15-30.
- Fortin, S. (2003). «Du corps docile à l'autorité de la chair», *Cahiers de l'IREF, Enjeux féministes : formes, pratiques, lieux et rapports de pouvoir*, n° 10, p. 69-73.
- Fortin, S., C. Cyr et M. Tremblay (2005). «The act of listening to the art of giving voice : Creative alternative practices in writing about health in dance», *Dance Research Journal*, vol. 37, n° 2, p. 11-24.
- Fortin, S., W. Long et M. Lord (2002). «Three voices : Researching how somatic education informs contemporary dance technique classes», *Research in Dance Education*, vol. 3, n° 2, p. 155-179.
- Foster, S.L. (1997). «Dancing bodies», dans J.C. Desmond (dir.), *Meaning in Motion*, Durham, Duke University, p. 235-258.
- Foucault, M. (1963). *La naissance de la clinique*. Paris, Presses universitaires de France.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. «Tel».
- Foucault, M. (1988). «Technologies of the self», dans L.H. Martin, H. Guitman et P.H. Hutton (dir.), *Technologies of the Self*, Amherst, University of Massachusetts, p. 16-49.
- Foucault, M. (1994). *The Essential Foucault*, New York, The New Press.
- Foucault, M. (1994[5 octobre 1982]). *Les techniques de soi, Dits et écrits*, tome IV, Paris, Gallimard.
- Fraleigh, S.H. (2000). «Cousciousness matters», *Dance Recherche Journal*, vol. 32, n° 1, p. 54-62.

- Frères, M. et M. Mairlot (1997). « Moshe Feldenkrais », dans M. Frères et M. Mairlot (dir.), *Maîtres et clés de la posture*, Paris, Frison-Roche, p. 57-61.
- Frétard, D. (2004). *Danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoire*, Paris, Les Éditions Cercle d'art.
- Galeota-Wozny, N. (2001). « Reflecting : Dance, mirrors, and the Feldenkrais method », *The Feldenkrais Journal*, n° 13, p. 13-17.
- Galeota-Wozny, N. (2002). « “Ouch” : dancers find a path out of pain with the Feldenkrais Method® – The Body », *Dance Magazine*, vol. 76, p. 36-37.
- Ginot, I. et I. Launay (2002). « L'école, une fabrique d'anticorps ? », *Art Press*, vol. 23, numéro spécial sur la danse, p. 106-111.
- Girard, F. et S. Fortin (2006). *Guide de gestion des blessures et/ou maladies*, Montréal, Département de danse, Université du Québec à Montréal. Politique interne.
- Gomez, G.R., J.G. Flores et E.G. Jiménez (1996). *Metodología de la Investigación Cualitativa*, Archidona, Aljibe.
- Green, J. (2001). « Socially constructed bodies in American dance classrooms », *Research in Dance Education*, vol. 2, n° 2, p. 155-173.
- Green, J. (2004). « The politics and ethics of health in dance education », dans L. Rouhiainen, E. Antilla, S. Hamalainen et T. Loytonen (dir.), *The Same Difference ? Ethical and Political Perspectives on Dance*, Helsinki, Theatre Academy of Finland, p. 65-106.
- Green, J. (2007). « Student bodies: Dance pedagogy and the soma », dans L. Bresler (dir.), *International Handbook of Research in Arts and Education*, Dordrecht (Pays-Bas), Springer, p. 119-132.
- Guimond, O. (1999). « L'éducation somatique : un changement de paradigme », dans *Sans préjudice... pour la santé des femmes*, Montréal, Réseau québécois d'action pour la santé des femmes, n° 18, p. 5-6.
- Huesca, R. (2005). « Les différents corps de la technique », *Quant à la danse*, n° 2, p. 29-40.
- Ives, J. et J. Sosnoff (2000). « Beyond the mind-body exercise hype », *Physician and Sportsmedicine*, vol. 28, n° 3, p. 67-68.
- Jackson, J. (2005). « My dance and the ideal body : Looking at ballet practice from the inside out », *Dance Research Journal*, vol. 6 n° 1-2, p. 25-40.
- Johnson, D.H. (1983). *Body. Recovering Our Sensual Wisdom*, Berkeley, North Atlantic Books.
- Johnson, D.H. (1995). *Bone, Breath and Gesture : Practices of Embodiment*, Berkeley, North Atlantic Books.
- Joly, Y. (1980). Note du stage de formation, Amherst, <www.yvanjoly.com/yvan/index.htm>. Document inédit.
- Joly, Y. (1995). « La recherche et la pratique du corps vécu : un point de vue par la méthode Feldenkrais d'éducation somatique », *Revue de l'Association pour la recherche qualitative*, vol. 12, p. 87-89.

- Lather, P. (1991). *Getting Smart: Feminist Research and Pedagogy with/in the Post-modern*, New York, Routledge.
- Long, W. (2002). *Sensing Difference: Student and Teacher Perceptions on the Integration of the Feldenkrais Method of Somatic Education and Contemporary Dance Technique*, mémoire de maîtrise inédit, Dunedin, Nouvelle-Zélande, University of Otago.
- Louppe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse.
- Markula, P. (2004). «Tuning into one's self: Foucault's technologies of the self and mindful fitness», *Sociology of Sport Journal*, vol. 21, n° 3, p. 302-321.
- Midol, N. (1995). *Démiurgie dans les sports et la danse*, Paris, L'Harmattan, n° 1, p. 141-156.
- Paillé, P. (1996). «De l'analyse qualitative en général et de l'analyse thématique en particulier», *Revue de l'association pour la recherche qualitative*, n° 15, p. 179-194.
- Rip, B., Fortin, S. et R. J. Vallerand (2006). «On the role of harmonious and obsessive passion for dance in injury and coping», *Journal of Dance Medicine and Science*, vol. 10, n° 1, p. 14-20.
- Shafarman, S. (1997). *Awareness Heals: The Feldenkrais Method for Dynamic Health*, Reading, Addison-Wesley.
- Shusterman, R. (1992). *L'art à l'état vif*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Smith, C. (1998). «Authoritarianism in the dance classroom», dans S.B. Shapiro (dir.), *Dance, Power, and Difference*, Champaign, Human Kinetics, p.123-146.
- Smith Maguire, J. (2002). «Michel Foucault: Sport, power, technologies and governmentality», dans J. Maguire et K. Young (dir.), *Theory, Sport & Society*, Londres, Elsevier, p. 293-317.
- Sorignet, P.-E. (2004). «Être danseuse contemporaine: Une carrière "Corps et âme"», *Travail, Genre et Société*, n° 12, p. 33-54.
- Suquet, A. (2006). «Le corps dansant: un laboratoire de la perception», dans A. Corbin, J.J. Cortine, et G. Vigarello (dir.), *Histoire du corps, les mutations du regard. Le xx^e siècle*, Paris, Seuil, p. 393-415.
- Taggart, G.L. (1998). *Promoting Reflective Thinking in Teachers: 44 Action Strategies*, Thousand Oaks, Corwin Press.
- Vieira, A. (2004). *A escola postural sob a perspectiva da educação somática: a reformulação de um programa de extensão na ESEF/UFRGS*, Porto Alegre, Université fédérale de Rio Grande Sud. Thèse.
- Wildman, F. (2000). *The Intelligent Body*, Berkeley, Feldenkrais Movement Institute. Cassette audio.
- Wright, J. (2000). «Bodies, meanings and movements: A comparison of the language of a physical education lesson and a Feldenkrais movement class», *Sport, Education and Society*, vol. 5, n° 1, p. 35-49.

LA RÉPARTITION DES RELATIONS DE POUVOIR DANS LA FORMATION EN DANSE¹

Warwick LONG

Ralph BUCK

Quand j'étais en Espagne, j'ai réussi à être admise à l'école prestigieuse de l'Académie royale d'Espagne. Tu sais, des milliers de gens passent l'audition chaque année et on n'en accepte environ que 50. Donc, j'ai réussi ça. J'étais la seule étrangère à l'école et c'était entièrement subventionné par le gouvernement. Alors, à partir de ce moment-là, le ballet c'était ma vie, le ballet tous les jours après l'école.

Et puis, j'ai échoué en ballet. Ils m'ont dit que mes hanches étaient trop larges, et ils ont dit : « Elles n'ont pas la bonne forme, elles ne conviennent pas pour le ballet. » Le professeur de musique a dit : « C'est dommage qu'on doive garder les personnes qui ont le bon physique et non les personnes qui savent danser. » J'étais très confuse à propos de tout cela quand j'étais petite, ça représentait une grande partie de ma vie à cette époque-là. Je devais avoir 9 ou 10 ans.

1. Traduit de l'anglais par Sarah Bild, mise en forme par Catherine Cyr et Sylvie Fortin.

Après quoi, je n'ai pas dansé pendant très longtemps, même pas socialement. La puberté et la croissance étaient la cause de mon échec en danse. Je suis le genre de personne qui peut tout faire quand je le veux vraiment. J'étais assez déçue du fait que c'était mon corps qui m'entravait et que je ne pouvais pas le changer. Et puis, j'ai trouvé des dérivatifs. J'ai joué au volley-ball et j'ai fini par vraiment y prendre plaisir. C'était presque comme la danse, la même sensation. J'ai 23 ans (Amélia).

Dans ce chapitre, nous adoptons une position socioconstructiviste pour explorer la manière dont les étudiants, tels qu'Amélia, expérimentent les relations de pouvoir dans leur apprentissage de la technique de danse contemporaine au niveau universitaire. Nous abordons les notions d'autorité interne et externe, de surveillance, de corps socialement construits et de corps dociles (Foucault, 1972), et nous nous penchons sur ce que cela implique, pour les étudiants, de tenter de se visualiser à l'intérieur de cadres pédagogiques alternatifs.

Plus particulièrement, à travers les expériences d'un groupe de quatre étudiants, nous examinons les implications des relations de pouvoir qui encadrent, et parfois contraignent, leur appropriation de l'autorité somatique. Nous verrons comment cela touche non seulement à l'enseignement et à l'apprentissage mais aussi à la santé et aux droits humains en éducation de la danse.

Dans les pages qui suivent, les voix des étudiants émergeront pour témoigner de leurs expériences d'apprentissage pendant que la voix de Ralph (en italique) agira en contrepoint à la réflexion élaborée par Warwick autour des expériences des étudiants. Ce chapitre constitue un complément au projet de recherche de Warwick (Long, 2002), ajoutant à ce dernier une dimension supplémentaire, soit une discussion, en différé, entre Warwick et Ralph.

En conclusion, nous verrons comment les expériences de ces étudiants mettent en relief le besoin d'une mise en place de programmes de formation en danse dans lesquels il est possible de négocier avec les influences que continuent d'exercer les discours dominants. Nous soutenons l'idée qu'en dépit des quelques problèmes que cela peut soulever, la promotion de l'autorité somatique fournit une alternative intéressante aux discours dominants en danse.

Warwick, avant de commencer, nous devrions nous introduire. Nous avons déjà présenté Amélia, qui a participé à notre étude de maîtrise; nous trouvons tous les deux que les histoires semblables à la sienne sont très répandues. En tant que directeur du Département de danse de l'Université d'Auckland, en Nouvelle-Zélande, j'ai trop souvent rencontré des jeunes femmes et des jeunes hommes qui se débattaient avec les perceptions dominantes de ce que c'est qu'être danseur. Le public et le milieu de la

danse ont des perceptions et des attentes envers la danse qui peuvent être cruelles et dévastatrices. Je sais qu'en tant qu'enseignant à temps partiel dans différentes universités, tu rencontres aussi ces mêmes perceptions. Sans aucun doute, ton travail comme enseignant et clinicien de Feldenkrais sous-tend ton rôle d'éducateur en danse. En effet, depuis notre première rencontre à l'Université d'Otago, en Nouvelle-Zélande, nos idées similaires sur la danse et la pédagogie nous ont menés sur le chemin de recherche que nous poursuivons ici et qui s'appuie sur les principes de l'éducation somatique (Ralph).

1. CADRE CONCEPTUEL

Depuis plus de vingt ans, les éducateurs se servent de l'éducation somatique dans des programmes de cycles supérieurs en danse (Cardinal, 2000 ; Fortin, 1998). Selon Hanna (1986), les pratiques somatiques

[...] étudient le soma : notamment le corps tel qu'il est perçu de l'intérieur, une perception à la première personne du singulier. Quand un être humain est observé de l'extérieur, c'est-à-dire du point de vue de la troisième personne, le phénomène du corps humain est aperçu. Le soma, étant perçu de l'intérieur, est catégoriquement distinct d'un corps, non parce que le sujet est différent mais parce que le mode de perception est différent : c'est une proprioception immédiate, un mode sensoriel qui fournit des données uniques (p. 4).

Joly (2001) ajoute à la définition de Hanna en spécifiant que le domaine de l'éducation somatique est celui de « l'apprentissage d'un corps vivant par son acquisition d'une sensibilité par le mouvement dans son environnement » (p. 17). Dans le milieu de la danse professionnelle, un nombre croissant de danseurs utilisent les pratiques somatiques, autant pour acquérir une connaissance incarnée du mouvement, que pour prévenir et gérer des blessures en conjonction avec des modes de traitement plus conventionnels. Une tendance similaire est observée au sein de la population en général où se développe un intérêt croissant pour les méthodes d'éducation somatique dans le traitement d'un large éventail de problèmes de santé tels que la sclérose en plaques (Huntley et Ernst, 2000 ; Stephens *et al.*, 2005), les douleurs chroniques (Bearman et Shafarman, 1999), la fibromyalgie (Kendall, Ekselius et Gerdle, 2001) et les accidents cérébrovasculaires (Batson, 2006).

Dans le cadre de cette étude, la méthode d'éducation somatique Feldenkrais, intégrée à des cours de technique contemporaine, a été utilisée comme pratique particulière à une collecte de données. Goldfarb (1993) décrit la méthode Feldenkrais comme « une connaissance systémique du design du corps humain pour le mouvement et une approche pédagogique s'appuyant

sur la perception afin que les gens puissent changer leur façon de bouger» (p. 1). C'est l'une des méthodes d'éducation somatique qui est utilisée actuellement par les danseurs professionnels et qui est aussi intégrée dans certains programmes préprofessionnels comme ajout aux méthodes traditionnelles d'entraînement. En se servant du mouvement, la méthode Feldenkrais s'adresse à la capacité potentielle, pour chacun, de hausser la conscience de soi à travers l'auto-observation de son comportement sensorimoteur, ce qui peut ensuite agir comme catalyseur vers un fonctionnement amélioré (Feldenkrais, 1949; Ginsburg, 1999; Hanna, 1990; Wildman, 1990a, 1990b).

Malgré la présence accrue des pratiques somatiques dans l'éducation universitaire, très peu de recherches, à ce jour, empruntent la perspective du danseur pour aborder l'éducation somatique et la danse contemporaine (Cardinal, 2000). Cette investigation se pose à la fois comme une recherche de l'auteur principal (Warwick) sur sa propre pratique et comme une étude constructiviste sur les perceptions des étudiants. La méthode Feldenkrais est privilégiée parmi les autres méthodes d'éducation somatique en raison de l'expertise des chercheurs.

2. MÉTHODE

La collecte des données a consisté en l'enregistrement vidéo de cinq cours de danse contemporaine, des discussions de groupe après chaque cours, les journaux personnels des participants, les notes personnelles du professeur-chercheur (Warwick) et des enregistrements audio des entrevues, d'une durée d'une heure, conduites avec chacun des quatre participants. Toutes ces sources de données ont révélé des possibilités différentes pour nourrir l'analyse. Les données ont été recueillies dans le cadre d'un programme de danse au cycle supérieur à UNITEC, Auckland, Nouvelle-Zélande².

L'approbation éthique, concernant l'anonymat et la sécurité des participants au cours de la recherche, a été obtenue d'un comité institutionnel d'éthique de recherche. Tous les participants ont signé un formulaire de consentement et choisi des pseudonymes, lesquels sont utilisés dans cet article. Pour éviter les longueurs, et afin de refléter la profondeur des expériences des participants, la synthèse du professeur-chercheur et les résultats obtenus auprès de quatre étudiants sont présentés dans cet article à partir d'un total de 16 étudiants inscrits aux cours quotidiens. Trois participants, Amélia, Lucia

2. Nous remercions les quatre participants – Amélia, Bevan, Lucia et Polly –, sans qui la réalisation de cette étude n'aurait pas été possible. Merci aussi à Chris Jannides et Felicity Molloy de l'UNITEC, Institut de technologie d'Auckland, pour leur soutien et leur ouverture.

et Polly, étaient des étudiants préprofessionnels en danse inscrits au baccalauréat ; quant à Bevan, il s'agissait d'un danseur professionnel œuvrant dans le milieu de la danse comme indépendant et suivant des cours par le biais d'une entente communautaire avec l'institution. Le processus de sélection de ces quatre participants se basait sur leur genre, leur parcours professionnel et préprofessionnel ainsi que sur la profondeur et l'articulation de leur discours.

3. STRUCTURE DES COURS

Chaque cours durait une heure et demie et se divisait en quatre sections : *a*) la sensibilisation par le mouvement ; *b*) la transition entre se mettre debout et marcher ; *c*) les exercices de danse technique ; et *d*) les phrases dansées. De la musique *live* ou préenregistrée était utilisée *comme* accompagnement. Une séance d'étirements et de discussion concluait la période de phrases dansées. Une description détaillée des quatre parties du cours est présentée dans le tableau 5.1 ci-dessous.

Tableau 5.1

Structure des cours

Section	Durée	Description
Sensibilisation par le mouvement	20 min.	Cette section était surtout enseignée par instruction verbale. L'important était d'attirer l'attention de l'étudiant sur son apprentissage sensorimoteur, par l'introduction d'une série de mouvements qui explorent les modes d'initiation de mouvements tels que la flexion, l'extension et la spirale. Cette partie du cours se passait au sol pour réduire l'activité des muscles posturaux en minimisant les effets de la gravité, et pour amener la conscience des étudiants à l'activité musculaire cachée ou parasite.
Transition entre se mettre debout et marcher	10 min.	Cette section était guidée verbalement. Le but était de faire l'application des acquis de la section précédente à des mouvements simples tels que se mettre debout et marcher et, graduellement, intégrer cela à l'action plus complexe de danser.
Exercices de danse technique	20-30 min.	Cette section était similaire à une classe de danse traditionnelle. Elle consistait en une série d'exercices conçus pour échauffer le corps et le préparer à des phrases dansées plus exigeantes. Il s'agissait aussi de porter attention aux demandes techniques de l'alignement et de la précision du mouvement. Dans cette section, comme dans la suivante, nous nous référons aux thèmes et modèles de la leçon de sensibilisation.
Phrases dansées	20-30 min.	Cette section consistait en de plus longues phrases dansées incorporant des combinaisons dynamiques de mouvements voyageant dans l'espace. Ces deux dernières sections étaient enseignées par instruction verbale, démonstration visuelle et par le recours à l'étudiant et au professeur comme modèles.

4. ANALYSE DES DONNÉES

À la suite de la transcription et de la révision des entrevues et des journaux des participants, l'analyse des données a utilisé une combinaison de *open coding* (Straus et Corbin, 1990) et de *constant comparative method* (Maykut et Morehouse, 1994). À travers l'utilisation de ces procédés, des thèmes ont commencé à apparaître pour répondre à la question principale : quels enjeux reliés à la pédagogie et à la santé se manifestent à travers une approche socioconstructiviste de l'enseignement de la danse intégrant l'éducation somatique ? Dans ce chapitre, les réponses à cette question sont présentées à travers l'interprétation des expériences de Warwick, en tant que professeur-chercheur, et des quatre danseurs – Amélia, Lucia, Polly et Bevan.

Warwick, j'aimerais faire une observation, puisque j'ai remarqué ceci lorsque tu complétais ta recherche. Il était crucial pour toi et les participants de l'étude d'avoir la possibilité de « réfléchir ». J'ai remarqué, comme tu l'as sûrement fait toi aussi, que quelques-uns des participants étaient plus habiles que d'autres à le faire et à partager leurs réflexions. Voir et sentir quelque chose est une chose, mais de pouvoir ensuite capturer et transmettre cette expérience de manière compréhensible est un talent en soi. Nous avons discuté du concept de connaisseurs de Eisner (1998), où le chercheur reconnaît chez les participants l'habileté à « voir » et à « parler » de ce qu'ils ont observé. Je me demande souvent si, dans notre rôle d'éducateur, où nous cherchons à développer une réflexion et une sensibilité en profondeur, nous enseignons bien à nos étudiants comment réfléchir. À travers ta pratique somatique, je pense que tu y arrives mais, au fond, ce qui est véritablement en jeu, c'est ta capacité à reconnaître l'étudiant comme membre égal à l'intérieur de la relation professeur-étudiant, ce qui s'est révélé dans cette étude (Ralph).

La répartition des relations de pouvoir entre l'enseignant, qui détient la paternité de l'enseignement, et l'étudiant, qui a l'autorité de l'expérience personnelle, est en effet un enjeu. Selon une position socioconstructiviste, l'apprentissage est une construction qui se fait à partir des expériences personnelles, des valeurs et des façons d'être qui émergent des interactions sociales dans le monde (Howe et Berv, 2000 ; Schwandt, 2000). Deux principes que partagent l'éducation somatique et l'approche socioconstructiviste sont : a) que les individus sont liés de manière intrinsèque à leur environnement social et que le comportement émerge des interactions à l'intérieur de cet environnement, et b) que le bagage personnel d'expériences constitue le point de départ de l'apprentissage.

Cela signifie que les étudiants peuvent être marqués par des relations de pouvoir antérieures, de nature pédagogique et socioculturelle, lesquelles affecteraient profondément leurs perceptions d'eux-mêmes et de leur pratique artistique. Or, même si très peu de recherches examinent les implications des

approches somatiques du point de vue de l'étudiant, on présume que celles-ci encouragent une autonomie qui lui permettra de mieux gérer et conceptualiser ses perceptions de la santé, de l'image corporelle, de la blessure, de la réhabilitation ainsi que de la performance technique (Fortin, Long et Lord, 2002; Fortin et Long, 2004; Green 2002). Cela étant, et au regard des discours corporels dominants, il apparaît important de nous interroger sur le fait que certains étudiants maintiennent leur dévotion aux relations de pouvoirs externes et, ce faisant, évitent de s'approprier leur expérience.

Pourquoi ? Pourquoi certains étudiants continuent-ils de rechercher uniquement des expériences d'apprentissage dans lesquelles leurs expériences et leurs connaissances sont sous-estimées ? Pourquoi attendent-ils que le professeur leur dise quoi faire, qu'il se pose en arbitre esthétique et qu'il juge de qui est un bon danseur ? (Ralph)

Contrairement à la pédagogie autoritariste, qui fait du professeur un oracle et de l'étudiant un récipient du savoir, une pédagogie centrée sur l'autorité somatique mise sur l'habileté de l'étudiant à faire des distinctions dans son apprentissage, lequel est basé sur une attention constante à sa sensibilité. D'un point de vue somatique, l'apprentissage de l'étudiant évolue grâce à sa capacité de distinguer les changements proprioceptifs basés sur son sens kinesthésique, plutôt que par le biais des corrections de positions corporelles fondées sur un idéal esthétique extérieur. Ce dernier est souvent perpétué non seulement par le professeur, à travers sa transmission des notions stylistiques établissant ce qui est correct, mais aussi par la compétition s'installant parmi les pairs. Ainsi, Amélia a observé qu'en Espagne, en raison d'une dynamique compétitive régnant dans son groupe, elle s'éloignait d'une conscience personnelle d'elle-même. Nous pouvons voir dans la citation qui suit que sa participation au cours offert lui a permis de reconstruire une image d'elle-même afin d'initier des changements dans sa façon de danser :

Lorsque tu m'as demandé comment j'essayais de corriger mon sacrum, la réponse se trouvait, en fait, dans ma capacité à ressentir ce qui se passait. Parce que je ne savais pas vraiment où se trouvait mon sacrum, et je crois que je ne le sais toujours pas, mais que je commence tout juste à le savoir. Je commence à en avoir une image dans ma tête. Je dois la former à partir de plusieurs sources, par exemple à partir de la photographie d'un squelette. Mais peut-être que, pour moi, regarder une image en deux dimensions ne suffit pas. Je dois voir un vrai squelette. L'an dernier, j'ai commencé à perdre du poids au niveau des fesses et, tout à coup, j'ai pu sentir où se trouvaient mes os. Je n'avais jamais été attentive à cette partie de mon corps. C'est comme si je devais apprendre, à partir de différentes sources, la location des parties de mon corps avant de pouvoir commencer à me transformer. La même chose s'est produite avec mes hanches. Je dois savoir où elles se situent en moi, et ce qu'elles font,

parce que je traîne toujours cette idée, depuis qu'on m'en a fait le commentaire, qu'elles ne sont pas conformes. Je dois donc reconstituer cette idée en moi.

Comme le démontre Amélia, un nouvel apprentissage s'accompagne souvent de confusion. En plus d'affecter la santé personnelle des danseurs, l'effet le plus important produit par un idéal esthétique externe est, nettement, de nature politique. Dans un cours technique centré sur le professeur, le corps du danseur devient un corps docile et les danseurs sont incités à atteindre un idéal extérieur de perfection technique, ce qui a pour effet d'amoindrir le soi somatique du processus d'apprentissage. L'histoire d'Amélia, rejetée par l'école de renommée qu'elle fréquentait en Espagne, décrit un cas extrême de perte de pouvoir. Malgré un indéniable talent en danse, son corps ne répondait pas aux normes d'une jeune étudiante en ballet car ses « *hanches étaient trop larges* ». Or, en dépit de cet obstacle, Amélia a pu réorienter son entraînement en danse. L'étude a démontré qu'elle est en train de réajuster la perception qu'elle avait de ses hanches à travers une exploration sentie et une nouvelle appréciation de son bassin, et ce, grâce au toucher, à la représentation visuelle et à la fine attention portée à tout son être en mouvement. Amélia commence à distinguer ce qu'on lui a dit, qui a eu une incidence très importante sur son image d'elle-même, de ce qu'elle commence à découvrir à travers une expérience incarnée. Amélia amorce la reconquête de son autorité somatique.

Je crois sincèrement que plusieurs danseurs sont trop paresseux pour faire appel à leur autorité somatique quoique, comme l'étude l'a démontré, c'est plus complexe qu'il n'y paraît (Ralph).

Le développement de l'autorité somatique peut souvent être déroutant et frustrant pour les étudiants habitués aux cours de danse traditionnels où le professeur est le modèle du mouvement. Le défi pour les étudiants, dans un cours de danse intégrant les principes de l'éducation somatique, c'est d'apprécier leur unicité en mouvement. Au départ, plusieurs étudiants ont ressenti de la confusion. Dans son journal, Lucia évoque ainsi la confusion et la frustration ressenties tout au long de sa semaine :

Ce qui est frustrant avec le Feldenkrais en général, c'est qu'il n'y a pas de bon ni de mauvais, pas de but ultime, mais juste des observations. Cela semble être plutôt négatif. Je deviens tellement consciente de mes observations intérieures que je suis confuse et dépassée, je me sens toute mal alignée ou, simplement, je ne comprends rien. Ça doit être parce que j'ai tellement l'habitude qu'on me dise ce qui est correct, ce que je dois ressentir comme étant juste, quels sont les buts à atteindre, quelle est l'esthétique. L'étudiant n'a aucune responsabilité, comme un enfant dans une confiserie – je ne sais pas par où commencer (Lucia).

Pour sa part, Amélia décrit une résistance semblable, empreinte de confusion à l'égard de sa première rencontre avec la pratique somatique. Elle note :

Quand je bougeais au sol je n'avais aucune idée de la raison pour laquelle on faisait tout ça... j'engageais mes muscles abdominaux pour voir si je pouvais aller plus haut, mais je ne pouvais pas, et je commençais à me juger – est-ce que je le faisais correctement ? J'ai l'habitude de copier les professeurs, mais il n'y avait pas de guide. Je dirais qu'il y a une division très nette dans mon groupe de cette année... il y a une division claire entre ceux qui aiment ça, et une certaine partie du groupe qui s'interroge : « Mais qu'est-ce que c'est que ça ? » (Amélia)

J'ai observé maintes fois cette « division » dont parle Amélia. Récemment, ici à l'Université d'Auckland, Sean Curham, un réputé chorégraphe indépendant a créé une pièce en collaboration avec les étudiants. Tout le long du processus, j'avais des visites régulières des étudiants à mon bureau, inquiets parce que « rien ne se passait », qu'il n'y avait « pas de danse ». Inversement, il y en avait d'autres qui étaient très enthousiastes à l'égard du processus, du fait qu'on faisait appel à leurs idées. Je voyais tous ces étudiants confus, et je me demandais s'ils se sentaient dépassés quand on leur proposait plusieurs possibilités ou simplement quand on ne leur offrait pas une seule façon de faire un mouvement. Je pense que plusieurs étudiants ont tellement intégré l'habitude qu'on leur dise quoi faire, que lorsque l'autorité extérieure (le professeur) est moindre, ils ne savent pas où trouver une direction ou comment faire des choix. C'est peut-être relié au débat « processus versus produit » (Buck, Cha et Meiners, 2006). Qu'en penses-tu ? (Ralph).

Ce qui inquiète parfois les danseurs, c'est la possibilité qu'en adoptant une approche « douce », comme l'éducation somatique, ils puissent perdre la technique qu'ils ont acquise avec beaucoup d'efforts. Aussi, je sens qu'une des responsabilités du professeur de danse qui intègre l'éducation somatique, c'est de souligner qu'en adoptant une pluralité d'approches pour améliorer tous les mouvements, autant ceux dansés que ceux relevant du quotidien, un étudiant peut réellement améliorer sa technique en danse. Souvent, les étudiants pensent que de privilégier la technique est la meilleure façon d'améliorer leur pratique.

Parfois, pour un moment, je le pense aussi mais je retourne toujours à mon questionnement d'éducateur universitaire : suis-je en train de former le danseur comme « penseur » ou de l'entraîner à danser pour perpétuer le plaisir de la consommation des spectateurs ? Ce débat est crucial dans un contexte universitaire puisqu'il touche à des questions essentielles sur la nature des études en danse au niveau supérieur. L'étudiant en danse veut trop souvent danser « correctement », quand les éducateurs au niveau

supérieur, comme moi, attachent plus d'importance à la pensée réflexive, c'est-à-dire à la source de nos postulats et à quel point ceux-ci doivent être maintenus ou remis en question. Je soupçonne qu'il existe des tensions entre le besoin des conservatoires de danse de reproduire avec précision le répertoire qui est mis de l'avant, et le point de vue « libéral » des universités, lequel valorise davantage l'exploration d'une pensée à travers la danse (Ralph).

Polly et moi avons abordé cette problématique lors de notre entretien. En deuxième année, Polly s'est questionnée sur ce qu'elle espérait atteindre en fonçant à 100 kilomètres à l'heure tout le temps :

Mon mouvement change-t-il ? Est-ce que j'atteins les objectifs que je me fixe ? Pourquoi ne prendrais-je pas un peu de recul pour essayer d'autres approches ? Je ne sais pas ce qui s'est allumé en moi pour changer les choses. Je ne sais pas si après un an d'entraînement en danse, après m'être un peu initiée à la somatique, nourrie au yoga et à d'autres approches, tout d'un coup, on développe une certaine conscience de soi. Parce que je ne sais pas si j'étais très ouverte à ça. Peut-être que c'est ça qui me manquait, à mes débuts. Je croyais que l'école de danse, ça voulait dire « danser tout le temps ». Peut-être que je n'étais pas réceptive au fait qu'on peut apprendre en s'ouvrant à d'autres choses (Polly).

Si nous sommes d'avis que l'éducation en général concerne avant tout l'examen de nos valeurs et de notre mode d'appréhension du monde, alors que peut ajouter l'éducation somatique à la compréhension de nos valeurs et de nos façons de bouger en danse contemporaine ? La réalité dans laquelle nous vivons étant subjectivement déterminée par des valeurs sociales et culturelles, nos corps sont aussi, conséquemment, l'arène où s'exercent les jeux de pouvoir construits socialement et culturellement (Fortin, 2002). Le savoir somatique devient alors un plexus important à travers lequel se perpétuent les relations de pouvoir et l'inscription socioculturelle. Cette recherche révèle à quel point la compréhension de la technique par les danseurs est liée à leur exploration des relations entre leur propre conscience du mouvement et les demandes ou les contraintes imposées par cette technique.

Polly, par exemple, a relevé dans son expérience une différence entre imiter l'enseignant dans le contexte d'un cours de danse traditionnel et essayer de trouver sa propre interprétation à travers le mouvement :

Avant, je sentais que j'imitais simplement les mouvements que je voyais. Mais quand tu m'as dit quelque chose par rapport à l'intégration du mouvement dans mon corps, je me suis dit : « Ah, c'est comme ça qu'on se sent quand on initie réellement avec cette partie du corps pour ensuite

en sentir les répercussions à travers tout le reste du corps.» Parce que j'avais tendance à regarder le prof et me dire : « D'accord, c'est ça qu'on fait » et puis, juste imiter le mouvement (Polly).

Oui, je dirais que la technique continue d'exercer un contrôle sur l'individu. L'équilibre est crucial. En identifiant la recherche d'équilibre comme but pédagogique, nous devons, en tant qu'éducateurs, souligner le rôle de l'étudiant dans cette quête de prise de conscience de soi, des autres et de la danse. En poursuivant cet objectif, les activités somatiques en danse, ainsi que les pédagogies associées, aident les étudiants à trouver leur équilibre personnel, ce qui représente une partie importante d'un mode de vie sain (Ralph).

Dans l'étude, cette idée d'équilibre, ainsi que le choix des manières d'apprendre, ont été soulevés par Bevan. Dans une classe traditionnelle de danse, le mode d'apprentissage prédominant est l'imitation du professeur. Souvent, le but visé est la reproduction la plus fidèle possible des mouvements du professeur :

C'est le désir d'imiter le style du prof... « Comment est-ce que je peux bouger comme ça ? » Je voulais arriver à capter ce que tu nous proposais... Je pouvais le voir quand tu nous montrais la phrase. Le plus grand désir, je pense, c'est de vouloir reproduire la phrase de la même manière. Et pas juste de faire ma propre version. La phrase était difficile mais très belle, alors j'ai pris le temps de la déchiffrer. Pour moi, ce qui était marquant, ce n'était pas ce que nous avons fait au début du cours (au moins consciemment) mais la façon dont tu as exécuté la phrase, et mon désir de bouger avec autant de clarté que toi dans ton mouvement. Je pense que, comme danseur, c'est une belle expérience que de danser comme quelqu'un d'autre parce que ça t'amène à te sentir réellement différent (Bevan).

CONCLUSION

Cette étude révèle que les étudiants ont apprécié plusieurs approches dans leur apprentissage de la technique de danse contemporaine. Tous ont valorisé l'approche somatique comme une autre façon de se connaître par le mouvement. Cela ne revient pas à dire que cette approche est une manière exclusive d'apprendre. Certains étudiants l'ont trouvée déroutante et, au départ, l'ont peut-être même perçue comme une menace à leurs façons de connaître et de comprendre la danse contemporaine. Cependant, il semble que la pratique somatique, intégrée à la danse contemporaine de façon à permettre plusieurs styles d'apprentissage et d'approches pédagogiques – tant celles centrées sur

l'étudiant que celles centrées sur l'enseignant –, a contribué à améliorer la compréhension des étudiants et à accroître leur perception d'eux-mêmes en mouvement.

Je suis d'accord, Warwick, mais malheureusement les enseignants qui possèdent ces connaissances, tant au niveau du contenu que de la pédagogie, et qui acceptent que l'étudiant joue un rôle dans son apprentissage, demeurent très rares (Ralph).

C'est peut-être le cas mais il semble que certains étudiants soient capables de saisir les occasions et de mettre à profit ce qui est le plus important pour eux. Le dernier énoncé de Bevan montre clairement que son choix de suivre un modèle externe de mouvement était conscient et que cela l'aidait dans son apprentissage. En cette circonstance, son rôle d'étudiant l'a habilité à s'avancer vers quelque chose de nouveau dans sa façon de bouger. Pour moi, il est certain que l'expérience de l'enseignement et de l'apprentissage est une aventure partagée et que, comme enseignants, nous ne pouvons jamais connaître toutes les façons qu'ont les étudiants d'utiliser nos stratégies pédagogiques. C'est pour cette raison que je ressens le besoin de créer le plus d'occasions possibles pour inciter des étudiants tels qu'Amélia, Bevan, Lucia ou Polly, à se lancer le défi de trouver et de prendre les décisions qui fonctionnent pour eux. Comme l'a démontré cette étude, si les divers processus utilisés par ces étudiants dans la quête de leur autorité somatique étaient parfois frustrants, ils se révélaient aussi, le plus souvent, fort enrichissants.

BIBLIOGRAPHIE

- Batson, G. (2006). *Effect of Group Delivery of Feldenkrais Awareness Through Movement on Mobility, and Quality of Life in Adults Post Stroke*, thèse de doctorat inédite, Rocky Mountain University of Health Professions, Utah.
- Bearman, D. et S. Shafarman (1999). «Alternative medicine. The Feldenkrais Method in the treatment of chronic pain: A study of efficacy and cost effectiveness», *American Journal of Pain Management*, vol. 9, n° 1, p. 22-27.
- Buck, R. (2003). *Teachers and Dance in the Classroom*, thèse de doctorat inédite, Université d'Otago, Dunedin, Nouvelle-Zélande.
- Buck, R., Chan, A. et J. Meiners (2006). «Listening for a future: Shared stories and shared solutions», dans S. Street (dir.), *Imagining the Future: Dance Education in the 21st Century*, Actes de la conférence Hong Kong Dance Festival, Hong Kong Academy for Performing Arts (14-17 juillet), p. 16-27.
- Cardinal, M. (2000). «Trends in dance science and dance wellness-related education: 1990-97», *Research Quarterly of Exercise and Sport*, vol. 71, n° 1.

- Eisner, E. (1998). *The Enlightened Eye: Qualitative Inquiry and the Enhancement of Educational Practice*, New Jersey, Prentice Hall.
- Feldenkrais, M. (1949, 1989). *Body and Mature Behaviour*, Londres, Routledge and Kagan.
- Fortin, S. (1993). «The knowledge base for competent dance teaching», *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*, vol. 64, n° 9, p. 34-38.
- Fortin, S. (1998). «Somatics: A tool for empowering modern dance teachers», dans S. Shapiro (dir.), *Dance, Power and Difference: Critical and Feminist Perspectives on Dance Education*, Champaign, Human Kinetics, p. 49-71.
- Fortin, S. (2002). «Living in movement: Development of somatic practices in different cultures», *Journal of Dance Education*, vol. 2, n° 4, p.128-36.
- Fortin, S. et W. Long (2004). «Integrating the Feldenkrais Method within dance technique class», *Feldenkrais Journal*, n° 17, p. 41-53.
- Fortin, S., W. Long et M. Lord (2002). «Three voices researching how somatic education informs contemporary dance technique classes», *Research in Dance Education*, vol. 3, n° 2, p. 153-177.
- Foucault, M. (1972). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York, Vintage.
- Ginsburg, C. (1999). «Body-image, movement and consciousness: Examples from a somatic practice in the Feldenkrais Method», *Journal of Consciousness Studies*, vol. 6, n° 2-3, p. 79-91.
- Goldfarb, L. W. (1993). «Why robots fall down: Cybernetics in the art of learning», communication présentée à la conférence annuelle de l'American Society for Cybernetics, Philadelphie, PA.
- Green, J. (2001). «Socially constructed bodies in American dance classrooms», *Research in Dance Education*, vol. 2, n° 2, p.155-173.
- Green, J. (2002). «Somatic knowledge: The body as content and methodology in dance education», *Journal of Dance Education*, vol. 2, n° 4, p. 114-118.
- Hanna, T. (1986). «What is somatics?» *Somatics, Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences* (printemps/été), p. 4-8.
- Hanna, T. (1990). «Clinical somatic education: A new discipline in the field of health care», *Somatics, Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*, vol. 7, n° 1.
- Howe, K. et J. Berv (2000). «Constructing constructivism, epistemological and pedagogical», dans D. Phillips (dir.), *Constructivism in Education: Opinions and Second Opinions on Controversial Issues*, Chicago, University of Chicago Press, p. 19-40.
- Huntley, A. et E. Ernst (2000). «Complimentary and alternative therapies for treating multiple sclerosis symptoms: A systematic review», *Complimentary Therapies in Medicine*, vol. 8, n° 2, p. 97-105.
- Joly, Y. (2001). «The Feldenkrais method of somatic education», *International Feldenkrais Federation*, Bulletin de nouvelles, p. 17-20.

- Kendall S.A., Ekselius L. et B. Gerdle (2001). «Feldenkrais intervention in fibromyalgia patients: A pilot study», *Journal of Musculoskeletal Pain*, vol. 9, n° 4, p. 25-35.
- Long, W. (2002). *Sensing difference: Student and Teacher Perceptions on the Integration of the Feldenkrais Method of Somatic Education and Contemporary Dance Technique*, mémoire de maîtrise inédit, Université d'Otago, Dunedin, Nouvelle-Zélande.
- Maykut, P. et R. Morehouse (1994). *Beginning Qualitative Research: A Philosophic and Practical Guide*, Londres, Falmer Press.
- Schwandt, T. (2000). «Three epistemological stances for qualitative inquiry», dans N. Denzin et Y. Lincoln (dir.), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, Sage, p. 189-214.
- Smith, A.L., G.S. Kolt et J.C. McConville (2001). «The effect of the Feldenkrais Method on pain and anxiety in people experiencing chronic low back pain», *NZ Journal of Physiotherapy*, vol. 29, n° 1, p. 6-14.
- Stephens J.L., C. Pendergast, B.A. Roller et R.S. Weiskittel (2005) «Learning to improve mobility and quality of life in a well elderly population: The benefits of awareness through movement», *International Feldenkrais Federation (IFF), IFF Online Research Journal*, vol. 2. Accès : <www.iffresearchjournal.org>.
- Stinson, S. (1998). «Seeking a feminist pedagogy for children's dance», dans S. Shapiro (dir.), *Dance, Power and Difference: Critical and Feminist Perspectives on Dance Education*, Champaign, Human Kinetics, p. 23-48.
- Strauss, A. et J. Corbin (1990). *Basics of Qualitative Research*, Newbury Park, Sage.
- Wildman, F. (1990a). «The Feldenkrais Method: Clinical applications», *New Zealand Journal of Physiotherapy*, vol. 18, n° 2, p. 9-10.
- Wildman, F. (1990b). «Learning, the missing link in physical therapy: A radical view of the Feldenkrais Method», *New Zealand Journal of Physiotherapy*, vol. 18, n° 2, p. 6-7.

P A R T I E

PERSPECTIVES DE FORMATION

ET SI PLATON AVAIT RAISON ?

Nicole HARBONNIER-TOPIN

Qui se soucie de la santé des apprentis-danseurs ? Depuis quand s'en soucie-t-on ? Quel constat fait-on sur l'enseignement de la danse ? Quelles solutions propose-t-on ? Nous prendrons comme point de départ, pour aborder ces questions, la mise en place du diplôme d'État pour l'enseignement de la danse en France, avec ses objectifs et son contenu. Puis, nous ferons un court voyage dans l'histoire de la danse, pour nous rendre compte que les réponses à ces questions ne semblent pas avoir beaucoup changé avec les époques. En cours de route, nous nous arrêterons sur la tradition imitative de l'enseignement de la danse qui pourrait bien représenter le cœur du problème.

1. LE DIPLÔME D'ÉTAT DE PROFESSEUR DE DANSE EN FRANCE

La principale préoccupation, en tout cas explicitement et officiellement formulée, qui a motivé la loi sur l'enseignement de la danse en France, avec comme conséquence la mise en place du diplôme d'État et ses formations attenantes, est la prévention sanitaire. Le texte de loi introduit la nécessité du diplôme d'État en ces termes : « La pratique de la danse peut entraîner, comme

celle du sport, des risques physiques importants, notamment pour les plus jeunes. C'est la raison pour laquelle un diplôme d'État obligatoire pour l'enseignement de la danse a été institué par la loi du 10 juillet 1989» (Ministère de la Culture et de la Communication, 2002, p. 6). Dans le même ordre d'idées, Marc Sadaoui (2002), chargé de faire un bilan, pour le gouvernement français, de la formation au diplôme d'État des enseignants de danse, écrit dans son rapport: «L'exigence de prévention sanitaire est devenue une préoccupation majeure de tous les acteurs de l'enseignement de la danse dans notre pays [...] L'objectif de prévention sanitaire est celui que le Gouvernement et le Parlement ont mis en avant pour justifier le principe d'une réglementation de l'activité rémunérée de professeur de danse» (p. 12). L'argumentation avancée pour motiver cette préoccupation sanitaire fait référence à des constatations «de terrain» formulées en termes axiologiques («les bons professeurs», «les mauvaises pratiques»), qui se caractérisent par un certain niveau de généralité et d'imprécision. Nous relevons au début du rapport de Sadaoui: «Lorsqu'il [l'enseignement de la danse] est fait par de bons professeurs, il n'est pas dangereux. En revanche, de mauvaises pratiques d'enseignement peuvent être la cause d'accidents [...] le plus souvent, les lésions se développent progressivement du fait de la répétition durable de mauvaises pratiques [...]» (p. 11). Quelles sont donc ces mauvaises pratiques qui peuvent avoir un impact si important sur la santé des élèves, jusqu'à motiver la création d'une loi?

La préoccupation sanitaire du gouvernement français rappelle étrangement la crainte de Platon, développée dans *La République*, concernant la mimésis. Il redoute de voir de «mauvais éducateurs» exercer une influence néfaste et pervertir leurs élèves. Tout en reconnaissant l'importance des processus mimétiques, mais en y ayant également décelé son aspect indomptable ainsi que trompeur, Platon recommande expressément de contrôler les éducateurs et le contenu enseigné aux jeunes, afin que la mimésis ne soit qu'une «imitation d'hommes exemplaires» (Gebauer et Wulf, 2005, p. 61).

C'est une réflexion sur la force de la tradition orale de la transmission de la danse qui nous paraît ici importante à mener. Et nous proposons d'ancrer cette réflexion dans la pratique quotidienne, concrète, de l'enseignement de la danse, en posant précisément cette question: quels processus interactionnels si puissants sont à l'œuvre, dans la situation d'enseignement de la danse, jusqu'à pouvoir influencer sur la santé de l'élève?

Schématiquement, la configuration typique de la situation d'enseignement en classe technique de danse pourrait se décrire en termes de «démonstration-reproduction du modèle». Le professeur s'y présente en position de «modèle-partition», la partition proposée étant la source de l'activité d'apprentissage de l'élève. Il nous faut cependant relativiser en ce qui concerne la formation en «danse contemporaine». L'apprenti-danseur traverse différentes situations

de formation qui n'adoptent pas toutes la configuration typique « démonstration-reproduction du modèle ». Il existe des ateliers d'improvisation et de composition dans lesquels l'initiative et la créativité de l'élève sont largement sollicitées. Cependant, toutes les institutions de formation professionnelle posent la classe technique comme un passage obligé pour atteindre un niveau de performance adéquat. C'est précisément au phénomène d'imitation au sein de ces « classes techniques » comme passage obligé pour devenir professionnel que nous nous intéressons ici.

Le rapport ne disant rien sur les « mauvaises » pratiques en question, de nombreuses suppositions sont possibles à l'intérieur de cette configuration typique. Elles peuvent avoir pour source la « mauvaise » qualité de démonstration du professeur et il faudrait alors définir et préciser ce que cela sous-entend, une composition antiphysiologique de l'exercice, un trop grand écart entre le degré de difficulté de la séquence et le niveau d'expertise de l'élève, des modalités pédagogiques inadaptées (trop nombreuses répétitions, manque d'échauffement, vocabulaire inefficace...) ou l'attitude du professeur forçant ou générant un comportement d'adhésion inconditionnel chez l'élève (domination-soumission/imposition-obéissance/séduction-émulation).

Toutes ces hypothèses sont plausibles et les critères d'exigence énoncés dans le texte de loi, concernant la formation au diplôme d'État de professeur de danse, constitueraient alors des réponses adéquates, en théorie, pour éliminer les « mauvaises pratiques ». Or le fait de fonder toute l'argumentation concernant la préoccupation de prévention sanitaire sur les « mauvaises » pratiques de l'enseignant fait reposer toute la responsabilité sur ce dernier. Loin de vouloir minimiser son rôle, il nous semblerait important de prendre en compte toute la dynamique interactionnelle, pouvant se révéler dangereuse pour l'élève, pour en avoir une approche plus compréhensive. En faisant le constat des « mauvaises pratiques », l'auteur du rapport-bilan nous révèle les symptômes, mais est-il possible d'avoir une compréhension des causes ? De la même manière, le diplôme d'État constituerait un remède tendant à éliminer les symptômes constatés, mais considère-t-il toute la complexité des causes ?

2. LA FORMATION PRÉPARATRICE AU DIPLÔME D'ÉTAT, UN REMÈDE CONTRE LES « MAUVAISES PRATIQUES » ?

Pour répondre à ce souci de prévention sanitaire, une formation de préparation au diplôme d'État de professeur de danse a donc été élaborée. D'une manière synthétique, ce programme vise à la fois à apporter des connaissances théoriques (anatomie, physiologie, histoire de la danse, analyse fonctionnelle du

mouvement, psychopédagogie de l'enfant, culture chorégraphique, théorie musicale...) et à entraîner l'apprenti-enseignant à construire des classes de danse en intégrant les connaissances reçues. Deux grands domaines d'enseignement sont distingués dans la formation : l'enseignement aux jeunes enfants (entre 4 et 7 ans) au sein des classes dites « d'éveil » et « d'initiation », dans lesquelles une priorité est donnée aux activités de découverte et d'exploration active du mouvement, et l'enseignement dit « technique » de la danse, à partir de 8 ans, qui vise à former, dans le meilleur des cas, le futur danseur professionnel. Dans la formation concernant l'enseignement « technique » de la danse, les apprentis-enseignants apprennent à construire une classe technique répondant à différents critères d'exigence. Ceux-ci s'appuient sur le texte de la loi sur l'enseignement de la danse du 10 juillet 1989. Dans ce texte, le programme de l'Unité de valeur pédagogique stipule que l'apprenti-enseignant doit acquérir une « maîtrise des processus d'apprentissage en fonction de l'âge et du niveau des élèves » en spécifiant que, pour le développement technique particulier à chaque option (à partir de 8 ans), le futur enseignant doit faire « l'acquisition des outils fondamentaux généraux et spécifiques permettant l'émergence et le développement des aptitudes corporelles et artistiques » (Ministère de la Culture et de la Communication, 2002, p. 22). Le texte de loi précise ensuite les compétences attendues du candidat au diplôme d'État, en formulant les critères d'évaluations suivants :

Le candidat doit montrer ses capacités à mener un travail technique, savoir le développer en utilisant l'espace, le temps, les dynamiques, lui donner une progression et pouvoir proposer un enchaînement dansé. Il doit montrer ses aptitudes à ajuster ses propositions au niveau et à l'âge des élèves mis à sa disposition, ainsi qu'à l'accompagnement musical. Il doit être en mesure d'apporter les corrections nécessaires et de développer le sens artistique de ses élèves (p. 22).

Dans cette entreprise de formation du futur enseignant de danse, ainsi que dans son évaluation, cela se passe le plus souvent comme si la classe technique, avec sa configuration typique « démonstration-reproduction du modèle », était d'une telle évidence qu'elle est reproduite telle quelle, sans qu'une remise en question de fond ne puisse se concevoir. L'apprenti-enseignant apprend donc à construire de « belles » propositions, notamment un enchaînement dansé, répondant aux exigences citées ci-dessus. La qualité de la proposition du professeur et son respect des critères semblent constituer une première garantie, sans que personne, cependant, ne prétende qu'elle soit suffisante pour assurer une qualité d'enseignement.

3. LA CONFIGURATION TYPIQUE « DÉMONSTRATION-REPRODUCTION DU MODÈLE », UNE DONNÉE INCONTOURNABLE DE L'ENSEIGNEMENT DE LA DANSE ?

Au-delà du cas particulier français du diplôme d'État pour l'enseignement de la danse, force est de constater que la configuration traditionnelle de la situation d'enseignement en danse, à savoir « démonstration-reproduction du modèle », d'une part, se perpétue sans évolution notable en ce qui concerne sa structure, et, d'autre part, se répand à travers les différents styles de danse dès lors que la transmission s'opère dans une situation formelle d'apprentissage. Qu'y a-t-il dans cette configuration de si important et fondamental qu'elle semble s'imposer comme étant incontournable ?

La particularité de l'enseignement de la danse réside dans le fait qu'il n'existe pas de partition écrite en dehors du corps du professeur. La présentation par le professeur de la séquence de danse fait donc office de « partition » avec la spécificité d'être une partition à la fois vivante et éphémère. Si nous envisagions une perspective psychanalytique, nous reprendrions une phrase de Jacques Lacan, cité par le psychanalyste Jean Oury (2005) : « Ne cherchez pas le grand Autre ailleurs que dans le corps. » Et Oury ajoute plus loin : « L'Autre, c'est le réservoir de matériel pour l'acte. » La « partition » dansée du professeur serait donc le réservoir pour l'activité de l'élève et constituerait, par là-même, un élément incontournable. Ensuite, la transmission de cette partition s'opère dans une configuration, que nous avons reconnue comme typique, dans le sens où nous la retrouvons dans la plupart des institutions du monde où il s'agit de former des danseurs professionnels. Nous pensons particulièrement aux danses dites « savantes » (ballet, danse contemporaine, danse jazz...), mais nous pouvons constater une expansion de cette configuration à d'autres styles de danse tels que la danse hip hop, la danse africaine ou la danse orientale.

Puisque cette configuration implique la reproduction d'un modèle, cela nous amène à considérer, au centre de la question, le processus d'imitation. Nous avons déjà évoqué la conception platonicienne de la mimésis¹, qui l'envisage comme un processus suffisamment fort et indomptable qu'il faille le contrôler pour éviter, justement, l'influence nocive des mauvais exemples. Le premier point fort des mécanismes de mimésis et d'imitation serait leur

1. Mimésis et imitation ne sont pas équivalents. Nous adopterons ici le point de vue de Gebauer et Wulf (2005) selon lesquels l'imitation, en tant qu'activité délibérée de reproduction d'un modèle, est « un cas particulier de la mimesis », comprise comme processus générateur de correspondances instaurant une référence, de façon le plus souvent inconsciente (p. 487).

caractère inné, donc effectivement inévitable, reconnu par de nombreux travaux sur le sujet. Mais nous avons pu remarquer que ce caractère inné se retrouve à la fois dans des travaux qui défendent une vision plutôt négative de l'imitation, comme dans les travaux qui l'envisagent d'un point de vue plutôt constructif. Le deuxième point important à prendre en considération concerne l'imitation comme moyen « naturel » d'acquisition.

Dans la vision « négative », notons par exemple que Durkheim envisage l'imitation comme « un réflexe automatique relevant de ce qu'il appelle la "singerie machinale" » (Dias, 2005, p. 8). Adorno souligne sa dimension passive (Gebauer et Wulf, 2005, p. 438), alors que Girard, dans sa théorie du désir mimétique, la dénonce comme « une fatalité incontournable », source, notamment, de l'esprit de compétition et de l'agressivité humaine (p. 438). En contrepoint à cette vision plutôt « négative », nous pouvons opposer la conception aristotélicienne, qui associe au « pouvoir d'imitation » de l'homme le « pouvoir de connaître » (Wulf, 1998, p. 242). Dans la lignée de la pensée d'Aristote, de nombreuses recherches, depuis le début du ^{xx}e siècle, font de l'imitation le processus « naturel » d'acquisition par excellence de l'être humain. Benjamin (2000) parle « d'un don à produire des ressemblances » (p. 359). Tarde (1895, 1993) et Baldwin (1897) évoquent sa « tendance innée ». Rizzolati *et al.* (2001) parlent de « résonance motrice » et Gallese (2005) de « simulation incorporée » face à l'observation d'un geste, relativement à leurs recherches sur le « système miroir ». Dans le même ordre d'idées, Berthoz et Petit (2006) avancent la notion de « contagion motrice ». Enfin, Meltzoff et Decety (2003) démontrent, par leurs recherches sur les nourrissons, la possibilité d'une « compétence innée de l'imitation ».

En ce qui concerne le processus d'acquisition proprement dit, que ce soit dans les travaux sur l'évolution biologique (Baldwin, 1897), en anthropologie (Jousse, 1974), en sociologie (Tarde, 1895 ; 1993), en psychologie du développement (Wallon, 1970 ; Piaget, 1945) ou en psychologie de l'apprentissage (Vygotskii et Piaget, 1997 ; Guillaume, 1950 ; Bandura, 1976), la plupart des positions s'accordent pour dire que l'on peut « apprendre en observant » (Winnykamen, 1990, p.251). Nous retenons particulièrement, d'une part, la notion « d'imitation-modélisation-interactive » de Winnykamen (1990, p. 94), qui parle de l'imitation comme d'une « utilisation intentionnelle de l'action observée d'autrui en tant que source d'informations en vue d'atteindre son propre but » (p. 13) et, d'autre part, de la dimension compréhensive que Meltzoff et Moore voient dans l'imitation infantile (Dias, 2005).

Au-delà des ambivalences des interprétations « négatives » et « constructives » des notions de mimésis et d'imitation, nous comprenons que c'est un fonctionnement « naturel » qui s'active, dès lors que nous sommes en position d'acquérir quelque chose à partir d'un modèle. Que ce soit par simple

«résonance» ou «contagion» motrice, par envie mimétique d'acquérir ce que sait le professeur, comme moyen d'information ou comme moyen premier pour comprendre, nous constatons l'importance de ce processus dans l'activité d'apprentissage de l'élève. Nous devons alors convenir que la configuration typique «démonstration-reproduction du modèle» est, en effet, une donnée incontournable de l'incorporation du monde, en général, et de l'enseignement «technique» de la danse en particulier.

4. LES TRACES DE LA CONCEPTION DE LA FORMATION DU DANSEUR PROFESSIONNEL DANS LES TRAITÉS DE DANSE

Ce détour par l'histoire pose, selon nous, l'état d'esprit, encore vivace actuellement, dans lequel est pensée la formation du danseur. Plusieurs points, dans l'analyse de Marie-Françoise Bouchon (1998) sur les principaux traités de danse concernant la formation du danseur, sont susceptibles d'alimenter notre réflexion.

Tout d'abord, Bouchon fait le constat d'un paradoxe entre un manque théorique reconnu par les auteurs des traités de danse eux-mêmes et l'injonction autoritaire de ces mêmes auteurs à suivre les «vrais principes» et les règles qu'ils sont à même d'établir par la légitimité de leur propre expérience artistique. Par exemple, Noverre (1952) parle de règles «qui jusqu'à présent n'ont été que vagues et incertaines» (Bouchon, 1998, p. 92). Adice (1859) se désole sur «le chaos où se trouve encore actuellement notre malheureuse instruction dansante par l'absence complète de méthode établie et adoptée, et par conséquent le manque absolu d'unité de principe» (Bouchon, p. 92). Lifar (1949) parle d'une théorie «qui n'a pas encore été formulée» (Bouchon, p. 93). Or ces mêmes auteurs expriment ce qui pourrait s'apparenter à des principes ou des règles à suivre, d'une manière impérative et autoritaire, dans des formulations qui, cependant, se caractérisent par leur important degré d'imprécision et de généralité. C'est ainsi que Lifar sublime le travail du danseur dans des envolées métaphoriques en déclarant: «La danse n'est pas un thème mais une symphonie: elle obéit à des lois particulières et rigoureuses; elle a ses accords de septième, son majeur et son mineur, ses modulations et son orchestration, en un mot sa théorie qui n'a pas encore été formulée, mais qui le sera un jour, nous en sommes convaincus» (Bouchon, p. 93). Une hypothèse interprétative que nous pourrions tirer de ce paradoxe est que les principes et les règles à suivre s'inscrivent essentiellement dans le faire, à un niveau implicite. C'est d'abord un agir et non une théorie. D'ailleurs, Bouchon remarque que les notions de «vrais principes», de «bon goût», de «tradition», sans savoir exactement en quoi ils consistent, sont cependant «recyclées comme si elles avaient un contenu stable, érigées comme règles à respecter,

et en tout état de cause c'est l'auteur qui sait si elles sont respectées ou non » (p. 96). Nous comprenons, avec l'auteure, que « les règles de l'art et les principes pédagogiques tiennent du savoir-faire du professeur... » (p. 97). Ce paradoxe entre l'absence de principes explicites dans les traités et la toute-puissance du savoir-faire du professeur dans la pratique illustre bien la force de la tradition orale de l'enseignement de la danse.

Un deuxième point que nous retenons de son analyse concerne les modalités pédagogiques. Bouchon nous révèle que les premiers maîtres à danser étaient déjà conscients des limites et des pièges de la force de la tradition orale. Déjà, en 1623, De Lauze se souciait de la qualification des professeurs de danse, et proposait la délivrance d'un certificat. Noverre, en 1760, fustige les mauvais maîtres, qu'il qualifie de « mauvais copistes » (p. 45). Adice, en 1859, l'auteur d'un des rares traités uniquement consacré à la pédagogie, a bien perçu la spécificité de la tradition orale de l'enseignement de la danse tout en se désolant de l'impossibilité de juger de la qualité d'un professeur :

Une partition quelconque suffit pour mettre à l'épreuve le professeur de chant. Un tableau, une esquisse, quelques traits de crayon attestent indubitablement quel droit a l'artiste à professer. Mais en chorégraphie il n'en est malheureusement pas ainsi. Tout marche encore par la parole et la tradition (Bouchon, p. 97).

Adice souligne plus loin le pouvoir, éventuellement dangereux, que cette tradition donne au professeur :

Nous sommes donc invulnérables, nous autres professeurs chorégraphes, et voilà pourquoi nous ne craignons pas de nous poser magistralement en docteurs Fontanarose, et de donner à croire que l'on possède à soi tout seul le merveilleux élixir chorégraphique qui réveille les grâces et donne du talent à tout le monde (Bouchon, p. 97).

Dans cette logique d'une pratique où un professeur peut exercer ses pleins pouvoirs sans que sa compétence puisse être vérifiée, nous comprenons qu'il puisse s'avérer effectivement urgent de se préoccuper de sa qualification.

Le troisième point qui a attiré notre attention, dans l'analyse de Bouchon, concerne la récurrence des mêmes problèmes soulevés par l'enseignement de la danse depuis les premiers maîtres à danser jusqu'à nos jours. Noverre (1952) soulevait déjà la question des mauvais maîtres responsables « d'abîmer » les élèves : « Car la plupart de ceux qui se mêlent de donner des leçons, loin de pallier les défauts naturels, les aggravent encore par un exercice peu raisonné, soit en exigeant des choses impossibles auxquelles les leviers,

les muscles et les articulations ne peuvent se prêter [...] » (p. 57-58), et prônait l'étude de l'anatomie comme connaissance indispensable au maître à danser : « [...] une étude que je considère comme absolument nécessaire à la danse, c'est celle de l'anatomie [...] La connaissance de cette anatomie simple purgerait à l'avenir le théâtre d'une foule d'impotents et d'incurables qui ne doivent leur état défectueux qu'à l'ignorance des maîtres [...] » (p. 56-57). Nous en sommes exactement au même point aujourd'hui avec la création du diplôme d'État en France. Nous avons précisé plus haut que c'était essentiellement le souci de prévention sanitaire qui avait motivé sa mise en place. Et, exactement comme Noverre en son temps, l'acquisition de connaissances anatomiques relatives au mouvement est proposée comme un remède aux abus constatés. Au point que Sadaoui (2002), dans son rapport-bilan sur les résultats du diplôme d'État, pointe le fait que le volume horaire consacré à l'anatomie et à l'analyse fonctionnelle du mouvement dans les formations au diplôme d'État, n'est peut-être pas suffisant compte tenu de la priorité de prévention sanitaire que s'est fixée le gouvernement : « Ces formations (anatomie-physiologie et analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé) ne représentent qu'à peine plus d'un cinquième du temps total de formation [...] C'est peu dès lors que l'on considère que cet objectif est le seul fondement légal du diplôme d'État en tant qu'il présente un caractère obligatoire » (p. 14). Par contre, il se pourrait que les anciens maîtres de ballet aient une analyse assez clairvoyante concernant les causes du problème sanitaire. Si le rapport de Sadaoui ne précise pas en quoi consistent les « mauvaises » pratiques, Noverre (1952), lui, n'hésite pas à dénoncer la situation interactionnelle entre le maître et l'élève qui serait à l'origine des dommages causés sur l'élève :

Pourquoi le danseur ne réussit-il pas ? Est-ce un défaut de conformation ? Comment réduire ces questions à des principes sûrs, si l'on n'a aucune notion de la construction physique du corps humain ? Un maître crierait : Faites ceci comme moi, levez la jambe comme moi, tournez-la comme moi. Voilà de l'égoïsme (p. 57).

Il est très intéressant de voir ici comment Noverre, seulement en décrivant une situation d'enseignement, peut-être relativement courante et banale, établit le lien entre la situation interactionnelle imitative et l'ignorance du maître, ce qui conduit, d'après lui à une « mauvaise » pratique. Il qualifie, à ce sujet, le maître de « routinier ignorant » qui ne sait pas « s'apercevoir ni des différences, ni des difficultés que l'écopier ne peut vaincre, parce que la nature s'y oppose [...] » (p. 57). Dans la situation décrite par Noverre, la demande d'imitation du maître serait également un défaut d'égoïsme et peut-être aussi pouvons-nous y voir un palliatif à son ignorance, ou encore une difficulté à « dire » le geste.

CONCLUSION

À partir de l'exemple français concernant la mise en place du diplôme d'État de professeur de danse comme réponse à la préoccupation de prévention sanitaire face à la question des « mauvaises » pratiques des enseignants, nous nous sommes intéressée à ces « pratiques ». Nous voulions comprendre pourquoi, quand elles sont « mauvaises », ces pratiques peuvent se révéler dangereuses pour l'élève. Nous proposons l'hypothèse que le processus d'imitation, engendré par la configuration typique de la classe technique de danse, « démonstration-reproduction du modèle », reste une donnée incontournable en tant que fonctionnement « naturel » d'acquisition pour l'être humain. Cependant, des solutions sont proposées pour enrichir et pour remédier aux risques du processus imitatif. Que ce soit en 1750, du temps de Noverre, ou en 1989, au moment de la loi sur l'enseignement de la danse en France, les mêmes remèdes ont été proposés pour les mêmes maux : former l'enseignant, notamment dans le domaine anatomique. Cela revient à apporter une certaine connaissance sur « l'instrument » qu'est le corps. C'est la moindre des choses. Est-ce à dire que cette connaissance en particulier, sans oublier les autres apports qu'offre la formation au diplôme d'État français de professeur de danse, aurait le pouvoir de transformer les « mauvaises » pratiques de l'enseignant à l'intérieur d'une configuration typique qui reste inchangée ? Et si Platon avait raison en se souciant de ne proposer aux élèves que des « modèles exemplaires » ?

BIBLIOGRAPHIE

-
- Adice, G.L. (1859). *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale*. Inédit.
- Baldwin, J.M. (1897). *Le développement mental chez l'enfant et dans la race*, Paris, Félix Alcan.
- Bandura, A. (1976). *L'apprentissage social*, trad. par J.A. Rondal, Liège, Mardaga, coll. « Psychologie et sciences humaines », 83 p.
- Benjamin, W. (2000). *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », p. 372-374.
- Berthoz, A. et J.-L. Petit (2006). *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob.
- Bouchon, M.-F. (1998). « La formation du danseur dans les traités : la parole des maîtres », dans Cité de la musique (dir.), *Histoires de corps à propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, p. 85-106.
- Dias, N. (2005). « Imitation et anthropologie », *Terrain*, n° 44, mars, <terrain.revues.org/document2610.html>.

- Gallese, V. (2005). « Embodied simulation : From neurons to phenomenal experience », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 4, p. 23-48, <www.unipr.it/arpa/mirror/english/staff/gallese.htm>.
- Gebauer, G. et C. Wulf (2005). *Mimésis : culture-art-société*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages ».
- Guillaume, P. (1950). *L'imitation chez l'enfant*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychologie de l'enfant et de pédagogie ».
- Jousse, M. (1974). *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, coll. « Voies ouvertes », p. 162.
- Lifar, S. (1949). *Traité de danse académique*, Paris, Bordas.
- Meltzoff, A.N. et J. Decety (2003). « What imitation tells us about social cognition : A rapprochement between developmental psychology and cognitive neuroscience », *Philosophical Transactions of the Royal Society : Biological Sciences*, vol. 358, p. 491-500, <scnl.org/>.
- Ministère de la Culture et de la Communication (2002). *Diplôme d'État de professeur de danse, loi du 10 juillet 1989*, Paris, Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles, République française.
- Noverre, J.G. (1952). *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Paris, Lieutier.
- Oury, J. (2005). *Le corps et ses entours : la fonction scribe*, <www.balat.fr/article.php3?id_article=67>.
- Piaget, J. (1945). *La formation du symbole chez l'enfant imitation, jeu et rêve, image et représentation*, Neuchâtel, Suisse, Delachaux & Niestlé, coll. « Actualités pédagogiques et psychologiques ».
- Rizzolatti, G., L. Fogassi et V. Gallese (2001). « Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action », *Nature Neuroscience Reviews*, septembre, <www.nature.com/reviews/neuro>.
- Sadaoui, M. (2002). *L'enseignement de la danse : qualification des enseignants, formation et devenir des danseurs professionnels*, Paris, La Documentation française, coll. « Rapports officiels ».
- Tarde, G. (1895, éd. 1993). « Les lois de l'imitation », dans J.-M. Tremblay (dir.), *Les classiques des sciences sociales*, Paris, Kimé Éditeur, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, <www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>.
- Vygotskii, L.S. et J. Piaget. (1997). *Pensée et langage*, 3^e éd., Paris, La Dispute.
- Winnykamen, F. (1990). *Apprendre en imitant ?*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Psychologie d'aujourd'hui ».
- Wulf, C. (1998). « La mimésis dans la constitution du sujet et de la communauté », dans J.-M. Barbier et O. Galatanu (dir.), *Action, affects et transformation de soi*, Paris, Presses universitaires de France, p. 240-269.

ÉTHIQUES ET POLITIQUES DE LA SANTÉ EN ÉDUCATION DE LA DANSE AUX ÉTATS-UNIS¹

Jill GREEN

Pour nos yeux déjà usés, le corps humain constitue, par droit de nature, l'espace d'origine et de répartition de la maladie : espace dont les lignes, les volumes, les surfaces et les chemins sont fixés, selon une géographie maintenant familière, par l'atlas anatomique. Cet ordre du corps solide et visible n'est cependant qu'une des manières pour la médecine de spatialiser la maladie.

Ni la première sans doute, ni la plus fondamentale. Il y a eu et il y aura des distributions du mal qui sont autres.

Michel FOUCAULT, *La naissance de la clinique*, 1972, p. 2²

-
1. Texte publié initialement sous J. Green (2004). « The politics and ethics of health in dance education », dans L. Rouhiainen, E. Anttila, S. Hämäläinen, et T. Loytonen (dir.), *The Same Difference? : Ethical and Political Perspectives on Dance*, Helsinki, Theatre Academy of Finland, p. 65-106. Traduction de Sarah Bild et mise en forme de Catherine Cyr et Sylvie Fortin.
 2. Dans le processus de traduction de ce chapitre, lorsque des citations de Foucault étaient données, nous avons tenté de retourner aux textes originaux en français. Lorsqu'il a été impossible de retrouver les citations originales ou lorsqu'il s'agissait d'un texte écrit en anglais par Foucault, nous l'avons indiqué par (NdT).

Les danseurs occidentaux ont aujourd'hui une multitude de pratiques de santé à leur disposition, que celles-ci proviennent de la médecine traditionnelle ou des méthodes alternatives, lesquelles sont souvent d'origine orientale. Martha Eddy (2002) souligne qu'en effet plusieurs des approches somatiques actuellement populaires en Occident trouvent leurs sources du côté des pratiques et des systèmes de santé et de bien-être orientaux. Il est important de reconnaître ces contributions et de réaliser que, de ce point de vue, les méthodes somatiques occidentales ne sont pas nouvelles. Elles sont empruntées à d'autres traditions.

Ces systèmes empruntés, les nouvelles approches médicales et somatiques occidentales ainsi que les modalités thérapeutiques traditionnelles fournissent aux danseurs un éventail de choix et de possibilités. Cette diversité pourrait amener certains éducateurs et théoriciens à conclure que la danse est en bonne santé. Je ne souhaite pas réfuter la richesse de ces connaissances liées au corps ni la croissance des pratiques de santé et les bénéfices qui découlent du développement de systèmes thérapeutiques, somatiques et éducationnels. Je suis, moi-même, une praticienne et théoricienne somatique qui travaille au développement de méthodes pouvant aider les danseurs à se tourner vers l'intérieur afin de trouver des états de santé et de bien-être plus substantiels.

Toutefois, les pratiques de santé aujourd'hui accessibles aux danseurs ne peuvent être séparées des systèmes sociopolitiques au sein desquels elles sont mises en application. Les conceptualisations et constructions sociales de la santé affectent la façon dont ces systèmes se développent et se manifestent dans la société occidentale. Dans ce chapitre, je me pencherai sur ce que recouvrent et impliquent les termes «santé» et «bien-être» tels qu'ils sont utilisés et promulgués aux États-Unis. Quels effets découlent de la présomption que toutes les pratiques de santé sont nécessairement «bonnes» pour les danseurs, que les concepts occidentaux de santé et de bien-être peuvent être facilement séparés de leurs influences sociopolitiques et que nous pouvons examiner la santé sous une lentille individualiste, à l'extérieur des contextes politiques et historiques ?

Afin d'aborder cette problématique, ce chapitre s'inspirera des écrits de Michel Foucault ainsi que de ceux d'autres penseurs postmodernes et féministes. En puisant certaines notions chez ces auteurs, j'examinerai comment un système de santé mené par les forces du marché et de la politique, basé sur des facteurs économiques et sociaux, est susceptible de retirer du pouvoir aux danseurs en leur imposant le carcan de la normalité sociale alors que ceux-ci possèdent leurs propres schémas et *habitus* de mouvement.

1. CONTEXTE THÉORIQUE

Au cours des dernières années, plusieurs éducateurs et académiciens se sont tournés vers les pratiques somatiques, le savoir kinésiologique et diverses approches de santé et de bien-être. On dénombre maintenant certaines approches sécuritaires et des programmes axés sur la kinésiologie dans les curriculums des cycles supérieurs aux États-Unis (Eddy, 2002 ; Fortin, 1993, 1995, 2002 ; Green, 1996, 2002). Une gamme de systèmes de santé étant déjà en place, plusieurs danseurs et éducateurs ont commencé à reconnaître et à accueillir les effets significatifs de ces systèmes sur les danseurs, chorégraphes et étudiants. Ainsi, plusieurs artistes et pédagogues cherchent les pratiques correspondant le mieux à ce que l'on entend généralement par «être en bonne santé». À travers cette quête, on présume souvent que les chercheurs et les médecins possèdent une grande expertise et que des domaines comme la médecine de la danse offrent des méthodes innovatrices pour aider les danseurs à prendre soin de leur corps.

Cependant, on accorde bien peu d'attention à la définition même de la santé. Semblablement, les effets sociopolitiques que pourraient avoir les concepts et pédagogies liés aux définitions de la santé sont laissés dans l'ombre (Green, 1999, 2002-2003). Foucault fournit un cadre de référence pour discuter de la manière dont les représentations et les institutions constituent en fait des modèles qui se réfèrent à une éthique gouvernant les comportements attendus des individus. L'auteur a examiné les liens entre la santé, le pouvoir et la connaissance. Par exemple, il a affirmé ce qui suit.

1. Toutes les cultures humaines, les institutions et les pratiques étaient inventées à un moment dans l'histoire. Une connaissance (même rudimentaire) de l'histoire de cette évolution nous permet de voir que la connaissance médicale existante, les pratiques et les institutions de soins de santé ne sont pas coulées dans le béton – même s'il est difficile d'y apporter des changements.
2. Aucun élément du système n'est banal dans sa capacité de produire un changement. Tout le monde participe, jusqu'à un certain degré, soit à la continuation, soit à la modification des relations de pouvoirs existantes. Les plus petits changements peuvent conduire à des améliorations significatives au plan du fonctionnement, tant que l'on demeure conscient que chaque solution entraîne de nouveaux problèmes.
3. La connaissance médicale n'est que partielle ; elle n'est pas vraie dans l'absolu. Sans aller jusqu'à affirmer que les services de santé et la connaissance médicale ne sont pas scientifiquement valides, il importe de voir que des relations complexes existent entre la connaissance médicale et les institutions de pouvoir.

4. La société occidentale contemporaine suit surtout un modèle médical plutôt que légal. Cela signifie que, plutôt que de reposer sur une soumission (ou non) à la loi, l'existence et les actions de la population se déterminent par rapport aux définitions médicales des concepts établissant ce qui est « normal » ou ce qu'être « en santé » signifie. Le fait même de ne pas adhérer à la loi peut être considéré comme « malade » ou « anormal ».
5. Un des principaux objectifs de l'État moderne est la santé de sa population. Une population saine est une population productive. La santé de sa population constitue le salut de l'État (O'Farrell, 2004).

Ainsi, Foucault a examiné comment les définitions et les références aux soins de santé participent à un projet sociopolitique bien particulier : celui de produire des sujets autodisciplinés. Dans ce sens, la promotion des soins de santé fournit une éthique, en produisant « les moyens par lesquels les sujets évaluent leurs propres désirs, attitudes et comportements en rapport avec ceux désignés ou suggérés par les experts en matière de promotion de santé » (Coveny, 1998, p. 458).

Dans certains de mes articles précédents, j'ai examiné les idées foucauliennes du corps docile, de la surveillance, des jeux de vérité et des technologies du soi. À travers celles-ci, j'ai pu observer comment l'éducation de la danse contribue à maintenir un système qui, lui-même, fait perdurer un comportement socioculturel « acceptable » et encourage une normalisation corporelle déconnectant les étudiants de leur propre autorité intérieure (Green, 1996, 1999, 2001, 2002-2003). Par exemple, en ce qui concerne les corps dociles, j'ai rappelé que Foucault, dans *Surveiller et Punir* (1975), se réfère au soldat du XVII^e siècle comme modèle d'honneur et de respect corporel quand il souligne que :

Les signes pour reconnaître les plus idoines à ce métier sont les gens vifs et éveillés, à tête droite, l'estomac élevé, les épaules larges, les bras longs, les doigts forts, le ventre petit, les cuisses grosses, les jambes grêles et les pieds secs, pour ce que l'homme d'une telle taille ne pourrait faillir d'être agile et fort (p. 137).

J'ai ensuite démontré comment un corps parfait est semblablement exigé dans le milieu de la danse. J'ai insisté sur l'exigence d'une maîtrise corporelle dans la quête de la perfection et du contrôle de même que sur ce qui est requis pour un corps « qu'on manipule, qu'on façonne, qu'on dresse, qui obéit, qui répond, qui devient habile ou dont les forces se multiplient [...] un corps qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être transformé et perfectionné » (Foucault 1975, p. 138). Les corps dansants sont des corps

dociles parce qu'ils requièrent un système de codification et des méthodes qui, tels les corps socialisés de Foucault, demeurent sous un contrôle et une surveillance méticuleuse.

J'ai souligné que l'idée de maîtriser et de sculpter un corps de danseur fait écho au concept des « technologies du soi ». Selon Foucault, celles-ci constituent, dans notre culture, les différentes façons utilisées par les humains pour développer une connaissance de soi : l'économie, la biologie, la psychiatrie, la médecine et la pénologie. L'argument principal de Foucault n'est pas d'accepter ces connaissances à leur premier niveau mais plutôt d'analyser ces « sciences » comme des « jeux de vérités » très particuliers reliés à des techniques utilisées par les humains pour se comprendre.

Foucault (1988) relève quatre types de technologies du soi : 1) les technologies de production qui nous permettent de produire, transformer ou manipuler les choses ; 2) les technologies des systèmes de signes qui nous permettent d'utiliser les signes, les significations ou les symboles ; 3) les technologies de pouvoir, qui déterminent le comportement des individus et les soumettent à certaines fins de domination, d'objectivation du sujet ; et 4) les technologies du soi qui permettent aux individus d'effectuer, par leurs propres moyens, ou avec l'aide des autres, un certain nombre d'opérations sur leur propre corps et âme, leurs pensées, leur conduite et leur façon d'être, de manière à se transformer pour atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immoralité.

Cette recherche antérieure impliquait la formation reçue par des étudiants et enseignants en danse et leurs perceptions de leur propre corps. À travers cette étude, conduite dans le contexte de la formation d'enseignants, ma réflexion sur les corps dociles a révélé comment les deux derniers types de technologies – technologies de pouvoir et technologies du soi – opèrent dans le domaine de la danse. Le présent chapitre se penche un peu plus sur la technologie du soi, particulièrement en rapport avec les sciences de la santé, le bien-être et la normalisation des façons d'agir sur le soi pour atteindre un état de perfection.

2. LES TECHNOLOGIES DU SOI

Un concept clé concernant les technologies du soi est l'idée du plaisir inhérent à la création du soi. Il sera plus facile d'expliquer ce concept par l'intermédiaire d'une réflexion issue de mes propres expériences et observations. Comme chercheuse et professeure, j'ai été marquée par la façon dont plusieurs de mes étudiants ont, à maintes occasions, indiqué qu'ils ont pris du plaisir à ressentir

la rigueur des cours de danse et à ressentir ce qu'ils percevaient comme une force et une récompense pour leurs efforts visant à former leur corps en un corps de danseur.

Ainsi, pour eux, la recherche du corps idéal représentait un moyen d'atteindre le bonheur et la perfection. Je rencontrais beaucoup de résistance de leur part lorsque je soulignais (ainsi que je le comprenais) les risques pour la santé de se déconnecter de leur corps et de tenter de forcer celui-ci à correspondre à un idéal esthétique. Il me semblait que le monde de la danse avait, en quelque sorte, créé un environnement dans lequel les enseignants n'étaient plus directement responsables de former les corps étudiants. Plutôt, ils se servaient d'une « science d'entraînement de la danse » exigeant des étudiants qu'ils développent leurs compétences et attitudes à travers l'analyse de soi, l'autojugement et l'autoévaluation – des comportements se rattachant à la conquête d'un idéal particulier. D'un point de vue foucaldien, ce détournement de la formation directe du corps de l'étudiant par le professeur, remplacée par une science d'entraînement en danse, crée une culture du silence où les étudiants s'observent, se jugent et se corrigent constamment.

Dans une telle culture, les étudiants sont incapables de réellement posséder leur corps ou d'explorer leur processus créateur. De plus, cette culture crée l'illusion, ou le « jeu de vérité », que le bonheur et le succès résident dans la capacité à atteindre cet objectif.

McWilliam (1996) a noté des observations similaires concernant les technologies du soi dans son travail éducatif. Elle mentionne que des pratiques particulièrement éducatives, de même que quelques autres pratiques, « permettent aux individus d'agir sur eux-mêmes pour promouvoir [ce que Foucault appelle] le “soin de soi” ». C'est l'attention portée au façonnement du soi qui transforme l'être humain en sujet » (p. 9). Pour sa part, Morgan (1996), chercheuse en science de l'exercice, a observé dans son étude de l'entraînement personnel que :

Certaines formes du soi ou de la subjectivité seront dominantes dans une société moderne particulière. Ces formes sont maintenues, par des moyens des plus efficaces et invisibles, quand les individus s'autosurveillent et s'assurent ainsi que leur « propre » comportement se conforme aux normes. Le mécanisme ou la technologie fonctionne quand le « regard » normalisateur construit la personne plus ou moins en conformité avec cette norme. Ce regard devient alors intériorisé lorsque chaque individu se définit et se « voit » en ces termes. Ainsi, chaque personne devient son propre « entraîneur personnel » (p. 34).

Morgan suggère également que le plaisir dérivé de la création d'un tel soi (ça fait mal, donc ça me fait du bien) constitue une forme particulière d'« autoérotisme », laquelle fait partie d'un « régime d'exercice et de pratique particulièrement austère et sobre » (p. 35).

Ainsi, selon le concept du «soin du soi», les étudiants en danse pourraient, eux aussi, percevoir leurs choix comme librement atteints. Ils ne considéreraient pas un niveau plus large, ne se demanderaient pas comment le processus de normalisation opère dans la formation de leur corps et dans leur tentative de se modeler selon un idéal extérieur; et ils ne verraient pas non plus comment leur «docilité est ressentie comme contrôle, pouvoir et plaisir» (p. 37). Cela pourrait expliquer pourquoi plusieurs danseurs souffrant de troubles alimentaires témoignent qu'ils ressentent un pouvoir et un contrôle sur leur corps, et que la douleur et la souffrance soient perçues de façon positive comme une forme de dépassement, une manière d'être un «bon» danseur.

Ce que je souhaite souligner ici, c'est le fait que les danseurs peuvent ressentir un bonheur particulier dans l'entraînement de leur corps par le biais de «techniques» rigoureuses et qu'ils peuvent recourir à l'autosurveillance pour s'assurer qu'ils exécutent les mouvements «correctement». Cependant, ils peuvent aussi ignorer que ce «plaisir» est produit par la société et qu'il se rattache à toute une éthique de la santé et du bien-être, elle-même reliée à une économie et une politique sociale plus large.

3. LA MÉDICALISATION DE LA SANTÉ EN DANSE

J'aborderai maintenant l'idée d'une prise en charge du danseur à l'extérieur des classes techniques, par le milieu de la médicalisation de la santé en danse. Foucault (1972) démontre que les définitions de la santé et du bien-être changent avec le temps et que «la coïncidence exacte du "corps" de la maladie et du corps de l'homme [ou de la femme] malade n'est sans doute qu'une donnée historique» (p. 3). Il affirme que le système moderne de médicalisation a connu ses débuts au XIX^e siècle et se caractérise par un ordre rationnel de maladie, de cause et d'attention aux symptômes. Cependant, il maintient que cette caractérisation a permis aussi de passer d'une forme de pensée plus «mathématique» à une approche plus perceptive de la sensibilité. Cette évolution implique le recours à un regard qualitatif dans le processus de compréhension de la maladie ou de la douleur. Ainsi, cette approche ne représente pas un pouvoir sur le malade, mais plutôt un système complexe par lequel on exige de l'individu qu'il prenne soin de lui en conformité avec un ensemble de règlements concernant le corps et avec des pratiques de santé imposant un travail particulier sur le soin du soi. Même si une autorité et une expertise sont accordées à la profession médicale, le client/patient/étudiant apprend à contrôler son propre corps. Puisqu'une population malade empêche le bon fonctionnement de la production de capital, on exige de l'individu qu'il fasse sur lui-même le travail et les corrections nécessaires pour assurer la santé de l'État.

Ce soin du soi est lié à la moralité et aux lois du marché. Foucault (cité dans Rabinow, 1984) explique ce qui s'est produit au cours du XVIII^e siècle pour permettre ce détournement au siècle suivant :

Ce que démontre le XVIII^e siècle est un processus à double tranchant. Le développement du modèle médical avec des clientèles privées ; un réseau de personnel offrant un soin médical qualifié ; la croissance de la demande de soins de santé au plan individuel et familial ; l'émergence d'une médecine clinique fortement centrée sur l'examen individuel, le diagnostic et la thérapie ; l'exaltation explicitement morale et scientifique – et secrètement économique – de la « consultation privée ». Bref, l'emplacement progressif de ce qui allait devenir le grand édifice médical du XIX^e siècle ne peut être séparé de l'organisation concourante d'une politique de la santé et la considération de la maladie comme un problème politique et économique pour des collectifs sociaux qu'ils doivent chercher à résoudre comme matière de politique globale (p. 273-274, NdT).

Ainsi, selon Foucault, l'attention devient localisée lorsque, d'une part, l'individu et la famille se rendent responsables de « l'homéostasie de la santé » et, d'autre part, que l'hygiène et la santé deviennent le devoir de l'individu et de la famille. « De telles lois et activités ont évolué autour du corps propre, sain et en forme ; un espace domestique purifié, nettoyé et bien aéré ; l'emplacement médical et optimal pour les individus, leurs lits, leurs ustensiles et l'interaction entre les "soignants" et les "soignés" figurent parmi les lois essentielles de la famille » (p. 280, NdT). Toujours selon Foucault, ces lois et ces devoirs, développés par les institutions médicales et académiques désormais autoritaires, deviennent normalisés grâce à une maîtrise individuelle. Ainsi, à travers la lentille foucauldienne, les individus deviennent des sujets autorégulateurs et la promotion de la santé fournit une éthique en « produisant les moyens par lesquels les sujets évaluent leurs propres désirs, attitudes et conduites en relation avec ceux établis par l'expertise des promoteurs de la santé » (Coveny, 1998, p. 459).

Récemment, plusieurs experts en santé publique ont soulevé ces questions foucaldiennes dans un contexte moderne. Coveny (1998), en s'appuyant sur Crotty (1995), affirme que les opinions sur la nourriture et la santé sont promulguées par des experts : médecins, scientifiques, nutritionnistes. Crotty perçoit cela comme une forme de contrôle « exercé par toute institution sociale qui tente d'assurer qu'un peuple suive des règles qu'elle juge acceptables » (p. 65). Il soutient que les stratégies courantes en nutrition incitent la population à se préoccuper de questions particulières s'appuyant sur l'hypothèse qu'elle est une « population malade » et que, conséquemment, tous ont un besoin de réforme alimentaire. Ces suppositions se basent sur des recherches en nutrition qui indiquent que la population ne suit pas les recommandations alimentaires. Diagnostiquée comme « malade » et « non

conformiste», la population est assujettie à des modifications par le biais de stratégies d'éducation de masse. Pour Crotty, les règles scientifiques et autoritaristes, qui sont à la base de plusieurs programmes de santé alimentaire publique, sont elles-mêmes symptomatiques d'une culture médicale dominante, laquelle, en plus d'être moraliste, sexiste et portant préjudice aux classes sociales, est très faillible. Par exemple, les théories courantes qui encouragent la réduction de la consommation de gras dans le régime alimentaire de la population s'appuient sur des études qui excluent les femmes, les personnes âgées et les enfants. Par conséquent, les problèmes de santé des hommes de classe moyenne ont été utilisés comme modèles de problèmes de santé affectant la population entière. Ce que je désire souligner ici c'est qu'il est possible que les avis nutritionnels proviennent d'études biaisées et que ces avis reposent sur des règles et des lois qui, éventuellement, sous-tendent le travail des éducateurs comme celui des professionnels de la santé.

4. LES IMPLICATIONS POUR LA DANSE

Cette perspective sociopolitique a certainement d'importantes répercussions sur la danse. Puisque les éducateurs en danse enseignent des sujets comme la nutrition, la prévention et le soin des blessures, ainsi que le soin général du corps, il devient important de réaliser que l'information que nous communiquons reflète une culture particulière à un moment particulier dans l'histoire et qu'elle ne peut être séparée du contexte sociopolitique dans lequel elle s'inscrit. Par exemple, des études ont indiqué que les Américains sont de plus en plus gros. Si nous centrons notre attention sur les risques de santé découlant du maintien d'un poids excessif, sans considérer comment ces recommandations pourraient communiquer certains messages aux danseurs (qu'ils devraient se mettre au régime et être encore plus minces), nous pourrions, ce faisant, nuire à leur santé, car beaucoup de danseurs sont déjà sensibles aux exigences d'un idéal physique. Ils pourraient développer ou aggraver leurs troubles alimentaires, lesquels sont déjà dévastateurs. Si nous nous fions seulement aux études conduites sur les hommes, comment pourrions-nous aider les nombreuses jeunes danseuses qui peuvent être vulnérables aux pressions les amenant à continuellement gérer, maîtriser et corriger leur corps, en d'autres mots, à prendre régulièrement «soin» de leur «soi» de façon souvent nuisible ?

Nous pouvons aussi utiliser cette lentille foucaldienne pour examiner certaines questions relatives aux soins médicaux pour les danseurs ainsi qu'à l'éducation en danse. Enseigne-t-on aux danseurs à modeler leur propre corps en conformité avec des lois devenues admises (c'est-à-dire «être mince, c'est être en forme»), ou essayons-nous d'amener les étudiants à développer une réflexion critique sur ce sujet ? Les «jeux de vérité», impliqués dans la création

du soi, ont des exigences très particulières. Dans une réflexion portant sur l'histoire du christianisme, Foucault affirme, par exemple, que cette religion a imposé « une gamme de conditions et de règles de conduite pour une certaine transformation du soi » (Foucault 1988, p. 40, NdT). Il mentionne qu'il y a certaines obligations de vérité inhérentes au christianisme, notamment la croyance en certaines choses et l'acceptation des décisions autoritaristes en « matière de vérité ».

Selon le dogme du monde de la danse, la croyance en l'importance de la profession ainsi que la censure du corps et de la voix préparent le terrain pour une transformation similairement effective au plan de la moralité. En s'offrant au professeur de danse, les danseurs espèrent atteindre une sorte d'accomplissement moral à travers la transformation progressive qu'implique la maîtrise de la technique de danse. Dans une étude antérieure, je m'étais penchée sur le cas d'une étudiante qui croyait qu'elle prenait soin d'elle-même en formant son corps dans le but de parvenir à un idéal musculaire. Elle pensait qu'en adoptant un habitus de pensée et de conduite propice à cet idéal, elle arriverait à faire la conquête de son corps. Pour cette étudiante, cela représentait une solution. Elle ne mangeait que lorsqu'elle croyait que cela l'aiderait à atteindre un corps idéalement musclé. Malheureusement, ce raisonnement l'a amenée à développer de sérieux troubles alimentaires. Cette technologie du soi ne lui a pas donné le pouvoir de devenir une meilleure danseuse. Plutôt, cela n'a contribué qu'à la déconnecter de son corps d'une façon nuisible. Elle prenait plaisir à déployer ce comportement tout en ressentant, à travers celui-ci, une sorte de volonte d'action. Or il y aurait lieu de se demander si cette conduite était saine.

Dans une série d'articles parus dans le *Utne Reader* (1992), quelques auteurs invités se tournent vers cet idéal du corps musculaire et élaborent un discours autour de la façon dont notre corps est formé par les institutions sociales. Selon Ehrenreich, nous mêlons la « santé » avec « ce qui est bon » et nous redéfinissons la vertu en la confondant avec la santé (1992, p. 65). L'auteure affirme que nous vivons dans une « hiérarchie de dureté. Ce qui est mou et lent, ce qui est facilement épuisé n'attire aucune compassion, seulement le plus froid des affronts » (p. 66).

Pour sa part, Chianese (1992) aborde les problèmes découlant de la manie de la forme physique. Il suggère que l'effort de modeler le corps empêche les gens d'accomplir un travail social et qu'ainsi « le beau corps devient le corps politique » (p. 71). Ces auteurs laissent entendre que notre société se transforme. Alors qu'elle misait autrefois sur les valeurs de travail et de communauté, elle opte dorénavant pour l'apparence physique et le tonus

musculaire de sa population comme nouvelles valeurs. Dans un certain sens, la forme physique et le soin du corps/du soi sont ainsi en train de devenir une nouvelle religion.

Je crains que l'éducation en danse ne prenne une orientation où les techniques d'autofaçonnement prennent plus d'importance et sont plus valorisées que le besoin de communiquer. Nous ne nous dirigeons pas vers une forme d'art qui encourage ce que Quinby décrit comme une sorte d'énergie créative déroutante ou une créativité qui ébranle les systèmes de normalisation. Malheureusement, nous nous acheminons peut-être vers un système qui contraint la danse, en tant que forme d'art, à participer à sa propre autocensure.

CONCLUSION

Pour terminer, Foucault et quelques autres auteurs postmodernes nous fournissent un cadre pour examiner la santé d'une manière critique et déconstructiviste. Cela ne signifie pas que nous rejetons la science ni que nous renions les nouvelles connaissances médicales ou les nouveaux types de soins de santé. Par contre, cela implique que nous observions la santé et la médicalisation à travers une lentille sociohistorique, laquelle nous permet de voir que nous baignons dans un système qui assure la santé de l'État, et où les individus agissent sur leur propre corps, les modelant pour satisfaire certaines attentes sociales. Nous aurions sans doute besoin d'être plus critiques.

Je propose que nous commençons à voir la guérison avec un certain «mal/aise»: un «mal/aise» envers la maladie, la santé, le bien-être, les pratiques somatiques et toutes ces autres conceptualisations concernant le soin de notre corps. Cela signifie, notamment, que nous ne détachions pas la médecine du contexte social qui l'entoure. De plus, cela implique que nous ressentions un certain mal/aise à propos des conceptualisations telles que la conscience du corps et l'autorité somatique. Tout comme la multiplicité des techniques et des voix qui sont intériorisées par les étudiants en danse, le sentiment d'appropriation de soi à travers une pratique somatique ou toute autre pratique de santé peut être intériorisé. Bien que la pratique somatique soit un outil pour examiner ces problèmes dans le cours de danse et qu'elle puisse servir comme approche alternative aux habitus physiques et mentaux façonnés par la technique de la danse, nous devons aussi y porter une attention critique, et ce, afin d'éviter que la pratique somatique, ainsi que toutes les facettes des soins de santé reliés à la danse, ne se posent, expressément ou inconsciemment, en tant que nouveaux «jeux de vérité».

BIBLIOGRAPHIE

- Chianese, R. (1992). «The body politic : Can fitness buffs become a force for social change ?», *Utne Reader*, n° 51, p. 69-71.
- Coveny, J. (1998). «The government and ethics of health promotion : The importance of Michel Foucault», *Health Education Research : Theory and Practice*, vol. 13, n° 3, p. 459-468.
- Crotty, P. (1995). *Good Nutrition ? Fact and Fashion in Dietary Advice*, St. Leonard's, NSW, Allen and Unwin.
- Eddy, M.H. (2002). «Dance and somatic inquiry in studios and community dance programs», *Journal of Dance Education*, vol. 2, n° 4, p. 119-127.
- Ehrenreich, B. (1992). «The morality of muscle tone», *Utne Reader*, n° 51, p. 65-68.
- Fortin, S. (1993). «When science and somatics enter the dance technique class», *Kinesiology and Medicine for Dance*, vol. 15, n° 2, p. 88-107.
- Fortin, S. (1995). «Toward a new generation : Somatic dance in academia», *Impulse : The International Journal for Dance Science, Medicine, and Education*, n° 3, p. 253-262.
- Fortin, S. (2002). «Living in movement : Development of somatic practices in different cultures», *Journal of Dance Education*, vol. 2, n° 4, p. 128-136.
- Foucault, M. (1972). *La Naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires de France.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : la naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- Foucault, M. (1980). *The History of Sexuality: Vol. 1. An Introduction*, New York, Vintage Books.
- Foucault, M. (1988). «Technologies of the self», dans L.H. Martin, H. Gutman et P.H. Hutton (dir.), *Technologies of the Self*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- Green, J. (1996). «Choreographing a postmodern turn : The creative process and somatics», *Impulse*, vol. 4, n° 4, p. 267-275.
- Green, J. (1999). «Somatic authority and the myth of the ideal body in dance education», *Dance Research Journal*, vol. 31, n° 2, p. 80-100.
- Green, J. (2000). «Social somatic theory, practice, and research : An inclusive approach in higher education dance», *Dancing in the Millennium : An International Conference Proceedings*, Washington, D.C.
- Green, J. (2001). «Emancipatory pedagogy ? : Women's bodies and the creative process in dance», *Frontiers*, vol. 21, n° 3, p. 124-140.
- Green, J. (2002). «Towards a globalization of the scholarly disciplines in dance», *Congress on Research in Dance Annual Conference*, New York.

- Green, J. (2002-2003). «Foucault and the training of docile bodies in dance education», *Arts and Learning Research Journal*, vol. 19, n° 1, p. 99-124.
- McKie, L., R. Wood et S. Gregory (1993). «Women defining health: Food, diet and body image», *Health Education Research*, n° 8, p. 35-41.
- McWilliam, E. (1996). «Pedagogies, technologies, bodies», dans E. McWilliam et P.G. Taylor (dir.), *Pedagogy, Technology, and the Body*, New York, Peter Lang.
- Morgan, W. (1996). «Personal training: Discourses of (self) fashioning», dans E. McWilliam et P.G. Taylor (dir.), *Pedagogy, Technology, and the Body*, New York, Peter Lang.
- O'Farrell, C. (2004). *Frequently Asked Questions*, <www.foucault.qut.edu.au/faq.html>.
- Quinby, L. (1991). *Freedom, Foucault, and the Subject of America*, Boston, Northeastern University Press.
- Rabinow, P. (1984). *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books.

LA PASSION DE DANSER

Les deux côtés de la médaille

Blanka RIP

Robert J. VALLERAND

Sylvie FORTIN

Danser... ce n'est pas une simple abstraction de la vie ;
c'est la vie elle-même.

H.Y. ELLIS (traduction libre)

Pour un grand nombre d'interprètes, la danse est une passion. Celle-ci constitue un objet de valorisation et d'amour, et un investissement personnel important. Ainsi, du point de vue des interprètes passionnés, la danse ne semblerait pas être simplement quelque chose que l'on fait, elle constituerait plutôt qui on est en tant que personne (Rip, Fortin et Vallerand, 2006 ; Wainwright, Williams et Turner, 2005). Il s'avère donc important de comprendre le rôle de la passion dans la vie psychologique et physique des interprètes. L'objectif de ce chapitre est d'exposer les résultats d'une étude menée auprès d'interprètes préprofessionnels, laquelle avait pour but de répondre aux questions suivantes : Quel

est le profil psychologique et motivationnel des interprètes passionnés ? La passion envers la danse est-elle associée à des comportements adaptatifs ou non adaptatifs du point de vue de la santé physique ?

1. LES PASSIONS DE L'ÂME : LE MODÈLE DUALISTE DE LA PASSION

Plusieurs gens ressentent à un moment ou à un autre de leur vie un attrait si fort envers une activité qu'ils ne feraient que cela s'ils le pouvaient. Cette activité représente une passion pour eux. Afin de développer une meilleure compréhension de l'énergie motivationnelle qu'est la passion, Vallerand et ses collègues (2003) ont proposé un modèle théorique de la passion envers les activités. Le modèle dualiste postule que la passion constitue une vive inclination (ou désir) envers une activité que la personne aime, valorise, et dans laquelle elle investit du temps et de l'énergie de façon régulière. Il propose également que l'activité passionnante représente une composante centrale de l'identité de la personne, de sorte que cette dernière se définit, au moins en partie et, dans des cas extrêmes, exclusivement, par son activité passionnante. Par ailleurs, le modèle dualiste propose deux types de passion, soit la passion harmonieuse et la passion obsessionnelle. Ces deux passions se distinguent non seulement par la façon dont elles ont été intériorisées dans l'identité de la personne, mais aussi par leurs conséquences affectives, cognitives et comportementales divergentes.

1.1. LA PASSION HARMONIEUSE

Le premier type de passion, la passion harmonieuse (PH), est une énergie motivationnelle intense entraînant le désir de s'engager de façon volontaire dans l'activité passionnante. La personne peut choisir quand elle fera son activité passionnante et quand elle ne s'y adonnera pas. Des chercheurs ont postulé que la passion harmonieuse constitue le résultat d'une intériorisation autonome de l'activité dans l'identité de la personne, laquelle survient dans un contexte de choix et d'exploration, où les parents/enseignants soutiennent l'autonomie de la personne, et non pas dans un contexte de pression interne, interpersonnelle, ou sociale (Mageau *et al.*, 2006). La passion harmonieuse implique une énergie motivationnelle qui amène la personne à choisir de s'investir profondément dans l'activité passionnante sans atteinte aux sentiments d'estime de soi ou d'acceptation sociale. Enfin, on postule aussi que la passion harmonieuse entraîne un engagement flexible dans l'activité

passionnante et permet à la personne de vivre, à travers elle, plusieurs expériences affectives et cognitives positives. Dans le cas de ce type de passion, l'activité passionnante reste donc sous le contrôle intentionnel de la personne, demeure en harmonie avec les autres aspects de sa vie et de son identité, tout en étant une source importante de nouvelles découvertes et d'expériences variées.

1.2. LA PASSION OBSSIVE

Le second type de passion, soit la passion obsessionnelle (PO), est une énergie motivationnelle intense entraînant un désir incontrôlable de s'engager dans l'activité passionnante. Dans le cas de ce type de passion, la personne se sent si excitée (*high*) par l'objet de sa passion qu'elle ne ferait que cela si elle le pouvait, ce qui l'amène à exercer son activité passionnante même lorsqu'elle sait que cela n'est pas conseillé. Ainsi, la personne finit par se sentir contrôlée par l'objet de sa passion. Par exemple, un étudiant pourrait continuer de suivre quotidiennement ses cours de danse malgré une recommandation de repos venant de thérapeutes, enseignants ou médecins.

On postule que ce type de passion est le fruit d'une intériorisation contrôlée laquelle survient dans un contexte de contingences où la pratique de l'activité aimée finit par être reliée à des aspects de soi particuliers tels que la perception de compétence, d'estime de soi ou d'acceptation sociale. La passion obsessionnelle envers une activité risque d'occuper une place disproportionnée dans l'identité de la personne, engendrant l'identification extrême, et menant à des conflits entre les différentes sphères de la vie de la personne. Se sentant irrésistiblement interpellée de façon régulière par l'activité passionnante, il est probable que celle-ci néglige d'autres secteurs de sa vie, en venant même, parfois, à ne vivre que pour exercer son activité passionnante. On postule aussi que la passion obsessionnelle engendre un engagement rigide dans l'activité passionnante, lequel a des conséquences affectives et cognitives négatives.

En somme, le modèle dualiste de la passion propose qu'une activité constitue une passion lorsqu'elle est aimée et valorisée, fait l'objet d'un investissement significatif en temps et en énergie, et fait partie de l'identité de la personne. Le même modèle postule l'existence de deux modes d'engagement passionné : la passion harmonieuse, qui serait à l'origine de conséquences généralement positives, et la passion obsessionnelle, qui serait, en général, à l'origine de conséquences relativement négatives pour la personne.

2. LES RECHERCHES BASÉES SUR LE MODÈLE DUALISTE DE LA PASSION

Des chercheurs ont développé et validé une échelle mesurant les passions harmonieuse et obsessionnelle envers une activité, ainsi que les éléments qui sont reliés à la définition de la passion tels que l'importance et l'amour de l'activité, le temps qui lui est consacré et à quel point cette activité est considérée comme une « passion » (Vallerand *et al.*, 2003). Habituellement s'ajoutent à cette échelle des mesures d'identification avec l'activité passionnante. Ces dernières permettent de discerner à quel point l'activité fait partie de l'identité, un dernier élément relié à la définition de la passion. Cela a permis de mener plusieurs recherches quantitatives afin de comprendre les effets intrapersonnels des deux types de passion proposés par le modèle dualiste. Les recherches les plus récentes ont exploré le développement de la passion en général, et de la passion harmonieuse et obsessionnelle en particulier, ainsi que les effets interpersonnels de ces deux modes d'engagement passionné dans une activité. Ces recherches ont exploré la passion envers diverses activités, y compris les sports individuels et d'équipe, les activités de loisir actives, p. ex. jouer d'un instrument de musique, et passives, p. ex. écouter de la musique, les arts visuels, l'éducation et le travail.

2.1. LE DÉVELOPPEMENT DE LA PASSION

Les résultats de recherches récentes indiquent que trois processus semblent impliqués dans le développement de la passion envers une activité. Notamment, il semblerait important que la personne valorise l'activité, qu'elle y attache un sentiment d'identité et qu'elle se trouve dans un environnement qui favorise son autonomie dans le cadre de la pratique de l'activité (Mageau *et al.*, 2006). Ainsi, dans des contextes contrôlants, où l'attention de la personne est dirigée vers les attentes d'autrui et non pas vers l'activité elle-même, le développement de la passion serait improbable. Il pourrait en être ainsi d'une jeune danseuse qui étudierait la danse sous la pression parentale.

Dans le cas particulier du développement de la passion harmonieuse, les recherches soulignent également l'importance du soutien de l'autonomie (Mageau *et al.*, 2006). Par exemple, les enfants qui développent leur passion dans des contextes où leurs sentiments sont reconnus par des adultes proches, où ils se sentent compris par ceux-ci, libres de faire des choix qu'ils endossent, et appuyés dans leur développement personnel, ont tendance à développer une passion harmonieuse envers l'activité aimée. Par contre, la valorisation extrême de l'activité aimée, ainsi que l'identification excessive avec celle-ci, semblent impliquées dans le développement de la passion obsessionnelle. Ainsi, on observe que les adolescents qui valorisent leur activité passionnante de

façon extrême, et dont l'identité repose sur cette activité, ont tendance à développer une passion obsessionnelle. Alors que l'identification avec l'activité semblerait nécessaire pour le développement de la passion en général, les personnes pour qui l'activité aimée finit par occuper une place disproportionnée au sein de l'identité auront tendance à développer une passion obsessionnelle envers celle-ci.

2.2. LE VÉCU DE LA PASSION HARMONIEUSE ET OBSESSIVE : LES DEUX CÔTÉS DE LA MÉDAILLE

Les recherches ont démontré que les deux types de passion proposés par le modèle dualiste sont associés à des effets divergents sur les plans intra- et interpersonnel. Alors que la passion harmonieuse semble promouvoir le bien-être, la passion obsessionnelle semble promouvoir soit le mal-être, soit l'absence de bien-être. Nous nous attardons donc dans les deux prochaines sections à présenter les corrélats de la passion harmonieuse et obsessionnelle sur les plans affectif, cognitif, comportemental et émotionnel.

2.2.1. Les corrélats de la passion harmonieuse

Sur le plan affectif, la passion harmonieuse est associée au vécu d'émotions positives pendant et après la pratique de l'activité passionnante (Vallerand *et al.*, 2003, Étude 1). Ces effets positifs semblent perdurer et influencer sur la vie affective en général (Vallerand *et al.*, 2003, Étude 2). En fait, la passion harmonieuse semble entraîner un cercle vertueux d'affect positif. En permettant de façon répétée à la personne d'éprouver des émotions positives pendant la pratique de l'activité passionnante, la passion harmonieuse suscite une hausse de bien-être subjectif, rendant ainsi la personne plus heureuse dans sa vie en général (Rousseau et Vallerand, 2003 ; Vallerand, Rousseau *et al.*, sous presse). Ce type de passion semblerait protéger contre le stress et les symptômes physiques tels que des maux de tête et des brûlures d'estomac (Blanchard, 1999). Elle est aussi associée avec des stratégies de gestion d'adversité (*coping*) comme le contrôle émotionnel, la planification et la confrontation du problème (Blanchard, 1999 ; Mageau *et al.*, 2000). Au travail, la passion harmonieuse est associée à des expériences affectives positives, qui suggèrent un bon ajustement psychologique à l'environnement (Vallerand et Houliort, 2003). De même, sur le plan interpersonnel, l'expérience d'émotions positives, découlant de l'exercice d'une passion harmonieuse, prédit la qualité des relations interpersonnelles (Philippe, Vallerand et Houliort, 2006).

Sur le plan cognitif, la passion harmonieuse est associée au vécu d'états désirables pendant la pratique de l'activité passionnante, tels que la concentration et le *flow* (Csikszentmihalyi, 1982 ; Vallerand *et al.*, 2003, Étude 1).

Ce dernier est un sentiment de fusion avec l'activité, d'immersion profonde dans celle-ci, lequel découle de l'expérience de contrôle, de défi optimal et d'état altéré de conscience pendant la pratique de l'activité passionnante.

Sur le plan comportemental, la passion harmonieuse n'est pas liée à la persistance rigide dans l'activité passionnante mais semblerait plutôt promouvoir la persistance flexible dans celle-ci, de sorte que l'exercice de l'activité passionnante ne se fait pas à tout prix (Rip, Fortin et Vallerand, 2006 ; Vallerand *et al.*, 2003, Étude 3). Ainsi, la personne est capable d'arrêter, du moins partiellement, de faire son activité passionnante lorsque la persistance dans celle-ci risque de compromettre sa santé physique. Dans des cas graves, elle peut même cesser entièrement la pratique de son activité.

Sur le plan motivationnel, la passion harmonieuse semblerait promouvoir les buts de type *maîtrise*, c'est-à-dire que la personne est centrée sur la tâche d'apprentissage de l'activité et l'effort que celle-ci nécessite (Vallerand, Salvy *et al.*, 2007, Études 2 et 3). La personne n'est alors centrée ni sur la comparaison de sa performance avec celle des autres, ni sur l'évitement des échecs ; elle veut simplement développer sa compétence dans l'activité passionnante. De plus, l'orientation de maîtrise engendrerait la pratique délibérée, c'est-à-dire le fait de pratiquer son activité passionnante de façon structurée avec l'objectif explicite d'améliorer sa performance (Ericsson et Charness, 1994).

Ainsi, il semblerait qu'il soit possible d'avoir le beurre et l'argent du beurre : la passion harmonieuse amène non seulement la personne à être plus heureuse, fusionnée avec son activité passionnante lorsqu'elle s'y consacre, centrée sur l'apprentissage et réfléchie dans la pratique de celle-ci, mais elle permet aussi d'atteindre des niveaux de performance élevés dans l'exercice de l'activité passionnante (Vallerand, Salvy *et al.*, 2007).

2.2.2. Les corrélats de la passion obsessive

Présentant un côté plus sombre, la passion obsessive, quant à elle, est associée à la perception d'un conflit entre l'activité passionnante et d'autres activités de la vie (Vallerand *et al.*, 2003). La personne adore son activité, mais estime que cette dernière entre en conflit avec les autres sphères de sa vie. Sur le plan affectif, la passion obsessive est associée à l'expérience d'émotions négatives, à la fois pendant et après la pratique de l'activité passionnante, mais surtout lorsque la personne est empêchée de pratiquer cette dernière (Ratelle *et al.*, 2004 ; Vallerand *et al.*, 2003, Étude 1). Signe d'une dépendance psychologique, la personne vit également des baisses aiguës d'affect positif lorsqu'elle fait autre chose que son activité passionnante (Mageau et Vallerand,

2006). Les émotions négatives éprouvées par rapport à l'activité faisant l'objet d'une passion obsessive sont susceptibles d'entraîner l'apparition de symptômes physiques tels que des maux de tête et des brûlures d'estomac (Vallerand, Rousseau *et al.*, 2006). Aussi n'est-il pas surprenant que la passion obsessive soit également associée à des émotions négatives dans la vie en général (Vallerand *et al.*, 2003, Étude 2; Vallerand, Rousseau *et al.*, 2006). Malgré cela, dans le cas de ce type de passion, la personne semble ne vivre que pour accomplir son activité passionnante même lorsque celle-ci est source de désagrément. Étonnamment, il semblerait que dans des contextes très compétitifs, les personnes éprouvant une passion obsessive envers leur activité aient un meilleur ajustement psychologique que les personnes ayant une passion harmonieuse (Amiot, Vallerand et Blanchard, 2006). Des recherches futures devront expliquer si ce meilleur ajustement psychologique se perd ou se maintient avec le temps.

Sur le plan cognitif, la passion obsessive amène la personne à ressasser des pensées liées à l'activité, c'est-à-dire que quoi qu'elle fasse, où qu'elle se trouve, celle-ci ne peut s'empêcher de penser à son activité passionnante (Mageau et Vallerand, 2006). Elle y songe souvent à différents moments de sa vie quotidienne, ce qui peut nuire à la qualité de son expérience lors de la pratique d'autres activités dans d'autres contextes de vie.

Sur le plan comportemental, il semble que la passion obsessive, contrairement à la passion harmonieuse, sous-tende la persistance rigide et risquée dans l'activité passionnante, de sorte que l'exercice de cette dernière doit avoir lieu à tout prix (Ratelle *et al.*, 2004; Rip, Vallerand et Fortin, 2006; Vallerand *et al.*, 2003, Étude 3). Cela signifie que la personne n'est capable d'arrêter ni partiellement, ni entièrement, de faire son activité passionnante, même lorsque la persistance dans celle-ci risque de compromettre sa santé physique ou mentale.

Sur le plan motivationnel, la passion obsessive semblerait engendrer un profil mixte. Eu égard à l'activité passionnante, la personne poursuivrait des buts de type *maîtrise* (centrés sur l'apprentissage), de type *performance-approche* (centrés sur la performance relative) ainsi que de type *performance-évitement* (centrés sur l'évitement des échecs) (Elliot et Church, 1997; Vallerand, Salvy *et al.*, 2007, Étude 2). Cette mixité des motivations implique que la personne n'est pas entièrement centrée sur l'apprentissage ou le développement de sa compétence; elle veut surtout éviter les échecs dans l'exercice de son activité passionnante et bien performer comparativement aux autres. Par ailleurs, et paradoxalement, le fait d'être centré sur l'évitement des échecs semblerait nuire à la performance objective dans l'accomplissement de l'activité passionnante (Vallerand, Salvy *et al.*, 2007, Étude 2).

En somme, les recherches sur le concept de passion appuient le modèle théorique proposé par Vallerand et ses collègues (2003). S'investir de manière profonde dans une activité semble avoir des conséquences positives sur les plans intra- et interpersonnel, pourvu qu'une passion harmonieuse sous-tende cet investissement. Au contraire, lorsqu'une passion obsessionnelle sous-tend l'immersion dans une activité, les conséquences d'un tel investissement sembleraient relativement négatives.

3. LA PASSION DE DANSER: UNE ÉTUDE AUPRÈS D'INTERPRÈTES PRÉPROFESSIONNELS

En prenant appui sur ces fondements théoriques et empiriques, une étude a été conduite sur les corrélats de la passion chez des interprètes préprofessionnels en danse (Rip, Fortin et Vallerand, 2006). Quatre-vingt-un étudiants en danse, tous passionnés, ont participé à l'étude en remplissant un questionnaire. Les participants étaient majoritairement des femmes, en moyenne âgés de 22 ans et ayant 12 ans d'expérience en danse. La forme de danse la plus pratiquée par ceux-ci était la danse contemporaine, suivie par le ballet classique, le ballet jazz et le jazz. Le questionnaire a permis de faire le pont entre les deux types de passion, les variables psycho-motivationnelles et la santé physique des étudiants en danse. Après les procédures d'usage auprès des comités éthiques de la recherche, les participants ont répondu à un questionnaire en français qui comportait trois sections : informations démographiques, échelle de passion pour la danse et profil des blessures. L'échelle de passion pour la danse a été adaptée de celle de Vallerand *et al.* (2003). La mesure du lien entre la danse et l'identité de la personne a été réalisée grâce à une adaptation de l'outil d'Aron, Aron et Smollan (1992). Finalement, le profil des blessures a été recueilli au moyen d'une adaptation des questionnaires de Laws (2004) et Perrault (1988). Les résultats des corrélations partielles obtenues lors de l'analyse statistique sont présentés sous trois sections : 1) le *coping*, 2) le profil motivationnel et 3) le profil santé.

3.1. LE *COPING*: GESTION D'ADVERSITÉ ET D'INQUIÉTUDE

Les résultats relatifs à la passion harmonieuse chez les étudiants en danse révèlent que celle-ci est associée à de meilleures stratégies de *coping* ou de gestion d'adversité (Smith *et al.*, 1995), des résultats similaires à ceux d'études antérieures effectuées auprès d'athlètes (Mageau *et al.*, 2000). Lorsque la passion harmonieuse sous-tend leur engagement envers la danse, les étudiants ont tendance à rester positifs et calmes. Ils sont capables de se détendre et de contrôler leurs émotions, et ce, peu importe à quel point les choses vont mal pendant une audition ou un spectacle. Plus leur engagement envers la danse

est soutenu par une passion harmonieuse, moins les étudiants en danse s'inquiètent de ce que les autres pensent de leur performance, moins ils s'inquiètent de faire des erreurs ou d'être incapables de réussir, moins ils se mettent de pression en imaginant ce qui se produirait s'ils échouaient ou faisaient des erreurs.

Par ailleurs, les résultats relatifs à la passion obsessive montrent que, chez les étudiants en danse, celle-ci n'est pas associée à de bonnes stratégies de *coping* ou de gestion d'adversité. Au contraire, lorsque la passion obsessive sous-tend leur engagement, les interprètes préprofessionnels ne gèrent pas bien leurs préoccupations. Ils s'inquiètent beaucoup de ce que les autres pensent de leur performance, craignent de faire des erreurs et d'être incapables de réussir, se mettent de la pression en se souciant de leur performance à venir, pensent et imaginent ce qui arriverait s'ils échouaient ou se trompaient. En somme, la passion harmonieuse chez les étudiants en danse est associée à de meilleures stratégies de gestion d'adversité et d'inquiétudes relatives à la performance en danse que ne l'est la passion obsessive.

3.2. PROFIL MOTIVATIONNEL : LES BUTS CENTRÉS SUR L'APPRENTISSAGE ET LA PRATIQUE DÉLIBÉRÉE

La passion harmonieuse chez les étudiants en danse est également associée à des buts de type *maîtrise* où l'objectif central de l'étudiant est de développer ses compétences. En effet, les étudiants éprouvant une passion harmonieuse à l'égard de leur pratique rapportent qu'il est important pour eux de développer leurs habiletés en danse de façon aussi complète que possible. Ces résultats sont en accord avec ceux obtenus auprès d'étudiants et d'athlètes (Vallerand, Salvy *et al.*, 2007, Étude 2). Or plus leur engagement envers la danse est soutenu par une passion harmonieuse, moins les étudiants en danse ont comme objectifs généraux de danser mieux que les autres, de faire la démonstration de leur talent et d'éviter les échecs. Ce faisant, l'attention des étudiants faisant l'expérience d'une passion harmonieuse est principalement dirigée vers le développement de leurs compétences et de leurs habiletés en danse.

Il n'est donc pas surprenant que la passion harmonieuse chez les interprètes préprofessionnels soit aussi associée à la pratique délibérée, c'est-à-dire au fait de s'entraîner de façon structurée en ayant comme objectif explicite l'amélioration de sa performance, laquelle a été directement liée à la performance objective dans des études précédentes (Vallerand, Salvy *et al.*, 2007, Études 1 et 2). En d'autres mots, les étudiants en danse éprouvant une passion harmonieuse envers leur art rapportent qu'ils s'entraînent eux-mêmes en dehors de leurs cours pour être dans une forme optimale, développer de nouveaux mouvements, améliorer les aspects techniques qu'ils trouvent difficiles et maintenir les techniques qu'ils possèdent déjà bien.

La passion obsessionnelle chez les étudiants en danse, quant à elle, est également associée à des buts de type *maîtrise* et à la pratique délibérée, mais pas de façon statistiquement significative. Faisant, elle aussi, écho à des résultats de recherches antérieures conduites auprès d'étudiants et d'athlètes (Vallerand, Salvy *et al.*, 2007, Étude 2), cette passion est plutôt associée au désir de surpasser les autres (*performance-approche*) et vise l'évitement de l'échec (*performance- évitement*). Il semblerait que les principaux objectifs des interprètes préprofessionnels nourrissant une passion obsessionnelle à l'égard de leur pratique consistent à mieux danser que les autres – auxquels ils se comparent – et à éviter de mal performer. Ils dansent afin d'exhiber leur talent et de démontrer que leurs habiletés sont supérieures à celles des autres. Souvent, leur crainte de mal performer constitue une source de motivation qui peut éventuellement nuire à leur performance (Vallerand *et al.*, 2007, Étude 2).

En somme, la passion harmonieuse chez les étudiants en danse semblerait inspirer le désir de développer leurs habiletés de façon aussi complète que possible et favoriserait l'entraînement en dehors de leurs cours. La passion obsessionnelle, au contraire, semblerait engendrer un profil motivationnel mixte où la personne est surtout guidée par la peur de mal performer et par le désir de surclasser les autres.

3.3. PROFIL SANTÉ : LA GESTION ET LA PRÉVENTION DES BLESSURES

Les résultats au regard du profil de blessures ou profil santé suggèrent que les blessures accidentelles et chroniques les plus répandues chez les danseurs préprofessionnels sont, respectivement, les blessures au bas du dos, aux genoux, à la cheville, au cou et au pied. Ces blessures se produisent le plus fréquemment, en ordre décroissant, durant la classe technique, la création ou l'apprentissage d'une nouvelle pièce, et au cours des répétitions liées au répertoire.

L'étude révèle que plus les étudiants en danse sont passionnés de manière harmonieuse, moins ils souffrent de blessures accidentelles et chroniques. La passion harmonieuse semblerait donc les protéger des souffrances ponctuelles et prolongées dues aux blessures. Par contre, plus les étudiants en danse sont passionnés de manière obsessionnelle, plus ils ont tendance à souffrir de blessures chroniques. La passion obsessionnelle semblerait donc être un facteur de risque qui rend les étudiants en danse vulnérables à la souffrance prolongée due à des blessures chroniques.

De plus, les résultats révèlent que lorsqu'ils sont blessés, les étudiants en danse motivés par la passion harmonieuse ont tendance à faire face de façon active et adaptative à leur blessure. Plus précisément, ils recherchent beaucoup d'information sur la blessure et sur son traitement et ils en discutent avec leur professeur, mais pas nécessairement avec un professionnel de la

santé. Ces résultats vont dans le même sens que des recherches antérieures qui démontrent que la passion harmonieuse est associée à des stratégies de *coping* proactives, telles que la planification et la confrontation des problèmes (Blanchard, 1999). Plus les étudiants sont animés par la passion harmonieuse, moins ils ont tendance à faire face à leur blessure de façon non adaptative en ignorant leur douleur et en cachant leur blessure aux autres, et moins ils ont tendance à rapporter que leur fierté personnelle les empêche de se soigner convenablement. En fait, lorsque la passion harmonieuse sous-tend leur engagement, les étudiants en danse ont tendance à arrêter de danser complètement pour un certain nombre de jours, permettant ainsi à la blessure de guérir. De plus, ils ont tendance à mener de façon autonome des activités préventives qui ne leur sont pas demandées, afin de diminuer les risques de blessures en danse et améliorer leur santé.

De son côté, la passion obsessive n'est pas associée à des moyens adaptatifs de faire face aux blessures ; elle est plutôt associée à la tendance à ignorer la douleur causée par la blessure et à continuer à danser en dépit de celle-ci. Cette tendance révèle la présence d'une persistance rigide. En effet, plus les étudiants en danse sont motivés par la passion obsessive, moins ils ont tendance à arrêter de danser pour quelques jours, même de manière partielle. Ils rapportent que leur fierté personnelle, ou le fait qu'ils ne veulent pas que les autres sachent qu'ils sont blessés, les empêche de se soigner convenablement. Ces résultats sont encore ici cohérents avec les recherches antérieures démontrant que la passion obsessive est associée à la persistance rigide dans l'activité passionnante, laquelle risque de mener à des coûts personnels importants (Ratelle *et al.*, 2004 ; Vallerand *et al.*, 2003, Études 3 et 4). Ils vont aussi de pair avec les résultats de recherches qualitatives menées auprès d'interprètes professionnels en danse contemporaine et en ballet suggérant que les danseurs éprouvent un fort besoin de danser et trouvent très difficile de s'abstenir de participer à un spectacle lorsqu'ils sont blessés (Fortin et Trudelle, 2005 ; Wainwright, Williams et Turner, 2005). Finalement, la passion obsessive n'est pas associée à la tendance à s'adonner de façon autonome à des activités préventives afin de diminuer les risques de blessures en danse et d'améliorer sa santé.

En somme, les résultats de cette recherche suggèrent qu'éprouver une passion harmonieuse envers la danse est associé à une adaptation saine. Les étudiants en danse qui sont motivés par la passion harmonieuse souffrent moins de blessures et auront tendance à réagir de manière adaptative lorsqu'ils seront blessés. Ils tendent également à accomplir de façon autonome des activités préventives. Au contraire, le fait d'éprouver une passion obsessive envers la danse est associé au risque de souffrir de manière prolongée de blessures chroniques et d'y faire face de façon non adaptative. Ainsi, à la question « Est-il possible d'être passionné de la danse tout en préservant son

intégrité physique à long terme ? », la réponse est oui, pourvu que cela se vive de façon harmonieuse. En effet, la passion harmonieuse semblerait aider les interprètes en danse à vivre pleinement leur passion tout en protégeant leur santé et leur intégrité physique. Ce résultat est d'une grande pertinence compte tenu du fait que vivre avec des blessures douloureuses est si commun dans le domaine de la danse que certains interprètes l'acceptent comme un signe de dévotion occupationnelle (Fortin et Trudelle, 2005 ; Turner et Wainwright, 2003 ; Wainwright, Williams et Turner, 2005 ; Wulff, 1998).

CONCLUSION ET IMPLICATIONS PRATIQUES

En conclusion, il semble que la passion harmonieuse, contrairement à la passion obsessionnelle, s'accompagne, chez les interprètes préprofessionnels, d'un profil psychologique où la gestion adaptative de l'adversité lors des performances et des spectacles est présente au détriment des inquiétudes et des pensées distrayantes et déstabilisantes. La passion harmonieuse est également cohérente avec un profil motivationnel qui privilégie le développement le plus complet des habiletés en danse plutôt que la compétition et l'évitement des échecs. Finalement, elle est consistante avec une meilleure santé physique et avec des comportements qui privilégient le maintien de celle-ci.

Puisque la plupart des interprètes en danse se donnent corps et âme à leur pratique et sont passionnés par leur art, mais que le milieu de la danse encourage une « culture du silence » (Fortin et Trudelle, 2006), aider les interprètes à comprendre que leur passion peut être vécue d'une manière plus saine serait un objectif éventuel de programmes de sensibilisation étayés par de futures recherches. Les interprètes préprofessionnels passionnés pourraient bénéficier de programmes de formation qui viseraient à les orienter vers une intégration harmonieuse de la danse avec les autres sphères de leur vie. Ces programmes les aideraient à développer les compétences habituelles d'interprétation et de création en plus de celles reliées à la protection et à la promotion de la santé, par le développement de stratégies de *coping* adaptatifs et la collaboration avec des professionnels de la santé. Encourager les interprètes préprofessionnels à développer une passion plus harmonieuse pour leur pratique artistique pourrait promouvoir leur bien-être et leur santé physique à long terme.

BIBLIOGRAPHIE

-
- Ames, C. (1992). « Classrooms: Goals, structures, and student motivation », *Journal of Educational Psychology*, vol. 84, n° 3, p. 261-271.

- Amiot, C.E., R.J. Vallerand et C.M. Blanchard (2006). «Passion and psychological adjustment: A test of the person-environment fit hypothesis», *Personality and Social Psychology Bulletin*, n° 32, p. 220-229.
- Aron, A., E.N. Aron et D. Smollan (1992). «Inclusion of other in the self scale and the structure of interpersonal closeness», *Journal of Personality and Social Psychology*, n° 63, p. 596-612.
- Blanchard, C. (1999). *La passion et la santé physique*, Montréal, Université du Québec à Montréal. Thèse doctorale inédite.
- Csikszentmihalyi, M. (1982). «Toward a psychology of optimal experience», dans L. Wheeler (dir.), *Review of Personality and Social Psychology*, vol. 3, Beverly Hills, Sage, p. 13-36.
- Dweck, C.S. (1986). «Motivational processes affecting learning», *American Psychologist*, vol. 41, n° 10, p. 1040-1048.
- Elliot, A.J. et M.A. Church (1997). «A hierarchical model of approach and avoidance achievement motivation», *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 97, n° 1, p. 218-232.
- Ellis, H.Y. (1923). *The Dance of Life*, Westport, Greenwood Press.
- Ericsson, K.A. et N. Charness (1994). «Expert performance: Its structure and acquisition», *American Psychologist*, n° 49, p. 71-76.
- Fortin, S. et S. Trudelle (2005). «The dance community's constructions of dancers' health», communication présentée lors du XXXVI^e Congrès annuel sur la recherche en danse et la communauté (Research on Dance and Community), Tallahassee, Floride.
- Geeves, T. (1997). *Safe Dance II*, Australian Dance Council, Ausdance Inc.
- Laws, H. (2004). «Key findings of the second national inquiry into dancers' health and injury», *Dance UK*, n° 52.
- Mageau, G.A., M.-A. Demers, R.J. Vallerand et P.J. Provencher (2000). «L'impact de la passion sur les stratégies de coping et l'anxiété état», communication présentée lors du XXIII^e congrès annuel de la Société québécoise pour la recherche en psychologie (SQRP), Hull, Québec.
- Mageau, G.A. et R.J. Vallerand (2006). «When one's passion is all that counts: The difficulty of people with an obsessive passion to experience positive affect», communication présentée à la VII^e conférence annuelle de la Society for Personality and Social Psychology, Palm Springs, Californie.
- Mageau, G.A., R.J. Vallerand, J. Charest, S.-J. Salvy, N. Lacaille, T. Bouffard et R. Koestner (2006). *On the Development of Harmonious and Obsessive Passion: The Role of Autonomy Support, Activity Valuation, and Identity Processes*, manuscrit soumis pour publication.
- Mageau, G.A., R.J. Vallerand, F.L. Rousseau, C.F. Ratelle et P.J. Provencher (2005). «Passion and gambling: Investigating the divergent affective and cognitive consequences of gambling», *Journal of Applied Social Psychology*, n° 35, p. 100-118.

- Perrault, M. (1988). *Danse professionnelle au Québec : nature, fréquence, gravité des blessures et leur prévention*, Montréal, Groupe de recherche sur les aspects sociaux de la prévention en santé et sécurité au travail, Université de Montréal.
- Philippe, F., R.J. Vallerand et N. Houliort (2006). *Passion and Interpersonal Relationships*, Montréal, Université du Québec à Montréal. Manuscrit inédit.
- Ratelle, C.F., R.J. Vallerand, G.A. Mageau, F.L. Rousseau et P. Provencher (2004). «When passion leads to problematic outcomes: A look at gambling», *Journal of Gambling Studies*, n° 20, p. 105-119.
- Rip, B. et R.J. Vallerand (2006). *Passion for Sovereignty: Harmonious and Obsessive Passion in the Political Arena*, manuscrit soumis pour publication.
- Rip, B., S. Fortin et R.J. Vallerand (2006). «The relationship between passion and injury in dance students», *Journal of Dance Medicine & Science*, n° 10, p. 14-20.
- Rousseau, F.L. et R.J. Vallerand (2003). «Le rôle de la passion dans le bien-être subjectif des aînés», *Revue québécoise de psychologie*, n° 24, p. 197-211.
- Smith, R.E., R.W. Schutz, F.L. Smoll et J.T. Ptacek (1995). «Development and validation of a multidimensional measure of sport-specific psychological skills: The athletic coping skills inventory-28», *Journal of Sport and Exercise Psychology*, n° 17, p. 379-398.
- Turner, B.S. et S.P. Wainwright (2003). «Corps de ballet: The case of the injured ballet dancer», *Sociology of Health & Illness*, vol. 25, n° 4, p. 269-288.
- Vallerand, R.J. et N. Houliort (2003). «Passion at work: Toward a new conceptualization», dans D. Skarlicki, S. Gilliland et D. Steiner (dir.), *Social issues in management*, Vol. 3. *Emerging Perspectives of Values in Organizations*, Greenwich, Information Age Publishing, p. 175-204.
- Vallerand, R.J. et P. Miquelon (2006). «Passion for sport in athletes», dans S. Jowett et D. Lavallée (dir.), *Social Psychology in Sport*, Champaign, Illinois, Human Kinetics, p. 249-263.
- Vallerand, R.J., F.L. Rousseau, F. Grouzet, A. Dumais, S. Grenier et C. Blanchard (2006). «Passion in sport: A look at determinants and affective experiences», *Journal of Sport & Exercise Psychology*, n° 28, p. 454-478.
- Vallerand, R.J., S.-J. Salvy, G.A. Mageau, P. Denis, F. Grouzet et C.B. Blanchard (2007). «On the role of passion in performance», *Journal of Personality*, vol. 75, p. 505-533.
- Vallerand, R.J. et al. (2003). «Les passions de l'âme: On obsessive and harmonious passion», *Journal of Personality and Social Psychology*, n° 85, p. 756-767.
- Wainwright, S.P., C. Williams et B.S. Turner (2005). «Fractured identities: Injury and the balletic body», *Health*, vol. 9, n° 1, p. 49-66.
- Wulff, H. (1998). *Ballet Across Borders. Career and Culture in the World of Dancers*, Oxfordand, New York, Berg.

P A R T I E

4

REGARDS SUR LE MILIEU

LES DÉTERMINANTS ORGANISATIONNELS ET STRUCTURELS DE LA SANTÉ DES DANSEURS

Vers une compréhension large des problèmes de santé

Élise LEDOUX
François OUELLET
Esther CLOUTIER

Chloé THUILLIER
Isabelle GAGNON
Julie ROSS

La santé et le bien-être au travail des danseurs et des autres artistes de la scène sont de plus en plus sujets de préoccupation pour les intervenants du milieu des arts. Bien que déjà en 1988 Michel Perreault présentait les résultats d'une enquête importante sur la santé des danseurs professionnels au Québec, il faut attendre l'année 2004 pour que cette préoccupation s'actualise par le dépôt par le ministère de la Culture et des Communications du Québec de son *Plan d'action pour l'amélioration des conditions socio-économiques des artistes – Pour mieux vivre de l'art*. Fruit d'une consultation avec le milieu culturel, ce plan compte 12 mesures concrètes touchant notamment les domaines de la santé et de la sécurité au travail (SST).

Par ailleurs, la question de la santé des danseurs professionnels est souvent abordée dans la littérature sous l'angle des déterminants individuels de la santé. Bien que ces dimensions soient centrales dans l'analyse de la santé des danseurs, nous souhaitons aborder ici la question des déterminants organisationnels et structurels de la santé. C'est clairement l'approche de la SST qui est interpellée dans cet effort. Cette approche permet également d'envisager des mécanismes de prévention dits primaires en ce sens qu'ils permettent d'agir sur des éléments liés au travail et surtout à la façon dont il est organisé.

Une étude exploratoire menée par des chercheurs de l'Institut de recherche Robert-Sauvé en santé et en sécurité du travail (IRSST), en 2006, visait à documenter les enjeux de SST dans le domaine des arts de la scène. L'IRSST, les partenaires du secteur des arts de la scène ainsi que le ministère de la Culture et des Communications ont contribué financièrement à la réalisation de cette étude. Entre autres, elle visait à : 1) mieux connaître le contexte de production, les difficultés et les besoins des producteurs en matière de gestion de la SST selon ce contexte, 2) dresser un portrait des risques lors de la préparation d'une production, et 3) identifier les principales causes d'accidents lors de la préparation d'une production. Dans les prochaines pages, nous présenterons quelques résultats importants de cette étude exploratoire ainsi qu'un modèle d'analyse permettant de mieux comprendre les liens complexes qui unissent la pratique de la danse, la santé et la sécurité des danseurs et le contexte organisationnel qui sous-tend une production artistique.

1. ÉTAT DE LA QUESTION

En 1988, Perreault a mené une enquête importante qui a permis de montrer que 94 % des danseurs se blessent au moins une fois au cours d'une période de 16 mois ; quatre blessures surviennent pour chaque mille heures de travail, ce qui est comparable aux fréquences observées dans les sports professionnels. Les blessures subies affectent surtout le dos et les membres inférieurs ; il s'agit principalement d'entorses et de blessures musculaires. Les blessures d'usage sont cinq fois plus nombreuses que les blessures accidentelles. Ce sont les plus jeunes (moins de 30 ans) et ceux qui comptent le plus d'heures de performance qui cumulent le plus de blessures. Le travail effectué tard le soir et l'apprentissage de nouveaux mouvements constituent des situations à risque. Ces chiffres poussent à réfléchir à la présence de causes organisationnelles, par exemple concernant les horaires de travail.

Dans un contexte où la danse est de plus en plus une performance et la création, une recherche de mouvements aux confins du possible, il n'est pas étonnant de voir se développer une préoccupation pour la santé des danseurs professionnels. Les chiffres sont éloquentes. Une étude réalisée pour le compte

du Regroupement québécois de la danse (RQD) en 2002 révèle que 34 % des danseurs disent souffrir de blessures chroniques, ce pourcentage allant jusqu'à 58 % chez les danseurs ayant onze ans et plus de pratique professionnelle. Cette étude révèle également que plus de 26 % des danseurs ont cessé de danser en raison d'une blessure ou d'une maladie au cours des trois dernières années. Compte tenu de la forte résistance à la douleur et de la grande capacité à danser blessé, ces chiffres sont importants. De plus, pour la période de 2003 à 2005, 272 dossiers ont été acceptés par la Commission de la santé et de la sécurité du Québec (CSST) sur un nombre total de 1130 danseurs dénombrés par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ) en 2001.

Par ailleurs, plusieurs recherches ayant pour objet la santé des danseurs ont été réalisées au cours des dernières années, notamment en Europe et aux États-Unis (Byhring et Bo, 2002 ; Greer et Panush, 1994 ; Nilsson *et al.*, 2001). Une partie importante de cette littérature met l'accent sur l'effet des caractéristiques individuelles (préparation et condition physique, fatigue, représentations, etc.) sur la santé professionnelle des danseurs (Garrick et Lewis, 2001 ; Kelman, 2000 ; Koutedakis et Jamurtas, 2004 ; Luke *et al.*, 2002 ; Noh et Morris, 2004 ; Turner et Wainwright, 2003). Un autre pan de la littérature aborde la question du contexte de pratique comme source de blessure chez les danseurs, par exemple la formation, l'entraînement et l'aménagement des lieux (Evans, 2003 ; Hevia et Bassi, 2002 ; Weigert, 2005), ouvrant la réflexion sur les causes des problèmes de santé éprouvés et les éventuelles cibles de prévention au plan organisationnel.

2. MÉTHODOLOGIE

Afin de circonscrire les enjeux de SST dans le secteur des arts de la scène, une approche systémique a été privilégiée. L'exercice des métiers des arts de la scène s'inscrit dans un contexte particulier déterminé en partie par le mode d'organisation du secteur culturel de l'entreprise et de la production elle-même, d'une part, et, d'autre part, par l'histoire individuelle et collective des personnes impliquées et les relations qu'elles entretiennent. L'utilisation d'une approche analytique et méthodologique permettant de comprendre les liens formels et informels entre ces différents niveaux de déterminants de la SST s'avère donc primordiale. Diverses sources de données ont été privilégiées : recension d'écrits, groupes de discussion (*focus group*) et entrevues individuelles avec des intervenants du milieu et des inspecteurs de la CSST, observations de productions et analyses de documents ou de bases de données.

Nous avons ainsi abordé le métier des acteurs, des artistes de cirque, des danseurs, des musiciens et des techniciens de scène. Au total, c'est plus de 17 heures d'entrevues collectives auprès de producteurs, diffuseurs et

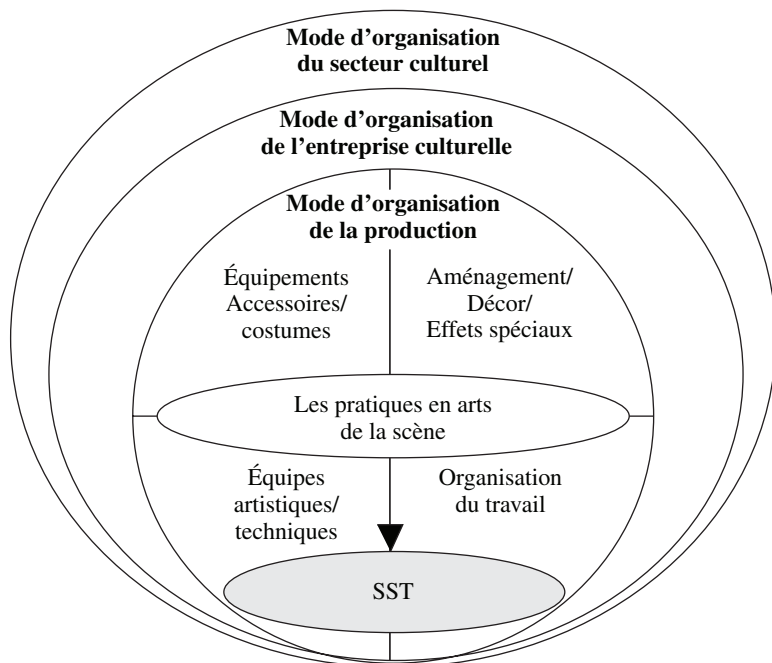
directeurs, 27 heures d'entrevues individuelles auprès de 27 artistes (dont 7 danseurs classiques et contemporains) et plus de 100 heures d'observation de productions. La période de collecte de données s'est échelonnée sur huit mois entre février et octobre 2006. Finalement, trois entreprises culturelles nous ont donné accès à leur registre d'accidents, permettant ainsi de mieux documenter les causes des lésions professionnelles et aussi d'évaluer l'utilité de ces registres comme outil de prévention.

3. RÉSULTATS

L'analyse des données provenant des entrevues (individuelles et collectives), des observations et des registres d'accidents permet de faire ressortir un grand nombre de déterminants des pratiques des artistes et de leur SST. Le modèle présenté dans la figure qui suit présente l'organisation de ces déterminants en grandes catégories, en fonction de leur degré d'influence sur les pratiques et

Figure 9.1

**Modèle d'analyse des déterminants des pratiques
des artistes et des artisans de la scène**



ultimement sur le bilan de SST. Issu des travaux de Cloutier *et al.* (2005), ce modèle a été développé pour établir et comprendre l'influence des déterminants de l'activité de travail et des pratiques professionnelles sur la santé et la sécurité de travailleuses du réseau de la santé. Il est ici adapté au secteur des arts de la scène, lequel est marqué par la variabilité, tant des pratiques elles-mêmes que de l'organisation des productions, des entreprises culturelles et du secteur culturel dans son ensemble.

Ce modèle présente le bilan en matière de SST comme étant la résultante des interactions entre différents déterminants (mode d'organisation de la production, de l'entreprise culturelle et du secteur) et les effets sur les pratiques des artistes. Autrement dit, les accidents et les blessures sont le fait d'une interaction entre les pratiques de travail élaborées et les différents déterminants présents.

Quatre catégories de déterminants se trouvent directement associés à la production de l'œuvre elle-même, soit l'aménagement, les équipements, le travailleur et son équipe et finalement l'organisation du travail. Ils forment la première couche de déterminants qui ont une incidence sur les pratiques des travailleurs et qui caractérisent le **mode d'organisation d'une production**.

Par la suite, nous retrouvons une série de déterminants touchant **l'organisation de l'entreprise culturelle**. Nous élargissons la notion d'entreprise pour y inclure à la fois les compagnies institutionnalisées, les troupes de création et les artistes comme travailleurs autonomes, qui constituent une partie non négligeable de l'entrepreneuriat culturel. Cette couche se caractérise par la présence de facteurs structuraux et organisationnels qui sous-tendent le développement des productions, tout en relevant d'une entité propre au secteur des arts de la scène.

Finalement, nous retrouvons une série de déterminants qui caractérisent le **mode d'organisation du secteur culturel**. Sur ce plan, les influences sont plus sourdes, mais demeurent profondes, car elles dictent les grands paramètres dans lesquels les entreprises et les travailleurs des arts de la scène devront faire leurs choix pour rendre à terme leurs projets artistiques dans le respect des engagements de SST. Nous présentons, dans les prochaines lignes, les différents déterminants issus de l'analyse des données recueillies par cette étude exploratoire en les appliquant au cas particulier des danseurs professionnels.

3.1. LE MODE D'ORGANISATION DE LA PRODUCTION

L'objectif principal de toute entreprise du domaine des arts de la scène est la mise sur pied d'une production artistique, et les compagnies de danse ne font pas exception. Cette phase du travail monopolise un ensemble de ressources, tant humaines, techniques que financières et logistiques. C'est pourquoi les

décisions prises concernant cette étape sont primordiales, car elles auront une incidence directe sur les pratiques des danseurs, sur la présence de facteurs de risque pour la santé ainsi que sur l'entreprise elle-même : une production qui obtient un succès « public » est d'abord et avant tout un succès artistique et organisationnel marqué par la réussite d'un travail collectif. Un bilan SST positif dans ce contexte ne peut être que la résultante positive de l'ensemble de la démarche.

3.1.1. Le danseur et ses collègues

Les déterminants associés au danseur et à son groupe concernent principalement la situation sociodémographique et l'état de santé de la personne, ses connaissances et ses compétences, le travail d'équipe et la présence d'un collectif de travail ou d'une communauté d'appartenance et finalement sa culture de métier. Si certains de ces facteurs demeurent difficilement modifiables par l'entreprise (âge, présence d'une famille), d'autres sont plus directement influencés par les choix organisationnels, par exemple les connaissances acquises en emploi et la présence d'un collectif. Dans tous les cas, la prise en compte de leur présence et de leur effet va contribuer à la mise en place de facteurs de protection.

Lors des entrevues sont apparus quelques déterminants individuels ayant, selon les danseurs, plus de poids pour eux actuellement. C'est le cas notamment de l'âge, du désir de plus en plus présent de fonder une famille et de la présence de douleurs, voire de blessures, que l'on souhaite cacher afin de ne pas entraver la poursuite du travail artistique. Il est également question de la formation en danse qui prépare bien aux exigences techniques et artistiques mais moins à l'organisation de sa pratique afin de réduire les risques de blessures. Par ailleurs, le travail en équipe ainsi que les interactions sociales entre les danseurs et avec le chorégraphe comptent parmi les déterminants les plus importants de SST, notamment par la présence de règles de métier informelles partagées par le groupe (règles d'entraide, de partage, d'échange de connaissances), qui favorisent le développement de pratiques sécuritaires. Finalement, la culture de métier, soit les différentes représentations qu'ont les travailleurs de leur travail, de la santé, des risques, de la SST et même de l'art et du métier, agit beaucoup sur les danseurs. Danser et créer dans la douleur, le silence à propos des blessures, l'intériorisation de la situation de quasi-infériorité du danseur par rapport au chorégraphe sont quelques exemples de représentations collectives mentionnées par les danseurs.

3.1.2. L'aménagement des lieux et les équipements

Les aménagements, tout comme les équipements, figurent en tête de liste des facteurs associés à la SST dans le discours des intervenants rencontrés. Il s'agit d'éléments du travail sur lesquels les entreprises culturelles ont le plus

de prise quand vient le temps de faire de la prévention. Les principaux déterminants liés aux aménagements concernent l'état des lieux (propreté), l'adéquation aux exigences réelles du travail (planchers non résiliants), la variabilité d'une salle à l'autre, la disponibilité des installations (salles de répétition), etc.

3.1.3. L'organisation du travail

Les déterminants d'ordre organisationnel ont une incidence majeure sur les pratiques des travailleurs en constituant le cadre dans lequel elles se dérouleront et en agissant sur la présence des facteurs de risque pour la SST. Ils agissent en définissant notamment les rôles et pouvoirs de chacun, les formes de relations hiérarchiques, les tâches à réaliser et leur séquence. L'organisation de la production elle-même est ressortie comme étant l'aspect le plus important dans le discours des nombreux participants et de l'analyse des observations de certaines productions. Parmi ces déterminants, mentionnons les suivants.

Les rôles et responsabilités. Il est question ici de la définition des rôles, mandats et responsabilités pour l'ensemble des intervenants impliqués dans la production et sur des thèmes portant sur celle-ci. Qu'on pense aux différentes facettes du travail (artistique, budgétaire, technique), incluant la SST. On se réfère entre autres à l'importance de préciser qui est responsable de la SST aux différentes étapes de la production, de faire le suivi de toute question ou demande en matière de SST. Parfois, les compagnies de danse sont assez développées sur le plan organisationnel pour compter un responsable de la SST, il s'agit de s'assurer que cette personne et ses rôles soient connus des danseurs.

Besoins. L'identification collective des besoins tant en termes techniques, artistiques que monétaires constitue un mécanisme important de prévention. Mettre en commun les connaissances de tous permet d'éviter les pièges ou des contraintes additionnelles qui seront au bout du compte vécues par les danseurs.

Planification. Une fois les besoins clairement identifiés, la planification des horaires et des tâches est un déterminant central de la présence de facteurs de risque pour la SST. Plus particulièrement, la clarté et le réalisme de la planification sont des éléments primordiaux pour la prévention. Cela inclut notamment le respect des échéanciers et des budgets, la présence de marges de manœuvre, la prise en compte de périodes de récupération entre deux phases exigeantes de la production, l'organisation des périodes de création, d'entraînement et d'échauffement, et la prise en compte également des expertises de chacun des intervenants.

L'organisation des équipes. Si la présence d'un collectif de travail constitue un déterminant lié au travailleur et à son équipe, les conditions favorisant la construction et le maintien de ce collectif relèvent de l'organisation de la production et, notamment, de l'organisation de l'équipe. Parmi ces éléments, pensons par exemple à la stabilité des danseurs au sein d'une compagnie, à l'équilibre entre personnes expérimentées et novices pour ainsi maximiser les échanges de savoirs, ainsi qu'à l'adéquation entre connaissances, compétences et exigences de travail.

3.2. LE MODE D'ORGANISATION DE L'ENTREPRISE CULTURELLE

Au-delà de la production artistique, les entreprises culturelles elles-mêmes présentent plusieurs déterminants des facteurs de risque pour la SST des danseurs. Les résultats de l'analyse montrent que les déterminants liés à l'entreprise culturelle s'appliquent aussi aux travailleurs autonomes, qui constituent une part importante des effectifs de la profession, notamment les chorégraphes. Nous sommes ici à un niveau plus macroscopique, en ce sens que les déterminants en question n'agissent pas directement sur la présence de facteurs de risques pour la santé et la sécurité des danseurs mais plutôt de manière indirecte. Voici les principaux déterminants révélés par l'analyse.

La programmation. La question de la programmation ou du calendrier des activités concerne à la fois la nature, le nombre et la durée des œuvres qui seront produites au cours d'une période, allant de une à plusieurs années. Ainsi, il apparaît important de tenir compte, dans la programmation, de la nature de l'œuvre et des contraintes qui y sont associées, par exemple la production de deux créations successives en danse est exigeante. Cette programmation se doit d'être réaliste en fonction du financement reçu (ou à venir) et elle doit inclure des marges de manœuvre, permettant de répondre aux imprévus qu'ils soient positifs (supplémentaires) ou négatifs (perte de un ou plusieurs danseurs).

L'organisation des équipes. Tout comme pour le mode d'organisation de la production, la stabilité des équipes est un déterminant important de la SST. C'est surtout le cas des équipes permanentes tant aux plans administratif, artistique que technique. La présence d'une équipe de tournée et de remplacement constitue également un facteur de protection, notamment pour pallier les situations à risque en région ou sur des productions plus exigeantes. Dans les plus importantes compagnies de danse, la présence de formateurs et d'entraîneurs seniors permet d'encadrer et de soutenir les jeunes danseurs.

Structure organisationnelle de l'entreprise. Cette dimension englobe à la fois les immobilisations propres à l'entreprise (salles de spectacle et de répétition, ateliers, bureaux administratifs, locaux d'entreposage) et les services

de base permettant le fonctionnement de l'entreprise, tels que les structures de communication et d'échange internes et externes. Dans ce dernier cas, l'infrastructure inclut l'ensemble des relations d'affaires entre un producteur et les autres intervenants du secteur : diffuseurs, locateurs, agents d'artistes, etc. On peut ajouter à cette liste les politiques et les réglementations internes, comme les règles de sécurité, de même que les ententes ou conventions collectives.

La gestion de la prévention et de la SST. Élément de la structure organisationnelle de l'entreprise, la gestion de la SST et de la prévention concerne plusieurs éléments, plus ou moins développés dans les entreprises culturelles, que sont notamment le registre d'accidents, les suivis et enquêtes des événements accidentels, les plans d'action en prévention ou une équipe médicale spécialisée. L'utilisation de ces mécanismes comme moyens de prévention contribue à la réduction des facteurs de risque.

3.3. LE MODE D'ORGANISATION DU SECTEUR CULTUREL

Le mode d'organisation du secteur culturel renvoie aux déterminants macroscopiques, qui ont un impact sur le contexte dans lequel œuvrent les entreprises culturelles. Ces déterminants contribuent à délimiter le potentiel d'action des compagnies de danse en établissant une toile de fond sur laquelle elles doivent s'organiser.

La législation. Plusieurs législations touchent directement ou indirectement à la prévention et à la SST dans le domaine des arts de la scène, que l'on pense à la CSST, aux normes minimales du travail, au Code du bâtiment ou à la Société de l'assurance automobile du Québec. Ces législations sous-tendent des programmes qui viennent encadrer et soutenir les entreprises dans leurs efforts de prévention, ce qui est notamment le cas du programme de couverture des danseurs en entraînement de la CSST. Ce programme est en effet une première en ce sens qu'il couvre les danseurs alors qu'ils ne sont pas à l'emploi d'une compagnie. En revanche, les avantages en termes de supervision de l'entraînement et de suivi des déclarations et des blessures constituent un aspect important de SST.

Les programmes de financement. Au Québec, la plupart des entreprises ont besoin d'un financement public pour élaborer une programmation artistique. Différents programmes de financement existent selon les secteurs artistiques ou l'étape à financer (fonctionnement, création, tournée, immobilisations). La disponibilité et l'importance de ce financement viennent agir directement sur la SST dans la mesure où celui-ci permet la mise en place de mécanismes de

prévention. Le type de financement agit également indirectement en réduisant les facteurs de risque, par exemple ceux liés à une trop grande concentration d'activité pour pallier un manque de financement.

Le marché de l'emploi. Il est bien connu que la danse ne paie pas beaucoup. Sauf pour une minorité de danseurs salariés de compagnies de danse importante, il devient nécessaire de cumuler plusieurs emplois en danse et même hors du champ de la danse afin de gagner un revenu permettant d'avoir un niveau de vie minimal. De plus, comme la carrière est courte, la concurrence entre danseurs est grande entre 20 et 35 ans, chacun souhaitant avoir le plus d'occasions d'emploi possibles durant cette période.

Les associations et les regroupements. Notons l'impact de la présence d'associations ou de regroupements, tant pour les travailleurs que pour les employeurs, sur le niveau d'organisation des entreprises culturelles et le soutien (informations, activités collectives, assurances de groupes, etc.) qu'ils peuvent leur fournir. À ce titre, mentionnons le Regroupement québécois de la danse, l'Union des artistes et certains réseaux de diffuseurs qui aident en ce sens.

4. DISCUSSION ET CONCLUSION

Les résultats de l'étude exploratoire ont permis de mieux circonscrire les enjeux de SST dans le domaine de la danse professionnelle. La stratégie de recherche utilisée visait à dégager la dynamique des multiples facteurs en jeu et à ouvrir la réflexion sur la prévention et les actions à développer afin d'améliorer les conditions de SST des danseurs. Ces résultats apportent surtout un éclairage sur l'effet du mode d'organisation d'une production, de l'entreprise culturelle et du secteur d'activité sur la santé et la sécurité des artistes et des artisans, puisqu'il s'agit de connaissances encore peu développées dans les travaux de recherche.

4.1. UN SECTEUR D'ACTIVITÉ NON TRADITIONNEL

Déjà, le *Plan d'action pour l'amélioration des conditions socio-économiques des artistes* déposé en 2004 montrait comment les danseurs professionnels se retrouvent en situation de travail non traditionnelle. Les données colligées au cours de l'enquête abondent dans le même sens : importante proportion de travailleurs autonomes et à la pige, horaires atypiques, courtes carrières professionnelles mais long vécu artistique, faibles salaires, etc. Le secteur des arts de la scène lui-même peut être qualifié de non traditionnel. En effet, on y compte très peu d'entreprises de moyenne ou de grande dimension, les

équipes permanentes y sont restreintes, les durées de vie des productions, voire des entreprises elles-mêmes, sont courtes et le financement est limité et essentiellement public.

Dans ce contexte de travail atypique, les modalités traditionnelles de gestion et de prévention de la SST semblent peu efficaces. Les quelques exemples de registres d'accidents consultés dans les entreprises culturelles montrent les limites de cette approche. Les informations qu'ils contiennent sont relativement sommaires et ne décrivent pas le contexte dans lequel surviennent les lésions professionnelles. Documenter ce contexte permettrait de connaître les facteurs organisationnels qui sous-tendent la présence des risques à la SST ou, au contraire, qui assurent le maintien d'un environnement sain et sécuritaire. Par exemple, documenter les programmes d'entraînement, les périodes de répétition ou de création et les relations de pouvoir, dans un contexte de mouvance de la main-d'œuvre et du caractère éphémère des productions, permettrait de dépasser le rapport strict du lien entre danseur et lésion.

4.2. VERS UNE ÉVOLUTION DES REPRÉSENTATIONS DE LA SST

Les entrevues réalisées avec des personnes ayant une charge de gestion dans le secteur de la danse professionnelle ont mis en évidence une représentation de la SST qui renvoie surtout aux éléments de nature individuelle comme la qualité de la forme physique, la capacité à faire abstraction de la douleur et des blessures ou encore la bonne formation de base. Parfois, il est question de facteurs de risque liés à l'organisation tels que l'aménagement des espaces (planchers) ou les relations avec les chorégraphes. Mais dans ces cas, les enjeux sont liés au développement de stratégies individuelles pour pallier la présence de facteurs de risque plutôt qu'à la modification de l'organisation elle-même. Pour eux, les moyens de prévention passent donc par la responsabilisation des travailleurs eux-mêmes. En cela, ces résultats vont dans le même sens que les propos recueillis auprès de dirigeants de petites entreprises, tous secteurs d'activité confondus, qui considèrent que le risque est inhérent à l'activité de travail et semblent moins sensibilisés aux possibilités d'agir, notamment sur l'organisation du travail comme cible de prévention (Eakin, 1989; Franklin et Goodwin, 1983). En ce sens, les directeurs de production, les directeurs techniques et les diffuseurs évoquent souvent la problématique du cumul des contrats par les pigistes qu'ils engagent et le peu de contrôle qu'ils ont, afin de s'assurer que ces derniers sont suffisamment reposés pour pouvoir travailler de façon sécuritaire.

La question de la responsabilité de chacun devra aussi être convenue et intégrée par les différents intervenants. Agir sur les aspects organisationnels aidera à changer ces représentations. Un engagement des producteurs et de

leurs associations, des syndicats et des regroupements paritaires envers l'importance de la prévention et de la SST en général ne pourra que favoriser ce changement de perspective. De plus, les intervenants en danse ne pourront faire l'économie de se pencher sur cette représentation, qui conçoit la SST et la prévention comme étant une entrave à la création. Le processus de création (associé à la conception) est souvent qualifié dans les études comme un processus morcelé, qui fait appel à un nombre important de spécialisations, qui constituent autant d'univers particuliers avec leurs propres langages, systèmes de symboles, modèles, instruments, supports physiques et sensibilité professionnelle. Chaque participant se déplace au sein de son monde, explorant les différents concepts, menant ses recherches. Afin d'assurer la cohérence de la création, les participants doivent continuellement négocier leurs différences, construire de judicieux échanges et résoudre leurs différences de points de vue et de priorités (Bucciarelli, 1988). Les prescriptions de l'un deviennent les contraintes de l'autre. Le processus de création est aussi un processus continu de gestion de contraintes (budget, échéanciers, ressources), lesquelles se transforment en autant de défis pour la création. La prise en charge de la SST dans le processus de création d'une œuvre artistique peut donc aussi être envisagée comme un défi pour la création. Ici encore, un changement de perspective est proposé.

4.3. UN MODÈLE DES DÉTERMINANTS DE LA SST DANS LE SECTEUR DES ARTS: DE MULTIPLES CIBLES POUR LA PRÉVENTION

Cette étude exploratoire a permis de développer un modèle d'analyse et de compréhension de la variété des déterminants de la SST chez les artistes et les artisans du domaine des arts de la scène. Dans ce modèle, le bilan en matière de santé et sécurité est présenté comme étant la résultante des interactions entre différents déterminants, microscopique et macroscopiques, et leurs effets sur les pratiques des travailleurs.

Les déterminants associés à l'organisation de la production d'une œuvre artistique forment le premier niveau. Ils ont un impact sur les pratiques des travailleurs et, en définitive, sur le bilan SST de l'entreprise. Ces déterminants, relevant de la production elle-même, sont les premières cibles de prévention relevées et pour lesquelles nous avons pu constater des développements intéressants dans certaines entreprises culturelles. Par exemple, les projets de rénovation des lieux de diffusion permettent d'installer dès le départ des planchers résilients et des espaces de jeu adéquats pour la danse, une façon de rendre les installations mieux adaptées aux exigences des activités réelles de danse. Les entrevues ont d'ailleurs permis de mettre en évidence toute une

série de pratiques de prévention développées avec l'expérience par les intervenants en danse, qu'il serait intéressant de documenter davantage afin que cette expertise puisse être partagée.

Le modèle d'analyse ouvre par la suite sur une deuxième catégorie de déterminants touchant, cette fois-ci, à l'organisation de l'entreprise culturelle. Sur ce plan, nous avons pu constater sur le terrain que la gestion de la SST et de la prévention occupe peu de place dans l'ensemble des modes de gestion des entreprises culturelles, constat qui s'observe fréquemment dans les petites entreprises. Cette gestion se limite, la plupart du temps, à la gestion des demandes d'indemnisation et on peut constater la quasi-absence d'outils de base, tel un registre d'accidents ou d'incidents, qui pourraient permettre de structurer et de prioriser des actions en prévention. Les études portant sur les petites entreprises tendent à démontrer que les dirigeants pensent que leur gestion de la SST est adéquate, les problèmes et les accidents étant rares. Dans ce contexte, ils accordent peu d'importance à la prévention. Ceux qui ont vécu des expériences fâcheuses prennent davantage en charge la SST, mais comme leur approche n'est pas systématique, la sélection des problèmes qu'on tente de résoudre est parfois faite de manière arbitraire, après la survenue d'un accident.

Une autre dimension du mode d'organisation de l'entreprise culturelle, soulevée particulièrement par les danseurs de compagnies plus importantes, et qui a une influence sur la SST, concerne la planification du calendrier des activités ou la programmation des œuvres pendant une ou plusieurs années. Certains ont souligné l'importance d'une alternance des œuvres en fonction de leur degré d'exigence, tant artistique que technique, afin d'assurer une meilleure répartition de la charge de travail. Cette dimension prend aussi toute son importance pour les interprètes et les artistes autonomes, qui ont aussi à composer avec un calendrier d'activités que certains réussissent à mieux doser que d'autres, stratégie souvent développée avec l'expérience et la notoriété, malgré le contexte de précarité.

L'analyse a aussi démontré l'importance des déterminants macroscopiques qui constituent un niveau supérieur d'influence. Nous y avons abordé la question du mode d'organisation du secteur culturel dans son sens large et l'influence du travail et des choix de plusieurs acteurs majeurs que sont, par exemple, le ministère de la Culture et des Communications du Québec, les associations et regroupements en arts de la scène, les syndicats ainsi que la Commission de la santé et de la sécurité du travail. Leur présence agit notamment en préparant le contexte dans lequel plusieurs choix organisationnels seront faits par les entreprises culturelles.

Le recours à ce modèle d'analyse des déterminants de la SST permet de mettre en lumière, d'une part, les effets des facteurs organisationnels, tant microscopiques, mésoscopiques que macroscopiques et, d'autre part, le fait que l'action sur ces déterminants peut avoir un caractère plus stable et pérenne dans le temps. Par exemple, les effets de la planification et de la programmation, la stabilité des équipes de travail, les programmes de financement pour les immobilisations ainsi que le développement du volet SST dans les programmes de formation auront des effets multiplicateurs qui ne s'appliquent pas seulement à une production particulière, mais participent aussi au développement possible d'une culture de la prévention dans le domaine des arts de la scène.

L'analyse des données a aussi permis de réfléchir à la relation entre le statut particulier des artistes et artisans pigistes de la scène et leurs propres actions en prévention. Ils peuvent être considérés, en soi, comme « une entreprise culturelle », qui est soumise aux mêmes contraintes et aux mêmes responsabilités en matière de prévention que les entreprises au sens commun du terme. Les résultats de cette étude exploratoire révèlent également l'importance pour les artistes d'agir sur l'organisation de leur travail et de ne plus se rabattre uniquement sur la relation employeur-employé qui, traditionnellement, encadre les pratiques de prévention.

BIBLIOGRAPHIE

- Bernier, J., G. Vallée et C. Jobin (2003). *Les besoins de protection sociale des personnes en situation de travail non traditionnel*, Québec, Ministère du travail. Rapport final.
- Bucciarelli, L.L. (1988). « An ethnographic perspective on engineering design », *Design Studies*, vol. 9, n° 3, p. 159-208.
- Byhring, S. et K. Bo (2002). « Musculoskeletal injuries in the Norwegian National Ballet: A prospective cohort study », *Scandinavian Journal of Medicine & Science in Sports*, vol. 12, n° 6, p. 365-370.
- Cloutier, E. *et al.* (dir.) (2005). « Importance de l'organisation du travail comme soutien aux stratégies protectrices des AFS et des infirmières des services de soins et de maintien à domicile », *Études et recherches / Rapport R-429*, Montréal, IRSST.
- Eakin, J. (1989). « Small business thinks about safety », *Occupational Health and Safety Magazine*, p. 6-15.
- Evans, B. (2003). « Performer's perspective: How I survived my dance training: rhythm, tap, and modern dance », *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 18, n° 4, p. 137-140.

- Franklin, S. et J. Goodwin (1983). «Problems of small business and sources of assistance: A survey», *Journal of Small Business Management*, p. 6-12.
- Garrick, J.G. et S.L. Lewis (2001). «Career hazards for the dancer» (recension), *Occupational Medicine*, vol. 16, n° 4, p. 609-618.
- Gouvernement du Québec (2004). *Pour mieux vivre de son art. Plan d'action pour l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes*, Québec, Ministère de la Culture et des Communications.
- Greer, J.M. et R.S. Panush (1994). «Musculoskeletal problems of performing artists» (recension), *Baillieres Clinical Rheumatology*, vol. 8, n° 1, p. 103-135.
- Hevia, J.C. et A. Bassi (2002). «Ergonomics and safety health study of dance injuries», *Actes du 16th Annual International Occupational Ergonomics and Safety Conference*, Toronto, Canada, 10-13 juin 2002. Disponible sur cédérom.
- Institut de la statistique du Québec (2001). *Répartition de l'effectif des professions culturelles selon le statut d'emploi*, Québec, <www.stat.gouv.qc.ca/>.
- Kelman, B.B. (2000). «Occupational hazards in female ballet dancers. Advocate for a forgotten population» (recension), *AAOHN Journal*, vol. 48, n° 9, p. 430-434.
- Koutedakis, Y. et A. Jamurtas (2004). «The dancer as a performing athlete: Physiological considerations», *Sports Medicine*, vol. 34, n° 10, p. 651-661.
- Le Groupe BDSF (2002). *Étude sur la situation des interprètes*, Montréal, Regroupement québécois de la danse.
- Luke, A.C. et al. (2002). «Determinants of injuries in young dancers», *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 17, n° 3, p. 105-112.
- Nilsson, C. et al. (2001). «The injury panorama in a Swedish professional ballet company», *Knee Surgery, Sports Traumatology, Arthroscopy*, vol. 9, n° 4, p. 242-246.
- Noh, Y.E. et T. Morris (2004). «Designing research-based interventions for the prevention of injury in dance», *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 19, n° 2, p. 82-89.
- Perreault, M (1988). *Différenciation sexuelle et santé-sécurité du travail chez les danseuses et chez les danseurs professionnels du Québec*, Montréal, Université de Montréal.
- Turner, B.S. et S.P. Wainwright (2003). «Corps de ballet: The case of the injured ballet dancer», *Sociology of Health & Illness*, vol. 25, n° 4, p. 269-288.
- Weigert, B.J. (2005). «Does prior training affect risk of injury in university dance programs?», *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 20, n° 3, p. 115-118.

LA PRÉVENTION DES PROBLÈMES DE SANTÉ DANS LES ÉCOLES ET COMPAGNIES DE DANSE

Roger M. HOBDEN

J'aimerais, dans ce chapitre, amener une série de réflexions personnelles fondées autant sur l'observation clinique que sur la littérature scientifique, et cela basé sur mon expérience comme consultant en médecine du sport et en ostéopathie auprès d'écoles, de compagnies de danse, de producteurs et de diffuseurs, ainsi que comme membre de conseils d'administration de divers organismes du milieu de la danse montréalaise. Dans les dernières années, l'épidémiologie, la médecine du travail et la médecine du sport ont contribué à enrichir la médecine des arts dans le domaine de l'identification des problèmes de santé en danse. Un nombre croissant d'écoles et de compagnies commencent à se donner les moyens de prévenir et de minimiser l'incidence des problèmes de santé sur les élèves et les danseurs. On sait que toute forme d'activité physique peut engendrer des blessures. Chaque fois qu'une blessure survient, il est possible, à la condition d'en prendre le temps, d'analyser le mécanisme d'apparition de celle-ci de façon à en reconnaître les différentes composantes. La plupart du temps, ce sont les professionnels de la santé qui font ce travail d'analyse (puisque cela fait partie de leur tâche), afin de pouvoir traiter leurs patients et de prévenir les rechutes. Un nombre grandissant

d'organismes de danse réalisent également que c'est dans leur intérêt de procéder à ce type d'analyse afin de mieux servir leur clientèle (les élèves) ou leurs employés (les danseurs). Ainsi, les enseignants en danse, les chorégraphes et les interprètes vont chercher à bonifier leurs connaissances théoriques et pratiques de la danse par l'inclusion de concepts tirés de la physiologie de l'exercice, de la biomécanique et du contrôle moteur ou de la médecine.

Rappelons que dans l'approche épidémiologique, on relève deux types de facteurs de risque, intrinsèques et extrinsèques (Emery *et al.*, 2006). Les facteurs de risque intrinsèques sont inhérents au danseur ou à l'étudiant en danse, alors que les facteurs de risques extrinsèques relèvent de l'environnement et des conditions de travail¹. Dans les prochaines sections, des exemples de facteurs intrinsèques et extrinsèques seront présentés afin d'illustrer le rôle que peuvent jouer les écoles et les compagnies de danse dans la prévention des problèmes de santé.

1. IMPORTANCE DES FACTEURS INTRINSÈQUES

Chez les élèves en danse, l'audition traditionnelle permet de déceler les facteurs de risque intrinsèques les plus évidents, notamment ceux reliés à un alignement très déviant ou encore à un manque de coordination ou de concentration flagrants. Par ailleurs, la plupart des écoles en Europe et en Amérique ne peuvent pas, pour toutes sortes de raisons, notamment des impératifs financiers, avoir des classes uniquement composées d'élèves dont le potentiel ne laisse aucun doute sur leur capacité de poursuivre le programme. On sait par ailleurs que plusieurs élèves n'ayant pas le « corps idéal » peuvent éventuellement mener une carrière en danse aussi réussie que celle d'élèves qui semblent ne présenter que peu de difficultés.

Cela étant, parmi les facteurs de risque intrinsèques qui sont associés à un grand nombre de blessures, on retrouve les problèmes d'alignement. Une compréhension de l'anatomie ostéologique et de ses conséquences sur les mouvements de danse se révélera un complément indispensable pour l'enseignant qui a le souci de prévenir les blessures en classe. On peut illustrer cela

1. Âge, genre, poids, taille, état de santé, facteurs psychiques, composantes spécifiques de la forme physique et expérience professionnelle constituent des exemples de facteurs intrinsèques alors que les facteurs extrinsèques comprendront, par exemple, l'équipement, le plancher, les décors, l'éclairage, la température, le niveau technique demandé, la gestuelle de la chorégraphie, le style de danse, le nombre d'heures d'exposition et les facteurs sociaux et organisationnels.

concrètement par deux situations fréquentes : les danseurs présentant une torsion tibiale et ceux présentant des courbures du rachis prononcées. Concernant la torsion tibiale, des études récentes ont montré qu'il existe, en danse, une variation importante d'une personne à l'autre dans la contribution que la torsion tibiale apporte à l'en-dehors final d'une personne (Grossman *et al.*, 2006). On sait aussi que cette contribution peut varier de façon significative d'une jambe à l'autre chez la même personne. L'effet de ce phénomène se manifesterait dans des mouvements tel le demi-plié. Chez le danseur qui a une torsion tibiale prononcée, lors du demi-plié, un fil à plomb qui descend verticalement vers le sol à partir du centre de la rotule tombera nécessairement à côté du pied, vers la ligne médiane. La seule façon d'amener le centre de la rotule vis-à-vis du deuxième rayon consiste à obliger l'élève à transférer le centre d'appui du pied en direction du cinquième rayon, ce qui l'amène en position de déséquilibre, entraînant des conséquences néfastes pour l'alignement du membre inférieur et du tronc. Afin de respecter la biomécanique naturelle du corps, il sera préférable que le professeur recommande à l'élève de s'assurer que, lors de l'exécution du demi-plié, le centre de la rotule chemine tout au long du fil à plomb.

Les élèves qui ont des courbures lombaires prononcées doivent aussi faire l'objet d'une attention particulière. Rappelons que la colonne vertébrale se présente sous trois typologies : normale, hypoadaptée (les courbures sont effacées) et hyperadaptée (les courbures sont accentuées). Ces courbures sont déterminées en grande partie par l'articulation entre le sacrum et l'os iliaque et ne peuvent pratiquement pas être modifiées lorsque l'élève a atteint la fin de l'adolescence. Les écoles qui prennent la responsabilité d'accepter des élèves présentant des courbes lombaires accentuées ne doivent pas tenter d'effacer ces courbures sans s'assurer que ces « corrections » n'auront pas de répercussions néfastes ailleurs. L'un des enjeux du respect de l'intégrité de ces courbures, c'est l'en-dehors lui-même : on sait que les ligaments de la hanche vont se détendre (et favoriser l'en-dehors) en antéversion du bassin et se tendre (et restreindre l'en-dehors) en rétroversion du bassin. Si l'on demande à ces élèves d'effacer leurs courbes, ils devront nécessairement rétroverser leur bassin et restreindre leur en-dehors naturel. Cela aura pour effet de perturber les patrons moteurs naturels de l'élève. Ainsi, la poursuite de l'en-dehors le plus grand possible sans tenir compte des particularités anatomiques réelles des élèves pourra entraîner des problèmes de santé qui seraient évitables si les choses étaient vues d'un autre œil. Selon moi, il est préférable de prendre le temps d'analyser avec l'élève les forces et les faiblesses de son ossature particulière afin de permettre à celui-ci de découvrir le danseur qu'il est réellement.

2. IMPORTANCE DES FACTEURS EXTRINSÈQUES

Certains facteurs extrinsèques peuvent être plus facilement contrôlés par les écoles et par les compagnies. C'est le cas du travail chorégraphique. En effet, la gestuelle chorégraphique me paraît être une des causes fréquentes des problèmes de santé éprouvés par le danseur et par l'étudiant en danse. Dans le cas des écoles, c'est aux établissements scolaires à s'assurer que le chorégraphe engagé crée une gestuelle qui s'insère dans les objectifs pédagogiques visés pour le niveau des élèves. Pour ce qui est des compagnies de danse qui ont leur propre chorégraphe ou qui engagent un chorégraphe venu de l'extérieur, les professionnels de la santé observent que les blessures viennent très souvent du fait que le chorégraphe ne tient pas compte du niveau de fatigue ou d'entraînement des danseurs. Ainsi, les blessures surviennent parce que les répétitions sont menées de façon excessive jusqu'à ce que les mécanismes de protection du corps soient dépassés. Parfois, le temps n'est pas utilisé de façon efficace car le chorégraphe ne s'est pas bien préparé avant la rencontre avec les danseurs, ou bien parce qu'il souffre d'indécision chronique. Ainsi, beaucoup de temps sera perdu à revoir les mêmes mouvements au lieu d'utiliser ce temps pour optimiser la performance des danseurs. Aussi, un directeur artistique qui voudrait minimiser les problèmes de santé dans sa compagnie aura-t-il intérêt à observer de très près le processus chorégraphique et à donner une rétroaction hebdomadaire au chorégraphe afin d'éviter que la situation ne devienne hors de contrôle. À mon avis, le chorégraphe devrait s'engager par écrit, dans le contrat, à structurer les répétitions selon les principes généralement reconnus de l'entraînement physique (au besoin, on pourra lui expliquer ce dont il est question...). Les chorégraphes qui ne sont pas préoccupés par le respect du travail et de l'intégrité des danseurs ne devraient pas, selon moi, être réengagés par la compagnie. Il y a maintenant à l'échelle internationale un bassin de plus en plus grand de chorégraphes talentueux pour qui ces questions sont importantes et c'est avec ces personnes que les écoles et les compagnies auraient intérêt à travailler en priorité. Ceux qui craignent que cette approche ne conduise à une diminution de la richesse chorégraphique se trompent, car c'est plutôt le contraire qui, fort probablement, se produira : un meilleur respect des principes scientifiques de l'entraînement conduira à une élévation du niveau de performance du danseur et, ainsi, à l'accès à un plus grand répertoire au plan de la gestuelle.

Les surfaces de danse constituent aussi l'un des facteurs de risque extrinsèque parmi les plus fréquents en danse. La plupart des danseurs en Europe et en Amérique s'entraînent sur des planchers de bois et leur système locomoteur apprend à fonctionner sur des surfaces de danse qui respectent certaines normes. Lors des tournées, les danseurs peuvent être exposés à des surfaces qui sont beaucoup plus molles ou, le plus souvent, beaucoup plus dures que ce à quoi ils sont habitués et l'on verra alors les taux de blessures

augmenter. Conséquemment, les organismes de danse essaieront de s'assurer que les lieux de diffusion qui reçoivent les artistes sont équipés de planchers de qualité. Il me semble souhaitable que, dans l'intérêt de la compagnie et de ses danseurs, le diffuseur s'engage par écrit à fournir un plancher de danse adéquat sous peine de bris de contrat avec pleine compensation financière. Les paliers gouvernementaux de chaque pays devraient d'ailleurs être les premiers à exiger que les théâtres soient munis de scènes adéquates pour les danseurs.

3. FACTEURS INTRINSÈQUES ET EXTRINSÈQUES ET PRÉVENTION DES PROBLÈMES PSYCHOLOGIQUES

On reconnaît depuis longtemps que les problèmes de santé mentale ont des déterminants génétiques, environnementaux, familiaux et sociaux. Si l'on prend comme exemple les problèmes de conduite alimentaire, on sait que les taux d'anorexie et de boulimie dans la population générale sont, respectivement, de 1 % et de 4 % et semblent, selon certaines études, légèrement plus élevés dans le milieu de la danse (Ringham *et al.*, 2006). L'un des facteurs de risque clairement identifiés par la recherche comme étant un déclencheur des troubles de conduite alimentaire apparaît lorsqu'une personne significative dans la vie de l'élève émet des commentaires suggérant qu'il serait désirable qu'il soit plus mince (Sundgot-Borgen, 1994). Il est bien établi qu'à l'adolescence les enseignants exercent une influence psychologique sur les élèves, laquelle est analogue et même parfois supérieure à celle des parents, et qu'un commentaire malheureux de la part d'une personne en position d'autorité peut déclencher une cascade de comportements alimentaires inappropriés. Ainsi les enseignants et les directeurs artistiques des écoles de danse ont une responsabilité pédagogique dans la prévention des troubles du comportement alimentaire. Il va sans dire que les élèves qui sont au-dessus ou au-dessous de leur poids santé devraient naturellement être dirigés vers les ressources médicales appropriées. C'est au conseil d'administration de l'école de danse de s'assurer que toutes les personnes engagées par l'organisme, et qui sont en contact avec les élèves, appliquent des mesures de prévention des problèmes d'anorexie et de boulimie, en adoptant un programme explicite à ce sujet.

4. EFFICACITÉ D'UN PROGRAMME DE PRÉVENTION DES PROBLÈMES DE SANTÉ

L'une des méthodes utilisées pour mesurer l'efficacité d'un programme de prévention consiste à mesurer le taux de problèmes de santé avant l'implantation d'un tel programme et de vérifier ensuite si ce taux va en diminuant.

Cette méthode en apparence simple soulève toutefois plusieurs questions. Par exemple, qu'est-ce qu'une blessure ? Est-ce que toute douleur musculaire devient une blessure ? Si c'est le cas, les crampes habituelles que les élèves ressentent après une classe devraient-elles être considérées comme des blessures ? Ou, encore, une blessure n'est-elle un problème que si elle empêche l'étudiant de danser ? On sait que plusieurs danseurs peuvent réussir à continuer à danser en modifiant la gestuelle de façon à « cacher » l'impact d'une blessure. Une façon simple de définir une blessure en danse pourrait être de considérer comme telle tout malaise physique ressenti après une classe technique, une répétition ou une performance. L'impact de la blessure peut être évalué selon que celle-ci requiert des soins ou non, nécessite un arrêt de danse ou encore la modification de la gestuelle.

Par ailleurs, l'exposition aux conditions susceptibles de causer des blessures constitue également un aspect à évaluer afin de mesurer l'impact de ces dernières. L'une des méthodes généralement employées est de compter le nombre d'heures d'exposition par individu. Ainsi, pour un danseur professionnel, on comptera le nombre d'heures de classe technique, de répétitions et de spectacles afin de mesurer l'exposition complète en une année. Cela permettra de comparer le taux de blessures de deux compagnies qui présentent un répertoire similaire. On imagine bien qu'il sera difficile de comparer une compagnie de ballet et une compagnie de danse-théâtre. Néanmoins, cette façon de fonctionner permet de jeter les bases d'un programme de surveillance au sein de la même compagnie ou de la même école de danse, par exemple en tentant de comprendre pourquoi il y a deux fois plus de blessures dans la situation A que dans la situation B.

Tout programme de surveillance devra inclure une façon de mesurer l'impact des activités de travail rémunératrices supplémentaires nécessaires au soutien professionnel du danseur car il est impossible pour un grand nombre d'élèves ou de danseurs de poursuivre leurs études ou de gagner leur vie en faisant uniquement de la danse. On devrait mesurer non seulement les heures travaillées mais également l'incidence de l'horaire de travail choisi (par exemple, un élève qui, deux fois par semaine, travaille le soir et la nuit dans un bar). Ces heures de travail viennent s'ajouter à la charge ergonomique reçue par l'élève durant sa semaine d'étude en danse. Une étape indispensable à l'implantation d'un programme de surveillance de blessures sera ainsi de se livrer à une évaluation des besoins et des conditions concrètes de travail des élèves, enseignants ou professionnels de la danse de l'organisme en question. À cet effet, les méthodologies qualitatives ont fait leur preuve car le recours à celles-ci permet de s'assurer que les différents déterminants qui ont une incidence significative sur la santé des danseurs ressortiront en entrevue et pourront ainsi être incorporés sous forme de variables à mesurer lors de la construction d'instruments de mesure.

Je termine cette section sur l'efficacité des programmes de prévention en soulignant l'apport des évaluations de préparticipation à un programme de danse ou à une compagnie de danse. Depuis plus d'un quart de siècle, certaines équipes sportives et quelques écoles et compagnies de danse se livrent à des évaluations médicales présaison des athlètes et danseurs dans le but d'identifier des facteurs de risque précis qui permettraient de prédire les blessures chez tel ou tel individu. Malheureusement, la littérature scientifique ne nous permet pas de conclure à l'utilité de telles évaluations, lesquelles nécessitent un investissement considérable de temps et d'argent et n'apportent que très peu d'informations supplémentaires à ce que l'on peut tirer de l'audition de danse traditionnelle. Ce que l'on sait, toutefois, c'est que l'historique personnel de maladies et de blessures constitue la principale source d'informations permettant de prédire l'apparition de blessures ou de problèmes de santé (Shrier, 2007). Aussi, un simple questionnaire sur l'état de santé passé et présent de l'individu semble-t-il être, pour le moment, la mesure la plus efficace dans le but de connaître les individus les plus à risque.

5. NOUVELLES AVENUES POUR LA PRÉVENTION DES BLESSURES ET CONCLUSION

Pour terminer, j'aimerais proposer ce que je considère comme les deux changements les plus importants à apporter à l'entraînement en danse, soit l'introduction des principes de périodisation et l'individualisation des programmes d'entraînement. Le principe de périodisation impliquerait que la saison d'entraînement dans les écoles et les compagnies soit basée non pas sur le fait que tel ou tel professeur de danse est disponible à ce moment-là mais bien sur le fait qu'à tel moment de l'année on doive privilégier telle composante de l'entraînement, basé sur des principes scientifiques. Une analyse scientifique de l'horaire d'entraînement en danse devrait tenir compte de questions comme celles-ci : Est-il réellement nécessaire de faire de la danse cinq jours par semaine ? Quels sont les nombres d'heures minimum et maximum de danse à insérer dans l'horaire ? Quelles formes d'entraînement connexes (par exemple, le Pilates, ou la méthode Feldenkrais d'éducation somatique) sont souhaitables pour différents types d'étudiants et de danseurs ? L'autre changement, qui, selon moi, est encore plus important (et plus facile à réaliser à court terme) est celui de l'individualisation de l'entraînement. Concrètement, cela veut dire que l'école ou la compagnie devrait prévoir du temps chaque semaine à l'intérieur de l'horaire normal pour que l'élève ou le danseur puisse travailler en fonction de ses besoins particuliers. Ces besoins seraient déterminés à la suite d'une évaluation des différentes composantes de la forme physique, notamment la force, l'endurance aérobie et anaérobie, la souplesse, la puissance et la coordination. Ainsi, le danseur aurait du temps privilégié dans la semaine afin

de travailler ce qui lui manque pour être un danseur plus complet – ce que la classe de danse seule ne peut pas lui fournir. Plusieurs danseurs ont déjà découvert cela par leur propre expérience de façon intuitive : il s'agit maintenant de rendre cela plus systématique et plus scientifique, afin que les écoles et compagnies de danse aient des outils supplémentaires pour appuyer la croissance personnelle et professionnelle de l'interprète.

Cela dit, il y a encore bien des observations qui demeurent sans réponse. Par exemple les raisons précises pour lesquelles les classes de différents professeurs répondent aux besoins de certains élèves et pas à ceux de quelques autres. S'agit-il de questions psychologiques ou bien de questions reliées à la physiologie musculaire, ou encore, à la neurophysiologie du système nerveux central ? On sait bien, et depuis longtemps, que la pratique de l'entraînement en danse produit des résultats. Comme le souligne Vincent Warren dans ses cours sur l'histoire de la danse, les danseurs ne sont pas des *entertainers*, ce sont des professionnels qui ont plus de trois cents ans d'histoire. C'est par la mise au jour graduelle des explications métaboliques et neurophysiologiques sous-jacentes aux nombreuses questions qui se posent concernant l'entraînement et les problèmes de santé que se construisent les bases de la danse en tant que science. L'identification des facteurs de risque intrinsèques et extrinsèques de blessures de même que la mesure de la variation des taux de celles-ci constituent des parties intégrantes d'un programme systématique de surveillance visant à mesurer l'impact des programmes de prévention au sein des organismes de danse.

BIBLIOGRAPHIE

- Emery, C.A. *et al.* (2006). « Injury prevention in child and adolescent sport: Whose responsibility is it? », *Clinical Journal of Sport Medicine*, vol. 16, n° 6, p. 514-521.
- Grossman, G. *et al.* (2006). « Reliability and validity of goniometric turnout measurements compared with MRI and use of retroreflective markers », Actes du *16th Annual Meeting of IADMS* (2006), International Association of Dance Medicine and Science, Miami, Floride, États-Unis.
- Ringham, R. *et al.* (2006). « Eating disorder symptomatology among ballet dancers », *International Journal of Eating Disorders*, vol. 39, n° 6, p. 503-508.
- Shrier, I. (2007). « Understanding causal inference : The future direction in sports injury prevention », *Clinical Journal of Sport Medicine*, vol. 17, n° 3, p. 220-224.
- Sundgot-Borgen, J. (1994). « Risk and trigger factors for the development of eating disorders in female elite athletes », *Medicine and Science in Sports and Exercise*, vol. 26, n° 4, p. 414-419.

P A R T I E

5

PAROLE CRÉATIVE ET INTIMISTE

DONNER UNE VOIX

Les pratiques analytiques créatives pour écrire la danse

Sylvie FORTIN

Catherine CYR

Martyne TREMBLAY

Sylvie TRUELLE

Durant tout un été, nous avons eu des entretiens avec de jeunes préprofessionnels en danse contemporaine afin de comprendre leurs constructions de la santé. L'étude visait aussi le développement de connaissances sur les rapports au corps de ces jeunes danseurs, en lien avec les exigences esthétiques de leur art. Alors que l'été cédait peu à peu sa place à l'automne, réunies dans notre chaleureux espace de travail pour débiter l'analyse des données recueillies au moyen d'un logiciel d'analyse qualitative, nous étions donc prêtes à faire émerger les thèmes de nos entretiens. Or, inopinément, les choses ont pris une tout autre tournure : fébriles, et très emballées, nous nous sommes mises, peu à peu, à partager et à revivre chacun de nos entretiens. Par le biais d'une présence attentive, de l'écoute et de l'enregistrement, nous avons réussi à

donner aux participants un espace où faire résonner une voix très riche, et forte ; les récits que nous partagions à nouveau étaient tout aussi vibrants que lorsque nous les avons entendus la première fois. Il était intéressant (inévitabile) de constater à quel point ces entretiens avaient trouvé un écho puissant dans nos expériences personnelles.

1. AMORCER LA RECHERCHE DE FAÇON NOVATRICE

Conscientes de l'enthousiasme que suscitaient en nous les données recueillies – et séduites par la perspective de combiner ce que Nilges (2001) désigne comme « l'être-là » (chercheur sur le terrain) et « l'être-ici » (chercheur s'autorisant à vivre subjectivement l'expérience de la rencontre) –, nous avons décidé de continuer la recherche en utilisant deux approches méthodologiques différentes. Nous allions, comme prévu, poursuivre l'étude ethnographique conventionnelle, laquelle requiert que s'installe une certaine distance entre le chercheur et les participants. Cependant, nous allions également nous engager dans une approche novatrice qui mettrait de l'avant, explicitement, l'incorporation de nos expériences subjectives dans la réalisation de notre recherche et dans la mise au jour de ses résultats. À partir des données colligées, nous allions élaborer des récits fictionnels avec l'intention de faire ressortir la dimension émotive que nous avons ressentie dans les propos des jeunes danseurs.

Nous étions évidemment conscientes de la dimension transgressive qu'impliquait ce double projet du côté de la recherche traditionnelle et du côté de la recherche alternative puisque les organismes subventionnaires ont privilégié, indirectement mais clairement, la production de textes rédigés dans des formats traditionnels¹. Toutefois, nous étions convaincues que ce qui émergerait de nos deux approches épistémologiques offrirait une contribution valable au champ de la recherche en danse. Comme l'a signalé Heshusius (1994), l'épistémologie englobe « une manière de voir mais, aussi, une manière de ne pas voir² » (p. 403). Dans le présent chapitre, cette contribution se donnera donc à lire sous la forme d'un discours alternatif issu des résultats de notre recherche portant sur les constructions de la santé chez les danseurs préprofessionnels.

2. LES PRATIQUES ANALYTIQUES CRÉATIVES

Plusieurs chercheurs (Eisner, 1998 ; Ellis et Bochner, 2000 ; Richardson, 2000a, 2000b) ont encouragé l'exploration de manières alternatives de conduire et de mettre en forme une recherche ethnographique et reconnaissent le riche

1. Cette recherche a bénéficié d'une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

2. « *Epistemology encompasses a way of seeing but also a way of not seeing.* »

éventail de présentation des résultats, lequel comprend le récit autoethnographique, la fiction ethnographique, le poème, le texte dramatique, les fragments mixtes, le récit encadré ou « pris en sandwich » par un argumentaire de forme traditionnelle, le récit stratifié alternant le fictionnel et le théorique, le texte polyvocal, le collage de courriels, le montage de conversations, l'échange épistolaire, la partition scénique, le scénario, la satire, le calligramme, et même les multiples narrations possibles d'une expérience partagée. Sans prétendre à l'exhaustivité, cette liste atteste la pluralité des formes que peut prendre l'ethnographie alternative. Richardson (2000a) présente un bon survol de cette diversité de formes tout en plaidant pour que celles-ci soient réunies sous la bannière des *pratiques analytiques créatives*³ plutôt que sous celle de la recherche ethnographique expérimentale ou alternative. Pour l'auteure, ces étiquettes imposent l'ethnographie traditionnelle comme la forme de recherche la plus validée alors que la notion même de pratiques analytiques créatives invite à la prise en compte d'une nouvelle forme de représentation tout aussi valable et désirable que les autres.

Sur le plan épistémologique, les pratiques analytiques créatives se rattachent au paradigme postpositiviste, lequel définit la réalité comme quelque chose que l'on construit et non comme une chose déjà existante, extérieure, en attente d'être découverte. Accepter que la « réalité » est une construction humaine, c'est aussi accepter que nous puissions représenter cette « réalité » sous diverses formes et par différents moyens. Comme l'affirme Eisner (1998) : « Il y a de multiples façons de connaître le monde : les artistes, les écrivains, les danseurs – tout comme les scientifiques – ont des choses importantes à dire sur le monde⁴ » (p. 7). Il n'y a pas qu'une seule manière de connaître. Aussi, de nouvelles façons de connaître impliqueront-elles, inévitablement, de nouvelles façons d'écrire.

Les pratiques analytiques créatives sont également fort représentatives du mouvement poststructuraliste, lequel pose la connaissance comme étant toujours partielle, locale et historique. Le poststructuralisme rejette la notion de réalité fixe et lie le langage, la subjectivité et le pouvoir. Le langage est la plaque tournante, il ne fait pas que refléter la réalité sociale, mais crée cette réalité en participant à la production du sens. Dès lors, l'auteur poststructuraliste se positionne et se reflète dans l'écriture, se libérant de la nécessité de tout dire à tous dans un même texte.

3. L'expression originale est *Creative Analytic Practices* (CAP).

4. « *There are multiple ways in which the world can be known: artists, writers, dancers, as well as scientists, have important things to tell about the world.* »

Ainsi, les pratiques analytiques créatives font de l'écriture un chemin vers la connaissance en même temps qu'un outil d'apprentissage. À travers ces pratiques, l'écriture devient beaucoup plus qu'une simple mise en forme des résultats : elle participe à la construction de la réflexion, en favorisant une dissolution des frontières entre le narratif et le réflexif, entre l'analyse et la présentation des résultats. Confortant cela, Richardson (2000b) pose que « la manière dont il est attendu que nous écrivions affecte notre façon d'écrire⁵ » (p. 7). En décidant de se couper des attentes de la recherche ethnographique traditionnelle, les pratiques analytiques créatives se révélaient à nous particulièrement stimulantes pour élaborer une réflexion à partir de données ethnographiques typiques en incorporant dans notre écriture connaissances sensibles et savoirs théoriques, émotion et cognition. Éventuellement, trois formes de pratiques analytiques créatives furent élaborées. Toutes trois appartiennent à un genre que Richardson désigne comme celui de la « représentation évocatrice, laquelle utilise des outils littéraires pour re-crée l'expérience vécue et évoquer ses résonances affectives⁶ » (p. 931).

2.1. CONSIDÉRATIONS ÉTHIQUES

Avant de dévoiler ces représentations évocatrices, nous aborderons ici certaines des questions éthiques que soulèvent les pratiques analytiques créatives. Pour cela, il importe d'abord de situer ces pratiques dans ce que Marcus et Fisher (1986) ont désigné comme la « crise de la représentation de l'ethnographie », c'est-à-dire la difficulté qu'il y a, pour les chercheurs, à tracer un lien direct entre l'expérience et le récit de cette expérience. Au cours des années 1980, et dans le sillage des théories féministes et poststructuralistes, la croyance en une forme de recherche ethnographique « pure et neutre », indépendante des perceptions intimes du chercheur, a peu à peu cédé la place à l'affirmation subjective de la voix de ce dernier. La crise de la représentation remettait en cause la représentation de « l'autre ». Bientôt, il devint manifeste qu'à travers le choix d'un sujet de recherche, de même que par le langage privilégié pour l'analyse, se dégagait un point de vue particulier : un regard teinté par les biais – plus ou moins reconnus – du chercheur.

En d'autres mots, les conventions de l'ethnographie ont été ébranlées lorsque les chercheurs de terrain se sont mis à s'inclure dans les analyses et comptes rendus qu'ils écrivaient. Le moins que l'on puisse dire c'est que cela a soulevé une quantité de questions sur les critères d'évaluation de la qualité des études ethnographiques et autoethnographiques. Bon nombre de ces

5. « *How we are expected to write affects what we can write about.* »

6. « [...] *evocative representation "that" deploy literary devices to re-create lived experience and evoke emotional responses.* »

questions, à la fois stimulantes et provocantes, demeurent toujours irrésolues. Ainsi, concernant la multitude de recherche ethnographiques actuelles, Denzin (2002) affirme qu'il n'y a désormais plus de règles rigides orientant les conduites méthodologiques et que, ce faisant, la valeur de la recherche est tributaire d'un certain relativisme. Cela incite les chercheurs à devenir plus réflexifs et, conséquemment, l'établissement des critères d'évaluation d'une recherche devient en lui-même un défi éthique perçu par l'auteur comme une conséquence positive de cette crise de la représentation.

En ce qui a trait à la notion de validité, les adeptes des pratiques analytiques créatives se placent inévitablement hors des paramètres traditionnels. Pour Richardson (2000a), le texte créatif doit dégager tout à la fois les dimensions émotives, sociales, physiques et politiques de l'expérience. Aussi, propose-t-elle cinq critères d'évaluation pour mesurer la qualité des analyses ethnographiques créatives : *a*) la contribution substantielle – est-ce que le texte contribue à approfondir notre compréhension du phénomène ? ; *b*) le mérite esthétique – est-ce que le texte est bien ciselé artistiquement tout en étant satisfaisant et complexe ? Évite-t-il d'être ennuyant ? ; *c*) la réflexivité – comment les auteurs ont-ils été amenés à écrire ce texte ? ; *d*) l'impact – comment ce texte est-il susceptible d'affecter le lecteur ? ; et *e*) l'expression d'une réalité – est-ce qu'un sens du « réel », individuel ou collectif, est exprimé de façon crédible à travers ce texte ?

Dans nos représentations évocatrices, il n'est pas bien difficile d'observer comment se rencontrent et s'amalgament certains de ces critères. Nous nous attarderons au mérite esthétique et à l'impact dans *Bruine*, la première de nos représentations évocatrices. Dans *Cher journal*, notre deuxième représentation évocatrice, nous illustrerons les critères de réflexivité et d'expression d'une réalité. Finalement, avec *Un p'tit coup de rouge*, nous aborderons le critère de vraisemblance et de contribution substantielle.

2.2. L'IMPACT ET LE MÉRITE ESTHÉTIQUE DANS *BRUINE*

Le poème *Bruine*, la première de nos représentations évocatrices, répond de façon audacieuse aux critères de l'impact et du mérite esthétique⁷. Comme l'a écrit Frost (cité par Richardson, 2000a), un poème, c'est « la plus courte distance émotive entre deux points⁸ » (p. 933), soit entre l'auteur et le lecteur. Aussi, la création d'une représentation poétique issue de nos données a-t-elle

7. Nous avons publié une première version de cette réflexion autour de *Bruine* dans *Les Cahiers de théâtre Jeu*, n° 125 (2007) : « La jeune fille et le corps : danser entre docilité et résistance ».

8. « A poem [is the] shortest emotional distance between two points. »

Bruine

Comme un martèlement. Une petite litanie. Dans ma tête, une pluie. La même. Toujours. Perfection. Docilité. Perfection. Discipline. Perfection. Dépassement.

(mais)

Je danserai comme il se doit. Comme c'est supposé. Je ferai ce qu'on attend de moi. Ce que je suppose qu'on attend de moi. Ça ne fera pas mal. Perfection. Docilité.

(mais)

Ça ne fera pas mal.

(ce n'est rien presque rien presque rien je ne sens je ne sentirai rien)

Je poursuivrai. Je répéterai cela. Et cela. Et cela. Encore. Séquences. Gestes. Jours. Perfection. Discipline.

(mais)

(mais parfois)

J'irai jusqu'à l'épuisement. Jusqu'à atteindre cet arrachement. Envol hors du monde. Hors de soi. J'irai jusqu'à l'épuisement. Grâce et pesanteur. Pesanteur et grâce. Et même au-delà. Perfection. Dépassement.

(mais parfois parfois seulement il y aura d'autres joies d'autres extases ces moments d'évasion de miel et de sucre et de cigarettes même pourquoi pas ces moments au goût d'eau salée d'océan de rêve-océan où mon corps est plus grand où mon corps dans le vent est un champ de blé qui danse)

(mais parfois parfois encore je n'écouterai pas ce qui est dit prescrit martelé comme une litanie je serai moi très loin si loin de ces corps formatés ciselés fuselés je ne serai pas conforme tristement conforme et s'ils ne veulent pas de moi cela glissera sur ma peau et ne me fera rien presque rien et n'atteindra pas ma joie)

(mais parfois)

(mais)

()

Perfection. Docilité. Perfection. Discipline. Perfection. Dépassement.

Comme un martèlement. Une petite litanie. Dans ma tête, une pluie. La même. Toujours.

exigé que nous incorporions l'expérience des jeunes danseuses puis que nous transmettions ce que nous avons vu, entendu et ressenti à travers un objet littéraire qui, nous l'espérons, amènerait le lecteur à réagir à l'expérience avec sa propre sensibilité.

Pendant l'élaboration du poème, nous avons fait un usage inhabituel et créatif de nos transcriptions d'entrevues au point où les données utilisées sont devenues complètement invisibles dans le texte mais tout en demeurant essentielles à sa construction. Souhaitant vérifier l'impact de *Bruine*, nous en avons fait à quelques reprises une lecture publique auprès d'auditoires variés. À tout coup, les réactions et les commentaires émis (émus) ont révélé une compréhension fine et sensible des thèmes véhiculés par le poème.

*Sans titre*

Artiste: Solange Courval

Légende: Encre sur papier, 1994

Dans *Bruine*, nous avons tenté d'exprimer deux formes de relation qui existent, chez les jeunes danseuses, entre le corps et les impératifs extérieurs de leur forme d'art. L'une de ces relations est fondée sur la docilité alors que l'autre repose sur la résistance et la transgression. Il importe de noter, toutefois, que plusieurs autres types de relation au corps se laissaient deviner dans les entretiens colligés. En soignant la forme esthétique de la représentation évocatrice qu'est *Bruine*, nous avons cherché à rendre perceptible et compréhensible l'idée d'une constante oscillation, dans le rapport au corps, entre la docilité et la résistance. La disposition des mots sur la page, l'utilisation stratégique de parenthèses, l'opposition entre une typographie serrée, droite, « militaire », et une typographie plus libre, aérienne, ont été des choix signifiants. Des choix aussi importants que l'utilisation projective du « je » fictionnel ou que la construction de deux champs sémantiques différents, sortes de banques d'images et de mots dans lesquels nous sommes allées puiser. Un travail sur la ponctuation et sur le rythme a également permis que se révèle, dans le texte, cette idée d'un rapport au corps apparaissant peu à peu comme le noyau d'une lutte de soi contre soi où s'affrontent, dans le bonheur, le déplaisir ou l'insoupçon, toutes les dissonances intérieures. En fait, ce travail

formel nous a permis de rendre visible, à même le texte, le fait que la relation au corps (tout comme l'identité personnelle) n'est jamais figée mais toujours changeante, mouvante, circonstancielle, oscillant entre deux extrêmes. Hautement complexe, cette relation est faite de curieuses contradictions et de coexistences incertaines, révélatrice d'un étonnant pas de deux entre docilité et résistance.

Ainsi, voyant peu à peu se profiler cette idée d'un rapport au corps comme amalgame des contraires, bricolage hétérogène de sens et de soi, nous avons dû aller nourrir notre réflexion émergente du côté de la littérature spécialisée, opérant ce faisant un va-et-vient parfois bien vertigineux entre les repères théoriques et le déploiement progressif de l'analyse créative. Aussi, le travail de plusieurs auteurs nous a-t-il accompagnées dans l'analyse de cette expérience. Par exemple, nous avons puisé chez Crawford (1984) l'idée que la santé est une construction culturelle. Pour cet auteur, les comportements reliés à la santé dérivent d'attitudes historiquement construites, divisibles en deux catégories : le contrôle et le relâchement. La première de ces attitudes, le contrôle, traduit une valorisation de la discipline et du dépassement, elle fait de la santé une vertu morale et du corps, un alter ego. À l'opposé, le relâchement est une attitude de résistance qui découlerait du besoin dionysiaque de relâcher les tensions par la recherche des plaisirs de la vie. Or chez bien des danseurs, le rapport au corps, lequel induit aussi un type de rapport à la santé, n'est pas vécu exclusivement à travers l'une ou l'autre de ces attitudes mais à travers leur oscillation ou leur mélange. Ce rapport se révèle donc souvent hétérogène, voire contradictoire, mais sans être nécessairement vécu comme dissonant.

Dans une veine similaire, Lupton (1995) établit une compréhension du rapport au corps qui s'articule entre la docilité et la résistance. Sans contredit, c'est chez cette auteure que nous avons trouvé la plupart des assises théoriques sur lesquelles nous avons pu élaborer notre représentation évocatrice. Chez elle, le corps docile est associé à une subjectivité autoréglée, perfectionniste et réceptive aux discours dominants. À l'opposé, le corps résistant traduit une subjectivité transgressive, refusant les contraintes culturelles et portée vers l'hédonisme. Bien sûr, ici aussi, les délimitations ne sont pas infranchissables. Et Lupton rappelle que l'expérience subjective balance souvent entre ces deux formes de rapport au corps.

À maints égards, le texte de Lupton a donc guidé le regard analytique que nous avons posé sur nos données et accompagné notre exercice d'écriture. Par exemple, c'est chez cette auteure, grâce aux multiples références données dans son texte, que nous avons pu trouver l'association entre les plaisirs de la gourmandise ou de la cigarette (deux plaisirs évoqués par une de nos participantes) et une des formes possibles de la résistance. À travers ces comportements transgressifs, le corps « devient un site de plaisir et d'auto-

indulgence, et par le biais des plaisirs de la consommation, en rejetant les normes sociales dominantes, il devient également un espace de résistance⁹» (p. 142).

Dans le fragment poétique que nous avons construit, nous avons donc conservé, entre autres, cet exemple de la gourmandise et de la cigarette, opposé à un discours évoquant l'obéissance, afin de mettre en relief les deux types de relation au corps que nous ont peu à peu révélés nos données. Ainsi, les auteurs de référence consultés ont pu nous aider à saisir et à exprimer dans notre poème les complexités du rapport entre le corps et la subjectivité de même que cette délicate oscillation entre docilité et résistance qui, peu à peu, nous est apparue comme un élément central du discours des jeunes danseuses rencontrées.

Ce constant va-et-vient opéré entre la littérature spécialisée et l'élaboration progressive de notre représentation évocatrice nous est apparu essentiel. Selon Bennett et Shurmer-Smith (2002), «pour être acceptables dans un contexte académique, les textes alternatifs doivent toujours être encadrés par une théorisation plus conventionnelle¹⁰» (p. 220). Dans le présent chapitre, il ne s'agissait pas, pour nous, de nous référer à la littérature existante uniquement pour valider de nouvelles formes de présentation de la recherche. Nous avons choisi d'étayer notre texte en puisant du côté de la littérature spécialisée car les idées déployées par les auteurs privilégiés nous ont aidées à conserver notre sens critique tout en reliant notre pensée à celles d'autres auteurs. La forme de pratique analytique créative que nous proposons vise, d'abord, la communication. Ce même objectif a nourri l'élaboration de notre deuxième représentation évocatrice, *Cher journal*.

Cher Journal,

10 avril

J'ai décidé d'étudier en danse, à l'université. Il n'y a pas grand-chose qui m'intéresse autant que ça dans la vie, *je me suis vraiment trouvée là-dedans*. Dans une semaine je passe l'audition, même si je suis pas encore sûre à 100%. Je suis pas faite comme une danseuse. Il y a un directeur d'école de ballet qui m'a dit que je suis pas faite pour la danse. Pourtant, je sais pas ce que je ferais si j'avais pas la danse. J'ai l'impression que si la danse était pas là, je serais déprimée. C'est avec la danse que je touche le plus à la vie.

9. «[...] *the body [...] becomes a site of pleasure and self-indulgence, and through the pleasures of consumption, resistance, in its rejection of dominant social norms* ».

10. «[...] *to be acceptable in an academic context, alternative writing needs always to be framed in a more conventional explanation* ».

17 avril

C'est ce matin l'audition, est-ce que j'y vais ou non ? J'y vais, on verra bien, sinon, il y aura toujours le théâtre.

L'audition s'est bien passée, même si, *quand t'es pas dans les meilleures, c'est difficile d'être bien dans ta peau*. Je me suis poussée à fond et j'ai mal partout, mais ça prouve que j'ai bien travaillé. Je me suis poussée plus que je ne l'aurais dû, si j'avais voulu respecter mes limites. C'était comme un passage obligé : *si je faisais pas ça, je rentrais pas au bacc*. Mon dos me faisait mal, mais tant qu'il a pas lâché, la douleur, ça me fait pas peur. Si ça fait mal, ça fait mal, pis... Je me voyais, même si j'avais vraiment mal, faire comme c'est supposé, quitte à empirer. Mais ça aurait pu être dangereux ! Quand tu fais de la danse, une blessure, c'est grave. Il faudrait bien que je règle mon problème de dos, mais je sais pas trop par où commencer. En fait, c'est pas une blessure, c'est juste une douleur qui part et qui revient.

20 juin

J'ai été acceptée, mes deux amies aussi!!! On a fêté ça.

J'ai pris un cours de danse pour me préparer cet été. Ça me boost ! *La danse, ça me permet d'être en santé, pis de m'entraîner, mais aussi ça me permet d'évacuer, ma thérapie... Ça me permet de rien faire d'autre que de danser. J'oublie complètement qui je suis, mais aussi, ça me donne le goût, ça me motive dans la vie. Quand ça va bien dans la danse, ça va bien dans la vie.*

Je me suis trouvé une job comme serveuse. Je vais essayer de ramasser le plus de sous possible pour l'université.

27 septembre

J'ai commencé ma session. *J'ai encore un petit mal au dos. Quand je danse, c'est vraiment terrible. Surtout quand je fais des cours techniques.* Mais maintenant, j'ai compris que *si on se réchauffe pas comme il faut, de commencer à danser à 160 %, c'est pas une bonne idée* : il faut s'étirer. Mon amoureux me masse souvent, ça me fait du bien. J'adore la danse, ça me permet de me sentir bien, de tripper pis de me lancer à fond... vraiment plus avoir de limites... de me laisser aller complètement.

15 novembre

Je commence à être fatiguée. Mes parents me disent : « tu vas te brûler », je dis : « non, P'pa, j'ai plus d'énergie après, je suis comme... revitalisée ». De toute façon, je suis pas prête à ruiner ma santé pour ça. Mais c'est sûr, je suis très passionnée... je pourrais jamais abandonner un cours. Si on me disait : « il faut que tu dances moins », ça marcherait pas. J'ai trouvé une façon de « taper » mon dos, ce qui fait en sorte que ça nuit pas plus quand je danse, ça fait pas plus mal. Mais ça fait mal quand même.

29 novembre

Dehors, la neige tombe. J'attends Geneviève, on va au cinéma. Je prends un «break» aujourd'hui. Demain, on répète toute la journée. Je danse dans une chorégraphie de Chantal. C'est pas facile! Mais *je suis très orgueilleuse, quand elle a une idée en tête et elle veut que je danse comme elle l'a en tête, pis c'est quasiment, quasiment impossible, bien je fais tout pour y arriver pareil. Des fois, c'est peut-être pousser un peu trop, là. Pas de sa part à elle, mais de la mienne.* Il y a d'autres filles dans la classe qui sont allées lui parler, pour qu'elle change des mouvements.

10 décembre

La session achève. J'ai plus le temps de voir mon amoureux! *Mon corps est à sa limite, mais je me pousse quand même, car le spectacle approche. J'espère danser le plus que je peux. Toute ma vie. Jusqu'à tant que je puisse vraiment plus rien faire... et encore, je pense que je vais danser sur ma chaise roulante.*

15 décembre

Le spectacle est ce soir. On a tellement travaillé! Je suis fatiguée. La fin de session est «tough»; *j'ai presque plus envie de faire le spectacle. Est-ce qu'il faut que je continue à pousser mon corps?* Des copines m'ont dit que la fatigue pis la douleur, *ça fait partie de ce que je fais.* J'ai même pas le temps d'aller chez mon physiothérapeute, moi qui y allais chaque semaine, parce que c'est important. Je commence à croire *qu'en m'en allant en danse, veut, veut pas, je vais faire ça toute ma vie, aller chez le physiothérapeute.*

16 décembre

Wow, le show était fantastique! Tout le monde s'est donné à fond. Toute la famille était là, il m'ont trouvé bonne. *Tout le temps qu'on est sur scène, moi je serais de même toute ma vie!* Mon dos m'a pas lâché, de toute façon *en spectacle, je sens rien avec l'adrénaline. Dès que j'ai mis le pied sur scène, le stress descend, pis là on dirait que, je pourrais rester là des heures, des heures! Je me sens seule dans ma bulle, mais, avec toutes les autres aussi, on est comme toutes des bulles qui flottent ensemble pis qui... je me sens vraiment comme en harmonie avec les autres, mais avec moi aussi. Je pense à rien d'autre que... je pense à rien. Je suis bien.*

2.3. LA RÉFLEXIVITÉ ET L'EXPRESSION DE LA RÉALITÉ DANS *CHER JOURNAL*

Avec cette deuxième représentation évocatrice, notre attention se portera sur deux des critères relevés par Richardson (2000a) : la réflexivité et l'expression de la réalité. *Cher journal*, un texte fictionnel, prend la forme d'un monologue qui entremêle les voix de neuf étudiantes rencontrées quelque peu avant le début de leur baccalauréat en danse à l'Université du Québec à Montréal.

Leurs paroles réelles sont intégrées dans la fiction, et y apparaissent en italique. Comme nous l'avons posé précédemment, notre analyse créative trouve sa source dans notre méthode de collecte de données, laquelle consiste en une série d'entretiens semi-structurés d'une heure à une heure et demie, réalisés avec chacune des étudiantes. Ainsi, alors que les italiques représentent les diverses voix estudiantines, les passages narratifs liant ces voix entre elles proviennent de notre imaginaire. Comme nous l'avons déjà mentionné, la crise de la représentation a révélé combien les chercheurs, de façon plus ou moins explicite, construisent leurs propres histoires à partir de celles des autres. Ainsi que l'a écrit Myra (cité dans Krieger, 1991) :

Je ne raconte pas les histoires des autres, je raconte ma version de leurs histoires. Je ne modifie pas activement leurs histoires... toutefois, je crois profondément que les histoires que les gens me racontent, ces récits que je convoite et collige, sont indissociables de mes propres intérêts et questionnements¹¹ (p. 193).

Dans *Cher journal*, nous avons donc ouvertement manipulé nos données. Utilisant et entrelaçant des fragments issus de nos entretiens, la construction textuelle est devenue, peu à peu, un acte de reconstitution littéraire.

Alors que *Bruine* insistait sur la perception qu'avaient les jeunes danseuses de leur relation au corps, *Cher journal* vise plutôt à démontrer combien la passion joue, chez celles-ci, un rôle déterminant sur la santé. Les neuf étudiantes rencontrées – toutes âgées entre 20 et 25 ans – appartenaient en fait à un sous-groupe formé de 81 étudiants de première année ayant accepté de répondre à un questionnaire, lequel visait à déterminer leur positionnement sur une échelle des passions développée par Robert J. Vallerand (Rip, Fortin et Vallerand, 2006). Cette échelle est constituée de 30 items, reflétant deux types de passion : la passion obsessionnelle et la passion harmonieuse¹². Une personne éprouvant une passion obsessionnelle se sent irrésistiblement attirée par une activité et s'y engage profondément, au détriment de toute autre chose. Ce faisant, elle éprouve souvent des émotions conflictuelles. Au contraire, une personne vivant une passion harmonieuse pour une activité exerce un contrôle sur celle-ci, permettant à l'activité de ne pas empiéter complètement sur les autres sphères de sa vie. Des analyses statistiques ont démontré qu'un peu plus de la moitié des étudiants appartenaient à la catégorie des passionnés obsessionnels. Une autre découverte intéressante révèle que les passions obsessionnelles

11. « *I am not telling other people's stories, I am telling my take on their stories. I am not changing their stories actively... However, I fully believe that the stories that people tell me, and that I seek out and gather, are absolutely dependent on my own sets of issues and interests.* »

12. Voir dans cet ouvrage le chapitre de B. Rip, R.J. Vallerand et S. Fortin, « La passion de danser : les deux côtés de la médaille » (p. 183).

sont souvent intimement liées aux blessures chroniques de longue durée. Dans *Cher journal*, nous avons choisi d'aborder la danse sous le signe de la passion, en lien avec les implications de celle-ci pour la santé. Par contre, évitant le positionnement dualiste, nous avons choisi de ne pas ranger cette passion dans l'une ou l'autre des deux catégories susnommées. Si la danse apparaît dans ce texte en tant qu'activité passionnante, c'est que nous lui en avons attribué les caractéristiques principales : nous avons présenté celle-ci comme une activité ayant une grande valeur pour notre personnage, une pratique profondément incorporée à son processus de construction identitaire.

Ainsi, nous souscrivons à l'idée poststructuraliste posant la friction et la contradiction comme parts inhérentes de l'identité, laquelle renferme les contradictions de la santé. Le milieu de la danse, dans lequel baignent les jeunes femmes rencontrées, constitue une sous-culture pétrie de règles et de conventions ; celles-ci peuvent être explicites ou implicites mais elles forment une base à partir de laquelle les jeunes danseuses érigeront une myriade d'attitudes possibles envers le corps et la santé. À cet égard, Jill Green (2001) et Warwick Long (2002) ont soulevé d'importantes questions relatives à la manière dont le milieu de la danse encourage la personne à soumettre sa propre autorité somatique aux impératifs d'un corps docile, obéissant¹³. Ainsi, pour une jeune danseuse, la construction de l'identité ne saurait se dissocier des normes dictées par le milieu. Selon Turner et Wainwright (2003), «le ballet professionnel – et nous croyons qu'une même chose s'observe du côté de la danse contemporaine – n'est pas une chose que vous faites, mais c'est ce que vous êtes. Par conséquent, être danseur, c'est mettre en corps une identité¹⁴» (p. 285).

Notre dernière construction évocatrice, *Un p'tit coup de rouge*, touche inévitablement aux thèmes abordés dans *Bruine* et dans *Cher Journal* puisque ceux-ci traversent, avec certaines singularités, l'ensemble de la vie des artistes. Cependant, il s'en distingue sur deux aspects. Alors que *Bruine* et *Cher Journal* avaient comme point de départ le corpus d'entrevues brutes menées avec les danseurs préprofessionnels, nous nous sommes servies, pour élaborer notre troisième texte, des résultats issus du traitement de nos entretiens avec plus d'une quarantaine de chorégraphes et interprètes. De plus, si *Cher Journal*, nous conviait dans l'intimité d'une jeune étudiante, *Un p'tit coup de rouge* nous amène sur la place publique avec un échange fictif se tenant à la fin d'un spectacle, entre l'auditoire et les membres d'une compagnie de danse contemporaine.

13. Voir dans cet ouvrage le chapitre de J. Green, «Éthiques et politiques de la santé en éducation de la danse aux États-Unis», et celui de W. Long et R. Buck, «La répartition des relations de pouvoir dans la formation en danse».

14. «*Professional ballet is not just something that you do, it is something that you are, and hence being a dancer is an embodiment of identity.*»

Un p'tit coup de rouge

On entend les dernières notes de musique qui s'égrènent. La salle retombe dans le noir. Un moment de silence, temps suspendu, suivi d'applaudissements qui crépitent. Bientôt, on n'entend plus que le souffle haché des danseurs. La lumière revient sur les corps, scintille doucement sur les éclats de coquillages rouges répandus sur le sol...

L'animateur s'avance sur la scène.

Animateur *Bonsoir! Merci d'être restés pour cette discussion après-spectacle avec les artistes... Ils arrivent, là, justement avec leurs bouteilles d'eau. Alors voici Vincent, qui se passe de présentation, bien sûr... et voici ses interprètes: Théo, Nadia et Myriam. On peut commencer... Allez-y de vos commentaires ou de vos questions, au chorégraphe ou aux danseurs. Il y a deux micros qui circulent dans la salle. Oui, allez-y madame.*

Public 1 *Wow! C'était extraordinaire, et VOUS étiez extraordinaires! Ce soir, ce qui m'a vraiment frappée, c'était de voir la force de vos corps mais aussi la... la fragilité que vous exprimez... On peut voir l'exigence physique, et en même temps on peut aussi voir toute l'émotivité... Mais c'était difficile de ne pas avoir le mot «limite» en tête, surtout avec les petits morceaux de coquillages, là, par terre, où on vous sentait vraiment à la limite de quelque chose... Ma question s'adresse d'abord aux danseurs... Dans un spectacle comme celui de ce soir, vous sentiez-vous, justement, à la limite de quelque chose?*

Myriam *Bien (moment d'hésitation), je pense qu'il faut dire en premier lieu qu'être danseur, c'est accepter d'aller au fond de soi, dans des zones parfois plus fragiles. Donc, c'est vrai, je pense que très souvent, oui, on est à la limite de quelque chose, comme vous dites. Et si je fais ce travail-là, depuis déjà... plus de 25 ans, c'est qu'en quelque sorte j'accepte de... d'explorer ça... D'explorer mes limites... De les repousser, aussi. Et je dirais que c'est un des aspects que j'aime énormément de la danse. Ça apporte beaucoup sur le plan personnel...*

Public 2 *(s'emparant du micro) Bien moi, je dois avouer que je ne suis pas tout à fait à la même place que la dame qui a posé la question!... Euh... je suis ébranlée et, bon, un peu choquée. Ma question est pour la danseuse habillée en rouge... Nadia, c'est ça? À un moment donné, lorsque vous dansiez sur ces espèces de fines structures qui bougeaient beaucoup et qui semblaient peu solides, j'avais toujours l'impression que vous alliez tomber sur les coquillages et vous blesser. Et c'était... bon je vais le dire... c'était assez insupportable par moments! Êtes-vous déjà tombée?!*

Vincent *Excuse-moi Nadia... J'aimerais sauter sur l'occasion avant que tu ne répondes à la question... Comme chorégraphe, c'est exactement ce que je cherchais: une image forte pour symboliser cette fragilité, et*

je pense que ça l'est, que ça fonctionne ! (Rires dans la salle) En fait, plus sérieusement, je pense que l'art doit servir à ça. À questionner, à provoquer. Mais pas gratuitement. Il doit y avoir un propos que j'espère intelligent, mais oui, provoquer... Pour moi, la danse doit être époustouflante ! Je pense que l'art ne doit jamais être confortable.

Murmures dans la salle. Plusieurs têtes opinent. On voit quelques sourcils froncer. Une jeune femme s'empare timidement du micro, se lance :

Public 3 *Par rapport à ce que vous venez de dire, Vincent, j'aurais une question. Je m'adresse à tout le monde, en fait. Pour que ce soit «époustoufflant», il faut aller loin, comme Myriam le disait plus tôt, il faut pousser... Il me semble que ça doit être parfois... Ça se fait comment dans la réalité, tout ça ? Vous savez, j'ai entendu des histoires... Est-ce qu'il ne faut pas être un peu masochiste pour arriver à produire un spectacle éblouissant ? Vous allez certainement me dire non, mais je pose la question quand même ! (Rires dans la salle et sur la scène).*

Nadia *Bien, je pense que si le travail est fait dans le respect, s'il y a une bonne chimie entre les personnes, si on est capables de se parler, de travailler ensemble... on peut faire beaucoup ! L'art, c'est de se donner corps et âme. On peut aller loin avec ça. Mais moi aussi, vous savez... j'ai entendu des histoires... (petit moment d'hésitation, regard furtif vers Vincent). Mais, bon, je suis jeune, ça fait juste cinq ans que je danse professionnellement, et j'ai souvent travaillé avec Vincent, alors j'ai pas beaucoup d'expérience, mais... j'ai entendu des histoires où... disons que ça avait l'air plus difficile. Mais Vincent... Vincent...*

Vincent *En fait, je travaille beaucoup à partir des corps des danseurs et je leur dis toujours qu'ils choisissent eux-mêmes leurs ecchymoses et courbatures !*

La salle explose de rire. L'animateur bondit, attrape un micro au passage.

Animateur *Ouh, là, là ! Ça mérite des précisions ! Que voulez-vous dire, Vincent ?*

Vincent *Je donne à mes danseurs une idée de ce que je veux, puis ils explorent. Je leur laisse beaucoup de liberté et après, je leur donne mon point de vue. Quand il y a un problème, on essaie autre chose. Jusqu'à temps qu'on trouve ! Mais... en même temps, la création c'est pas toujours confortable ! C'est excessif, puis c'est obsessif. Quand on entre dans quelque chose, on peut passer beaucoup de temps sur un même mouvement, puis ça... ça use.*

Myriam *Je suis assez d'accord. On a beau dire, mais je pense que lorsqu'on accepte d'être danseur, on accepte que le corps, en quelque sorte, il va souffrir. Il va éprouver de la douleur. Il y a toutes sortes de façons de prendre soin de nous à la maison le soir, mais en studio, on est là pour travailler ! Mais attention, quand je parle de douleur, ce n'est pas... comment dire... ce n'est pas une question d'être martyr...*

- Théo** *C'est justement ce que j'allais dire. Moi, quand je rentre d'une bonne journée de travail, quand je sens que mon corps a travaillé fort... je dirais pas le mot douleur... mais quand je me sens courbaturé quand je monte l'escalier, j'adore ça ! Je me sens vivant ! Puis, je pense qu'on a senti ça assez souvent dans ce projet-là (rires et regards complices sur la scène), surtout quand on a travaillé les duos avec les coquillages rouges.*
- Public 3** (qui persiste) *Ah, mais est-ce qu'il y a quelqu'un qui s'est blessé ?*
- Myriam** *Oui, moi, à la cheville mais ça ne m'empêche pas d'être là ce soir ! J'ai un tape, comme vous voyez, mais c'est très tolérable. On a changé un peu la gestuelle parce qu'il y avait des mouvements que je n'arrivais pas à faire.*
- Public 4** *Moi, ça me trouble, tout ça. Je ne connais pas beaucoup la danse, je ne viens pas de ce milieu-là du tout. Mais est-ce qu'on pourrait imaginer une danse qui... qui provoque, mais qui ne fasse mal à personne ?*
- Nadia** *Ouille, ouille, ouille ! (Tous rient) Quelle question intéressante... je ne sais pas si quelqu'un peut vraiment y répondre.*
- Théo** *Bien, je ne peux pas vraiment y répondre mais pour ma part... la danse des années 1960 et 1970, qui utilisait beaucoup les gestes du quotidien, moi, ça m'allume pas vraiment... C'est tout un travail, la danse. C'est un entraînement physique exigeant et je pense que si on avait plus d'argent, les danseurs et les compagnies, si on pouvait se payer plus d'ostéopathie, plus de massothérapie, peut-être qu'on se blesserait moins.*
- Public 5** *Excusez, si je puis me permettre... Moi, je suis physiothérapeute et j'ai au sein de ma clientèle plusieurs danseurs, classiques, contemporains... Et j'oserais dire... bien sûr que l'argent aide, il n'y a aucun doute là-dessus. Mais je pense que l'argent n'est pas le seul problème. Je regrette, mais il y a des styles chorégraphiques qui SONT véritablement des problèmes. Parfois, mon œil de physio tressaute quand j' imagine l'ossature et la musculature qui s'organisent pour rendre ce qui est demandé sur la scène.*
- Public 6** (compagnon de Public 5) *Comme ce soir, hein ?*
- Public 5** (faible hésitation) *Oui, comme ce soir. Mais j'ai vu pire, aussi. J'ai vu pire.*
- Vincent** *Tantôt, je parlais de la collaboration et je pense que ça se joue à plein de niveaux. Par exemple, c'est très important que les danseurs me le disent, quand ils ont mal... Il faut que je puisse entendre ça des danseurs. Me connaissant, ils savent bien que je ne leur dirai jamais : « fais-le pareil ». On va trouver ensemble une autre façon de faire !*

Public 7 *(rouge de colère) Moi, je suis une ex-danseuse et je vous dis que c'est difficile! Je n'ai jamais été capable de le dire, quand j'avais mal... Il faut avouer que les chorégraphes avec qui j'ai travaillé n'avaient pas l'air trop intéressés par mes petits bobos. J'ai appris à ne pas parler de mes bobos parce que oups... tout à coup, tu perds ton rôle dans une section, puis oups... tu perds un solo... On ne te fait plus confiance.*

Myriam *C'est sûr que les chorégraphes, c'est leur travail de nous pousser. Des fois, il y en a qui manquent un peu de doigté. Ils sont plongés dans leur création et ils perdent de vue leur rôle sur le plan humain. En création, c'est normal qu'ils entrent dans leur imaginaire, ça modifie leurs rapports avec les danseurs. Mais Vincent est correct, il est ouvert là-dessus. J'ai pu lui parler de ma cheville. Mais si, comme ça arrive parfois, je travaille avec des chorégraphes «abusifs», j'en parle à la répétitrice.*

Nadia *La répétitrice! C'est vrai, la répétitrice, elle est un peu comme la maman des danseurs. Peut-être encore plus pour nous, les jeunes.*

Public 3 *Je reviens à ma question: Avez-vous besoin d'aller aussi loin pour faire un bon show? Si ça va trop loin, vous avez juste à ne pas le faire, non?*

Myriam *Quoi?*

Public 3 *Vous avez juste à ne pas le faire, à dire «non».*

Quelques murmures parcourent la salle.

Théo *Dire «non»... Bien, j' imagine que c'est pas facile à comprendre mais... l'impression de se dépasser, c'est extraordinaire! Et pour se dépasser, on ne peut pas dire «non». Parfois, il faut se faire un peu violence.*

Nadia *Et puis, on est entraîné pour ça. Moi, je cherche constamment toutes sortes de formes d'entraînement pour prendre soin de mon corps. Parce que j'ai 28 ans, je veux avoir des enfants un jour... Et même si je commence à avoir un peu mal aux articulations, je crois vraiment qu'on peut se respecter en dansant. Puis j'aimerais danser jusqu'à au moins 35 ans...*

Animateur *On te le souhaite, Nadia! Et on vous le souhaite à tous; c'est tellement hors de l'ordinaire, ce que vous faites. Il me reste à vous remercier d'avoir répondu avec tant de générosité à toutes ces questions. Merci au public d'être resté en grand nombre. Nous devons malheureusement nous arrêter ici mais vous êtes tous cordialement invités à venir boire un verre de vin avec nous dans le grand hall, et peut-être continuer à échanger sur ce thème quasi inépuisable de la santé et de la danse... Ah, et j'en profite pour vous demander de faire attention de ne pas vous blesser lorsque vous marcherez sur les coquillages rouges en sortant du théâtre!*

Tous éclatent de rire.

Et ici, devant les nombreuses questions soulevées par cet échange, animateur, chorégraphe, interprètes, public et même auteurs du présent écrit fictif s'entendent tacitement pour privilégier une stratégie d'évitement en optant pour un « p'tit coup de rouge »...

À votre santé !

2.4. LA CONTRIBUTION ESSENTIELLE DANS *UN P'TIT COUP DE ROUGE*

Un p'tit coup de rouge a été écrit longtemps après *Bruine* et *Cher Journal*, lesquels furent initiés par un désir pressant d'exprimer notre vécu émotif pendant la conduite des entrevues avec les étudiants en danse. *Un p'tit coup de rouge* n'est pas le fruit d'un geste aussi spontané, d'une nécessité égo-centrée quasi incontournable. Au contraire, cette représentation évocatrice a été élaborée après l'analyse de l'ensemble du corpus d'entretiens avec les chorégraphes et interprètes professionnels. Les deux corpus avaient fait l'objet d'une analyse distincte, mais nous voulions, par le projet d'une représentation évocatrice, les réunir pour mettre en relief l'interdépendance inéluctable entre l'interprète et le chorégraphe. Comme le mentionnait l'un d'eux : « Un chorégraphe, sans danseurs, il ne dirait rien du tout. Son monde intérieur prend vie à travers le véhicule d'un autre monde intérieur qui est celui du danseur. » Cette situation relationnelle n'est pas sans écueils. Sur ce point, nos résultats étaient éloquents, plus d'une dizaine de thèmes ayant émergé de l'analyse des entrevues avec les chorégraphes et près du double avec les interprètes. L'écriture d'*Un p'tit coup de rouge* a conséquemment fait surgir plusieurs questions.

Ainsi, nous nous sommes demandé quels résultats étaient les plus signifiants. En quoi cette représentation évocatrice pouvait-elle devenir une contribution essentielle, laquelle, selon Richardson (2002), permet de statuer sur la qualité d'une pratique analytique créative. Quoi retenir ? Plusieurs versions d'*Un p'tit coup de rouge* furent écrites. Un problème persistait. Dans chacune des versions, trop de thèmes s'entremêlaient et produisaient un effet de brouillage. Aussi, nous demandions-nous ce qu'il faudrait mettre de côté pour que cette écriture créative trouve des résonances personnelles, relationnelles et culturelles comme le suggèrent Tillmann-Healy et Kiesinger (2001). Notre tentative d'élaguer nous a amenées à revenir au concept même de représentation évocatrice qui vise à mettre en valeur la charge émotive des phénomènes, un aspect habituellement délaissé dans la recherche scientifique. *Un p'tit coup de rouge* redevint une entreprise délibérée de densifier, sur le plan de l'émotion, certains résultats de nos études avec les chorégraphes et

les interprètes, contrairement aux écritures créatives précédentes qui émanaient d'un geste pulsionnel. Ainsi, les thèmes du dépassement, de la culture du silence et de la normalisation de la blessure et de la souffrance furent retenus dans l'espoir qu'ils puissent, dans une situation fictive proche du réel, contribuer à éveiller la conscience des artistes par rapport à la dimension inacceptable de certaines situations. Ces choix nous permettraient de toucher au méta-thème de l'idéologie artistique qui, dans sa plus simple définition, consiste en une agglomération de valeurs et d'idées d'une grande interdépendance. Le dépassement est, certes, une réalité du milieu mais il est aussi une idéologie – tout comme la souffrance, inséparable du dépassement. Il nous a alors semblé approprié d'atténuer l'effet de brouillage ressenti sans le faire disparaître totalement du texte car chacun des thèmes sous-jacents à *Un p'tit coup de rouge* forme un grand complexe idéologique qui ne cesse de s'étayer. La difficulté à faire des choix s'estompa car il fallait, au contraire, préserver une multiplicité de thèmes pour rendre compte de l'idéologie artistique dans laquelle baignent les artistes. Le défi était d'illustrer le fait que même des remises en cause partielles n'ébranlent pas l'omniprésence du « Tout idéologique ». Aussi, Nadia, qui souhaite avoir des enfants, doutera-t-elle de la nécessité d'avoir mal pour danser mais continuera de croire que l'art requiert une dévotion corps et âme. Myriam, pour sa part, déplore dans un même souffle l'aspect relationnel défaillant, parfois abusif, de certains chorégraphes mais conserve l'idée que ce comportement est normal en création. Dans les deux cas, l'idéologie artistique rend dupe face au caractère arbitraire de certaines normes. La contribution essentielle d'*Un p'tit coup de rouge* repose finalement sur notre capacité, comme l'écrivent Ellis et Bochner (2000), de « susciter chez le lecteur l'impression que l'expérience décrite est crédible, possible, proche de la vie¹⁵ » (p. 752) mais suffisamment dérangeante pour amorcer une réflexion critique de la culture de la danse. En approchant le méta-thème de l'idéologie artistique, nous n'avions cependant aucune prétention quant à l'étendue du territoire couvert.

En fait, pendant chacun des processus d'écriture de *Bruine*, *Cher journal* et *Un p'tit coup de rouge*, nous avons puisé notre assurance conceptuelle du côté des théories poststructuralistes, lesquelles conçoivent la culture comme fragmentée et incohérente – ce qui implique que les textes s'attachant à la représenter peuvent, semblablement, présenter ces caractéristiques. Par exemple, dans *Cher journal*, nous avons sciemment accepté que l'on retrouverait peu de certitudes individuelles. En choisissant d'adopter un cadre conceptuel poststructuraliste, les chercheurs doivent accepter qu'ils ne peuvent désormais subordonner leurs données à des thèmes unificateurs. Pendant

15. «[...] it evokes in readers a feeling that the experience described is lifelike, believable and possible».

l'écriture de *Cher journal*, nous avons choisi de ne pas accorder, dans notre texte, de préférence à la passion harmonieuse ou à la passion obsessionnelle. À nos yeux, l'ambiguïté et les doutes évoqués dans *Cher journal* reflètent la complexité et la dimension fragmentaire de notre monde social. Résolument poststructuralistes dans notre approche, nous avons donc volontairement évité de situer notre analyse créative dans un cadre rigide comportant des faits quantifiables et catégorisables.

Si, dans notre démarche, l'aspect créatif est mis de l'avant, il ne s'agit pas, toutefois, d'*inventer* les faits ou les expériences. *Cher journal* ne vise pas à décrire fidèlement une passion. Il révèle simplement certaines expériences qui, chez de jeunes danseuses, sont liées à la passion de danser et aux effets de cette passion sur leur santé et leur bien-être. *Bruine*, *Cher journal* et *Un p'tit coup de rouge* ne visent donc pas une *présentation* des faits mais une *représentation* par une évocation de l'affectivité entourant le phénomène. Ces textes sont donc ouverts, délibérément troués, parcellaires, porteurs d'une réalité fragmentée et souvent polysémique. Comme toute analyse créative, tous trois exigent du lecteur un certain travail interprétatif, lequel sera à la fois intellectuel et sensible. Comme l'écrit Atkinson (1992) : « la signification doit être construite par le lecteur plutôt que pour le lecteur¹⁶ » (p. 44).

En fait, la question de l'accessibilité des textes pour le lecteur a été centrale dans notre désir d'explorer des structures narratives à travers lesquelles s'exprimeraient de nouvelles manières de coucher sur le papier les résultats d'une recherche. Il nous a semblé que des formes littéraires évocatrices pouvaient se révéler accessibles tout en déployant plusieurs aspects positifs pour a) les danseurs qui ont peu accès à la littérature scientifique sous une forme traditionnelle ; b) les chercheurs en danse pour qui les pratiques analytiques créatives peuvent constituer une nouvelle manière d'appréhender des questions reliées à la santé ; et c) les participants, pour qui il peut être grandement instructif d'avoir leurs propres expériences racontées à nouveau, et autrement, par le biais d'une construction narrative. Sur ce dernier point, il est souhaité que les participants à la recherche, qui voient leurs expériences transposées dans des pratiques créatives analytiques, puissent s'en saisir pour développer une meilleure conscience de soi et de la culture dans laquelle ils évoluent. La manière dont *Bruine*, *Cher journal* et *Un p'tit coup de rouge* continueront de solliciter l'imaginaire et la conscience des participants de l'étude, la façon dont ces textes ou la trace de ceux-ci participeront d'un éveil de conscience et de possibles changements demeurent cependant imprécises et imprévisibles.

16. « [...] meanings must be constructed by the reader, rather than being constructed for the reader ».



Artiste : Solange Courval
Légende : Média mixte 1999

3. TOUCHES FINALES

L'automne avait cédé sa place à l'hiver lorsque nous nous sommes réunies à nouveau dans notre local de recherche afin de discuter du chemin parcouru depuis nos premiers exercices d'écriture. Alors que nous échangeons sur nos trajectoires respectives, la chaleur et l'effervescence de nos propos contrastaient vivement avec le froid extérieur ! Nous constatons avec étonnement combien nous nous étions trouvées personnellement impliquées dans le projet, tant au plan de nos dispositions intellectuelles qu'au plan de nos résonances corporelles. Notre recherche, observions-nous, nous avait stimulées tant sur le plan intellectuel, émotif que physique, affectant notre propre relation au corps. Dans le domaine de la danse, quelques chercheurs ont abordé, déjà, des questions concernant la manière dont le chercheur lui-même peut devenir un outil de recherche sensible, l'incarnation vivante et mouvante de connaissances émergentes (Browning, 1995 ; Fraleigh, 1999 ; Green, 2001 ; Novack, 1993 ; Sklar, 1991 ; Stinson, 1995). Leur travail trouve un écho chez Shusterman

(2000) qui soutient, à travers sa théorie soma-esthétique, que l'acquisition de la compréhension des phénomènes est une activité dont l'immanence est indissociable de l'état du corps. Aussi, le présent chapitre, en plus de contribuer au discours sur la santé en danse, joint-il sa voix aux discussions actuelles préoccupées par la manière dont les chercheurs travaillant avec des données qualitatives peuvent réussir à analyser et à présenter celles-ci tout en tenant compte de leur propre implication corporelle dans le processus de recherche, reconnaissant, ce faisant, la dimension incorporée (*embodied*) de celle-ci.

Nous avons abordé dans ce chapitre quelques-unes des questions que peut soulever l'expérimentation de pratiques analytiques qui transgressent les conventions de l'ethnographie traditionnelle. À travers trois textes fictionnels, nous avons cherché à illustrer concrètement ce que rendent possible de telles représentations évocatrices. Élaborées à partir de modèles littéraires, ces fictions ne s'opposent pas, pour autant, à la «réalité». Plutôt, elles s'inscrivent dans le débat poststructuraliste autour du langage, notamment à travers une mise en relief de la dimension fabriquée de tout texte analytique. En tant que chercheuses, nous concevons notre processus d'écriture comme étant guidé, constamment, par des préoccupations éthiques. Ces préoccupations, amalgamées au plaisir pris à la construction des textes, ont semé en nous le désir de poursuivre la trajectoire amorcée ici. Enfin, les réactions enthousiastes émises par les jeunes danseurs, lecteurs et auditeurs qui ont pris connaissance de nos trois textes attisent et légitiment ce désir de continuer, ailleurs et sous de nouvelles formes, cette exploration des pratiques analytiques créatives.

BIBLIOGRAPHIE

- Atkinson, P. (1992). *Understanding Ethnographic Texts*, Newbury Park, CA, Sage.
- Bennett, K. et P. Shurmer-Smith (2002). «Representation of research: Creating a text», dans K. Bennett et P. Shurmer-Smith (dir.), *Doing Cultural Geography*, Londres, Sage, p. 211-221.
- Browning, B. (1995). *Samba: Resistance in Motion*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, Arts and Politics of Everyday.
- Crawford, R. (1984). «A cultural account of "health": Control, release, and the social body», dans J.B. McKinley (dir.), *Issues in the Political Economy of Health Care*, New York, Tavistock, p. 60-103.
- Denzin, N.K. (2002). «Confronting ethnography's crisis of representation», *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 31, n° 4, p. 483-490.
- Eisner, E.W. (1998). *The Enlightened Eye: Qualitative Inquiry and the Enhancement of Educational Practice*, New Jersey, Prentice Hall.

- Ellis, C. et A. Bochner (2000). «Autoethnography, personal narratives, reflexivity», dans N.K. Denzin et Y.S. Lincoln (dir.), *Handbook of Qualitative Research*, Londres, Sage, p. 733-768.
- Fraleigh, S.H. (1999). «Witnessing the frog pond», dans S.H. Fraleigh et P. Hanstein (dir.), *Researching Dancing*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, p. 188-224.
- Green, J. (2001). «Emancipatory pedagogy?: Women's bodies and the creative process in dance», *Frontiers*, vol. 21, n° 3, p. 124-140.
- Heshusius, L. (1989). «The Newtonian mechanistic paradigm, special education, and contours of alternatives: An overview», *Journal of Learning Disabilities*, n° 22, p. 403-415.
- Krieger, S. (1991). *Social Science and the Self: Personal Essays on an Art Form*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Long, W. (2002). *Sensing Difference: Student and Teacher Perceptions on the Integration of the Feldenkrais Method of Somatic Education and Contemporary Dance Technique*, Dunedin, Nouvelle-Zélande, University of Otago. Mémoire de maîtrise inédit.
- Lupton, D. (1995). *The Imperative of Health*, Londres, Sage.
- Marcus, G. et M. Fischer (1986). *Anthropology as Cultural Critique*, Chicago, University of Chicago.
- Nilges, L.M. (2001). «The twice-told tale of Alice's physical life in Wonderland: Writing qualitative research in the 21st century», *Quest*, n° 53, p. 231-259.
- Novack, C.J. (1993). «Ballet, gender and cultural power», dans H. Thomas (dir.), *Dance, Gender and Culture*, Londres, Macmillan, p. 34-48.
- Richardson, L. (2000a). «Writing: A method of inquiry», dans N.K. Denzin et Y.S. Lincoln, *Handbook of Qualitative Research*, Londres, Sage, p. 923-948.
- Richardson, L. (2000b). «New writing practices in qualitative research», *Sociology of Sport Journal*, Social Sciences Journal, vol. 17, n° 1, p. 5-20.
- Shusterman, R. (2000). *Performing live. Aesthetics Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca, Londres, Cornell University Press.
- Sklar, D. (1991). «Invigorating dance ethnology», *UCLA Journal of Dance Ethnology*, n° 15, p. 4-15.
- Stinson, S.W. (1995). «Body of knowledge», *Educational Theory*, vol. 45, n° 1, p. 43-54.
- Tillman-Healy, L.M. et C.E. Kiesinger (2001). «Mirrors: Seeing each other and ourselves through fieldwork», dans K. Gilbert (dir.), *The Emotional Nature of Qualitative Research*, Boca Raton (FL), CRS Press.
- Turner, B.S. et S.P. Wainwright (2003). «Corps de Ballet: the case of the injured ballet dancer», *Sociology of Health and Illness*, vol. 25, n° 4, p. 269-288.
- Vallerrand, R.J. et N. Houlfort (2003). «Passion at work: Toward a new conceptualization», dans D. Skarlicki, S. Gilliland et D. Steiner (dir.), *Social Issues in Management*, vol. 3, Greenwich, Information Age Inc., p. 195-204.

CŒUR EN TÊTE¹

*Un entretien de Sylvie FORTIN
avec Christine HANRAHAN et Nathalie BUISSON*

Le titre de ce chapitre est emprunté à l'événement bénéfice organisé par Nathalie Buisson dans le but de soutenir la recherche sur le cancer cérébral. Dans ce chapitre, elle s'entretient avec Christine Hanrahan de cette maladie dont elles sont atteintes toutes les deux et qui les amène à considérer les liens possibles qu'elles établissent entre cette expérience et la danse. Nathalie, 41 ans, comme ex-danseuse classique et contemporaine et répétitrice à un plan international. Christine, 53 ans, comme ex-danseuse contemporaine et professeure de danse mais également comme psychologue clinicienne s'intéressant aux problématiques reliées à la performance artistique.

1. Propos recueillis par Sylvie Fortin ; mis en forme par Sylvie Fortin et Christine Hanrahan.

1. DU CORPS PERFORMANT AU CORPS DÉFAILLANT

Sylvie Nathalie et Christine, vous avez suivi des parcours très différents en danse. Aujourd'hui, en raison de votre lien avec le monde de la danse, vous êtes amenées à partager une expérience de la maladie qui semble présenter quelques similarités. Pourriez-vous me parler de ce parcours en danse et de son interruption par la maladie ?

Nathalie J'ai commencé à danser à l'âge de cinq ans. J'ai étudié à l'école Pierre-Laporte, en concentration danse, et au Cégep du Vieux-Montréal en danse, affilié à l'École supérieure de danse du Québec. J'ai dansé huit ans aux Grands Ballets Canadiens puis, après, je suis partie cinq ans en Espagne pour danser avec Nacho Duato. Après, je suis revenue ici. J'ai décidé de laisser la danse pour fonder une famille, mais j'ai continué à monter des ballets pour Nacho Duato, un peu partout dans le monde. J'ai aussi étudié en gestion d'organismes culturels aux Hautes Études commerciales mais je n'ai pas terminé... En mars 2004, on m'a diagnostiqué une tumeur cérébrale frontale : un oligodendrogliome anaplasique... J'ai fait beaucoup de recherches pour finalement me retrouver à Sherbrooke avec le docteur Fortin qui m'a opérée en avril 2004 : une résection partielle, parce que c'était trop dangereux de tout enlever.

J'ai récupéré rapidement de mon opération. Tellement que deux semaines et demie après, je suis partie en Espagne avec mon mari, pendant deux semaines. Mon médecin savait que c'était important ; que ça faisait partie de mon processus de guérison. Deux mois après, je donnais un stage de danse. Mais après ce deux mois, deux nouveaux nodules sont apparus, à côté de la tumeur résiduelle. Donc, c'était assez agressif. C'est là qu'on a décidé de commencer la chimio. J'ai fait de la chimiothérapie pendant deux ans et quatre mois. Je suis convaincue que le fait d'avoir été danseuse a contribué à ce que je puisse faire cette chimio aussi longtemps. Le docteur Fortin dit que normalement, ses patients font six mois, un an, un an et demi. Mais tant que j'étais capable, j'en prenais. Tant qu'on voyait du changement, aussi, sur l'image. Parce que si, à un moment donné, on voit que ça ne change plus, ça ne sert à rien de continuer la chimio. Le docteur Fortin est convaincu que ma forme physique aide. Il me l'a dit : « Nathalie, tu es capable d'en prendre, puis ça fait partie de notre stratégie. » Parce que cette tumeur, elle est incurable. Elle va revenir. On ne sait pas où, ni quand, ni comment. Mais elle va revenir. Et pour lui, il est clair que je vais être capable

d'avoir d'autres opérations, d'autre chimio, d'autres traitements. Je pense vraiment que ce passé de danseuse m'aide dans ma capacité à gérer cette nouvelle réalité qu'est la maladie.

Christine Ça fait six mois que je suis malade mais il faut dire que ça fait quand même à peu près dix ans que je ne danse plus, depuis que je ne suis plus professeure de danse dans un département d'éducation physique. Maintenant, je travaille comme psychologue. Je ne fais plus de danse, de ballet ou de moderne, mais je fais du yoga, du Pilates et de la danse aérobique. Enfin, je faisais. Je commençais à être plutôt en forme avant d'être malade. Pendant toutes mes années comme professeure à l'Université, j'étais aussi psychologue, mais je ne faisais pas de travail de consultation clinique. J'ai toujours eu un intérêt pour tout ce qui est en lien avec la psychologie des danseurs, la psychologie de la performance. Je faisais de la recherche sur ce sujet et j'enseignais la danse contemporaine. J'ai fait un doctorat sur l'utilisation de l'imagerie mentale pendant le mouvement dansé.

Contrairement à ce qu'a vécu Nathalie, ma récupération après la chirurgie a été longue. Tout a commencé le 1^{er} novembre 2006, au début du cours d'aérobic, comme ça, je suis tombée. Et moi, je me suis sentie mal parce que le cours n'a pas pu continuer [rires]. J'ai reçu un diagnostic : glioblastome multiforme, grade quatre. C'est la pire chose que tu peux avoir en terme de tumeur cérébrale ! Puis, j'ai eu l'opération un mois plus tard, dans le temps de Noël. Alors les médecins n'étaient plus là, il n'y avait plus personne à l'hôpital. Après l'opération, j'ai commencé la radiothérapie presque tout de suite. Ensuite, ça a été la chimiothérapie, que je poursuis toujours. Comme dans le cas de Nathalie, c'est une tumeur cérébrale avec des probabilités de revenir. Quelques médecins m'ont dit que si quelqu'un avait une chance de vivre plus longtemps, ce serait MOI, en raison de mon âge, de ma condition physique et de mon attitude, aussi. Moi, je pense aussi que mon vécu en danse et ma sensibilité physique m'amènent probablement à réagir différemment des autres malades.

Nathalie Mais je dirais une chose... ça a ses effets pervers, tout ce côté de la danse, parce qu'on est confronté aussi à nos limites, et puis ça, c'est plus difficile à accepter. Quand on dansait, c'était notre corps qui était notre allié, c'était par notre corps qu'on vivait notre passion, qu'on vivait la danse. Puis, ce corps-là, tout à coup, nous fait défaut. Il nous joue des tours. C'est comme si... tout s'écroulait parce que c'est tout de même ce corps qui te permet de vivre, et

de vivre ta passion. Tout à coup, c'est lui qui devient... ton «ennemi». C'est pas accepté de dire : «Le corps est ton ennemi.» On me dit : «Tu ne peux pas dire ça», mais j'ai eu cette réaction. J'ai toujours bien pris soin de mon corps, j'ai toujours bien mangé... qu'est-ce que je n'ai pas fait ? C'est dur à accepter, comme danseuse, que le corps ne suive plus.

Christine Oui, ça a été vraiment difficile. Après l'opération, j'ai commencé la radiothérapie presque tout de suite. Pour ce traitement, j'étais dans l'hôtellerie de la Fondation québécoise du cancer, parce que j'habite à l'extérieur de Montréal. L'ascenseur ne fonctionnait pas dans l'hôtellerie et moi, j'étais au deuxième étage. Une fois, je n'ai carrément pas été capable de monter l'escalier. Et pour moi c'était inconcevable : j'étais quelqu'un qui était en forme, et là, je n'étais plus capable de monter l'escalier. Je me suis mise à pleurer. Je ne pouvais pas marcher d'une section de l'hôpital à l'autre. On m'amenait donc en chaise roulante. En chaise roulante !

2. DE LA DANSE À LA MALADIE, DE LA MALADIE À LA DANSE

Sylvie Pourriez-vous me parler davantage des liens que vous établissez entre la danse et cette maladie qui fait aujourd'hui partie de votre vie ? Y a-t-il des compétences particulières que vous avez développées en danse et qui vous servent dans votre état actuel ?

Christine En danse, j'ai développé une expertise en visualisation et je m'en suis beaucoup servie avant et après l'opération. C'était facile pour moi, j'arrivais naturellement à faire de l'imagerie mentale. En fait, ce que j'utilisais le plus, c'est que j'imaginai mes mains à l'intérieur de mon cerveau en train de faire un massage. Et je passais toutes les sections de mon cerveau en imagination. Je savais où était ma tumeur. Je faisais tout mon massage, et c'était fantastique ! J'allais avec mes mains en imagination dans mon cerveau et je pouvais masser et bouger... je pouvais bouger le cerveau. D'autres fois, j'imaginai où était la tumeur, et je m'imaginai jeune femme dans cette section de mon cerveau, et je prenais possession de ma tumeur comme si la présence physique de moi-même imaginée dans mon cerveau me renseignait sur celui-ci, comme une façon de me donner de l'information sur la tumeur. Ça me venait naturellement. D'autres fois, je m'imaginai dans le cerveau, mais

j'étais en train de regarder une plage ou quelque chose qui était relaxant. Quand il fallait que j'aie à faire un test quelconque à l'hôpital, je m'en allais dans ma tête, quelque part sur le bord d'une piscine, et je partais. Mais ce que j'ai trouvé le plus utile, c'était d'essayer de ressentir la tumeur. Et puis des fois, ça m'apparaissait plus simple de faire comme si c'était de la lumière qu'il y avait là-dedans. Dans les études de Simonton et Simonton qui ont travaillé avec l'imagerie, les chercheurs faisaient de l'imagerie pour essayer de tuer la tumeur. Il y avait des armes et moi ce n'était pas ça qui me venait naturellement. Et je me suis dit : « Bien, je vais m'écouter. C'est pas ça que je veux faire du tout, j'ai pas du tout le goût d'aller faire une guerre, une bataille. » Je voulais plutôt imaginer que dans cette section-là de mon cerveau, ça allait bien, que c'était doux, qu'il y avait du calme, qu'il y avait de la lumière blanche, qu'il y avait de la respiration, qu'il y avait du mouvement. Et moi, ça, ça me faisait me sentir beaucoup mieux. Alors j'ai décidé de m'écouter. Mais depuis la fin de la radiothérapie, je ne le fais plus. Ma sensation par rapport à mon cerveau, en ce moment, c'est que c'est correct. Ils ont enlevé la tumeur et tout est correct présentement. Quand j'essaie de rentrer dans mon cerveau, puis de le voir et de le ressentir, c'est correct. C'est comme si mon cerveau me disait : « Laisse-moi tranquille, laisse-moi tranquille. » Alors, c'est ce que je fais. Je n'y vais plus. Je ne touche plus à ça, pour l'instant.

Nathalie C'est intéressant; moi, j'ai suivi un processus inverse au tien. Je ne connaissais pas la visualisation et c'est en faisant des lectures, entre autre la méthode des Simonton, que j'ai commencé à faire de la visualisation. Je trouve que les danseurs en ballet n'utilisent pas assez la visualisation, alors que les sportifs le font. On est bien archaïque dans notre façon de s'entraîner et de fonctionner, en ballet. Moi, c'est la maladie qui a fait en sorte qu'après, j'ai appliqué la visualisation à la danse quand j'ai recommencé à monter des ballets. Je dirais que la maladie m'a beaucoup changée. Je pense que, depuis que j'ai été malade, je suis meilleure dans mon travail. Et la visualisation m'aide beaucoup. Je demande aux danseurs de l'expérimenter : « Regarde, fais pas vingt-cinq fois la même chose, brûle-toi pas. Arrête, écoute la musique, imagine ce que tu veux... C'est quoi, ce que tu veux obtenir ? À quoi veux-tu arriver ? Visualise-le. Et après, transmets-le dans ton corps quand tu dances. » Ils ne font pas ça, les danseurs en classique. On fait vingt-cinq fois, cinquante fois (l'enchaînement), mais si on le fait

toujours de la même façon, on ne change pas. Ça fait que mon processus a été contraire au tien ; moi, j'ai découvert la visualisation par la maladie, et là je commence à l'appliquer à la danse.

3. PARADOXES IDENTITAIRES

Sylvie Christine et Nathalie, la maladie vous a contraintes à vous éloigner du milieu de la danse. Je suppose que ce changement vous a atteintes dans votre identité...

Nathalie Oui. Tu perds ton identité, tu deviens étiquetée « cancéreuse ». Par contre, avant d'être malade, j'étais plus exigeante envers moi-même. Et je ne voyais pas mes qualités, je voyais seulement mes défauts – ça vient du training en danse. En danse, c'est jamais assez. On se regarde dans le miroir et on voit seulement nos défauts ; on ne voit pas nos qualités. Alors quand tu deviens malade, tout à coup, tu te retrouves à être confrontée à tes limites. Donc tu ne prends plus pour acquis ce qu'avant tu prenais pour acquis. Tu apprécies donc beaucoup mieux ce que tu as. Mais je me fais souvent prendre par mes vieux patterns ! On reste exigeant avec soi-même. Mais je pense que depuis que j'ai été diagnostiquée, j'ai fait un travail d'introspection et j'ai réalisé que... j'étais pas si pire que ça. Dans le milieu de la danse, dès qu'il y a un problème, tu ne le dis pas, tu le caches.

Christine La danse n'est pas nécessairement toujours bonne pour l'estime de soi. C'est vrai parce qu'on est toujours comparé à l'idéal, et on n'est pas l'idéal. Ça fait qu'on ne s'en sort pas. Si on regarde ça à long terme, quelqu'un qui a dansé longtemps se trouve marqué pour la vie par le fait de toujours se sentir partiellement inapte. D'un autre côté, quelqu'un qui n'a pas réussi, c'est encore pire. Quelqu'un qui a dansé longtemps mais qui n'a pas réussi à faire sa place, ça laisse des marques... Dans mon bureau, comme psychologue, je rencontre parfois des personnes qui souffrent encore du fait qu'elles ont été mises à l'écart. C'est pas évident de se sentir bien par rapport à soi-même quand tu as été danseur ou aspirant danseur. Parce que, finalement, qui est le gagnant du concours ? C'est vraiment plus les prima ballerina. Ou vraiment les gens qui ont fait leur place. Mais il y en a tellement des femmes, en danse, qui ont essayé, et qui n'ont pas réussi. Ces gens-là, on n'en parle pas. En fait, c'est paradoxal, la danse ça peut construire ton estime de toi, ton identité, mais en même temps ça la fragilise tellement. Tout comme la maladie.

En fait, Nathalie, la maladie t'a amenée à une meilleure perception de toi-même alors que dans mon cas, la maladie a contribué différemment. Avant, dans mes cours de Pilates, de yoga ou d'aérobie, j'étais celle qui était capable ; maintenant je suis celle qu'on surveille, au cas où elle tomberait. Parce que moi... il faut que je le dise... parce que je ne l'ai pas dit. Moi, ce qui est arrivé, c'est que j'étais justement dans mon cours de Pilates, on était dans la section aérobie. Et là, j'ai comme arrêté de bouger, tout simplement. Et je suis tombée. Ils m'ont attrapée, je ne me suis pas fait mal. Mais c'est arrivé dans le cours. Et donc, six mois plus tard, je retourne dans mon cours et là, et là... soudainement, je suis comme celle qui...tu sais, celle qui est perçue bien différemment. Tu perds ton identité, tu deviens étiquetée. Les gens sont gentils, les gens sont très gentils. C'est ça, ils sont aidants. Mais, pour moi, dans mon identité, c'est curieux, là ; je suis comme celle qu'il faut surveiller ou celle à qui il faut faire attention et tout ça. Alors qu'avant, bien, ce n'était pas ça. Alors... c'est difficile.

Nathalie C'est vrai qu'être malade m'a ouverte à de nouvelles expériences. Pour moi, l'événement « Cœur en tête » a été ma réconciliation avec la danse. Parce que je l'avais mise de côté. Je trouvais que la danse était tellement futile par rapport à ce que je vivais, je me disais : « qu'est-ce que j'ai fait de ma vie ? »... C'est tellement égoïste de danser, on est tellement centré sur nous. Même si les gens vont dire : « Ah, tu donnes au public. » Non. On vit notre passion, on est centré sur NOTRE passion. Et j'avais l'impression que ce que j'avais fait était très superficiel. Puis là, de me retrouver dans un contexte d'événement-bénéfice, où tout mon passé sert à une cause, tout à coup, c'est comme si les pièces du casse-tête prenaient place. Tout à coup, je ne voyais plus la danse de la même façon. Bon, je raconte ça de façon un petit peu désordonnée. Quand j'ai été opérée, évidemment, je me suis concentrée sur le plus important, c'est-à-dire la survie, mais aussi, mes enfants, mon amoureux. J'ai laissé la danse totalement de côté. Je me suis dit : « c'est pas important, ma vie professionnelle ». Je pensais ne jamais recommencer à travailler, de toute façon. Puis, lors d'une rencontre avec le docteur Fortin, je lui ai demandé : « Comment va la recherche ? » Il m'a dit : « Ça va bien, sauf que le financement va très mal ; cette année, ça passe ou ça casse. » J'ai répondu : « Écoute, David, si tu veux... j'ai toujours voulu trouver une façon de te remercier de m'avoir donné une deuxième chance », parce que pour moi, j'avais l'impression de renaître quand il m'a opérée... « si j'organisais un événement-bénéfice pour assurer la pérennité

du laboratoire, qu'est-ce que tu en dis ? ». Donc j'ai organisé un événement-bénéfice que j'ai nommé « Cœur en tête ». J'ai cogné à toutes les portes, j'ai approché tous les artistes avec qui j'avais collaboré dans le passé. Et... j'ai demandé à ma vieille gang des Grands Ballets Canadiens. Ils m'ont dit : « Oui, on veut, à la condition que tu dances. » Bien, j'ai dit : « Écoutez, là, ça fait huit ans que j'ai pas dansé, j'ai eu deux césariennes, une opération au cerveau, je suis en chimio, ça n'a aucun bon sens. » Ils ont dit : « Essaie. » Et j'ai été surprise. Je suis entrée en studio, et c'est comme si je me retrouvais. On a répété. Je me suis remise en forme. Et finalement, j'ai dansé sur scène mais je ne dansais plus de la même façon. Je m'en foutais de ce que les gens pensaient, dans la salle. Quelques jours avant, je me disais : « Oh, dans quelle situation je me suis foutue ? ! Comment je vais faire ? » Puis, quand c'est arrivé, je ne ressentais pas du tout de nervosité parce que j'avais l'impression que j'avais quelque chose à dire qui était important. Ce n'était pas important d'être parfaite, d'avoir une belle ligne, de beaux pieds. Je voulais qu'on comprenne qu'il y avait un besoin, c'était un moyen de communiquer. Donc, la danse a été vraiment un moyen pour moi de me retrouver. Je n'étais plus étiquetée cancéreuse. Je me retrouvais, Nathalie. C'est un peu paradoxal, la fragilité du corps par rapport à sa force, là... Et là, j'utilisais la force de mon corps pour exprimer la fragilité de mon corps.

4. LA DANSE COMME EXPERTISE DU CORPS ET DE LA SANTÉ

Sylvie On dit souvent que les danseurs apprennent « par corps » en ce sens que le corps étant leur mode d'expression et d'appréhension du monde, ils développent une corporéité très raffinée. Pouvez-vous me dire comment votre rapport au corps affecte votre rapport à la maladie et à la médecine ?

Nathalie Je suis allée pendant huit ans d'un médecin à l'autre, pour leur dire que j'avais des étourdissements, des vertiges. Je faisais beaucoup d'exams médicaux. On me disait : « On ne peut pas avoir plus en forme que toi ! » Et ça a joué un peu contre moi, parce que les médecins me voyaient en super forme. On me disait : « Ah non, tu passes beaucoup de stress, ton père a le cancer, tu reviens à Montréal, tu es en transition de carrière, tu retournes aux études,

tu as beaucoup à traverser... » On voulait me prescrire des anti-dépresseurs et je disais : « Non, je connais mon corps, je ne suis pas dépressive. J'ai des vertiges, c'est physique ce qui m'arrive. » Je m'obstinais. J'allais de médecin en médecin. Un jour, je me suis dit : « Bon, il faut que j'apprenne à vivre avec ça, parce qu'il semble que je n'aie rien. » Jusqu'au jour où j'ai convulsé durant mon sommeil... Et je me suis réveillée à l'hôpital : cancer cérébral. La première opinion du neurochirurgien, c'était : « On opère, puis il n'y a pas de problème. » On a demandé une seconde opinion, et lui, il était complètement à l'opposé, il disait : « Non, non, non, c'est trop dangereux ; moi, j'ouvre même pas. » Bien là, j'étais mêlée. Donc, on a demandé un troisième avis. C'était : « Bien, on pourrait peut-être opérer. » J'avais trois diagnostics différents. J'étais mêlée. Et là, j'ai réalisé que finalement, c'était moi qui devais prendre la décision, qui étais responsable de ce qui allait m'arriver. Ou, en tout cas, qui devais décider qui allait prendre soin de moi.

Christine J'ai eu une expérience similaire, il y a plusieurs années. On me disait que j'avais peut-être un cancer du sein, qu'il fallait que j'aie une biopsie... Puis, je disais : « Non. Je le sens, c'est pas ça. Non. » Ce n'est qu'une fois à l'hôpital que j'ai eu le courage de me fier à ce que je sentais et de refuser l'opération... puis, finalement, je n'en avais pas de cancer du sein. Dans le cas de la tumeur cérébrale, j'ai eu le sentiment de refuser la radiothérapie mais je ne l'ai pas fait. Mon ressenti était clair mais je n'ai pas eu le courage, je n'avais pas eu le temps de faire les recherches, les vérifications que j'aurais voulu faire. Alors, j'ai décidé que je devais la faire, la radiothérapie, parce que peut-être que je me trompais. Comment est-ce que je peux vraiment savoir ? Ce n'est pas évident. Et c'est ma vie qui est en danger.

Nathalie Les danseurs sont très à l'écoute de leur corps, le comprennent, le sentent, et je pense que ça aide à gérer la maladie. Euh... je donne ça comme exemple, quand, deux mois après mon opération, j'ai appelé le docteur Fortin, je lui ai dit : « David, je ne me sens pas comme à la fin de mon opération ; j'ai pas un bon feeling. » Et là, il a dit : « Le patient est le meilleur médecin. Viens-t'en, on va faire une résonance. » C'était plus tôt que prévu, et c'est là qu'on a vu deux nouveaux nodules. Je suis convaincue qu'on est plus sensible à notre corps, nous, les danseurs.

5. S'APPROPRIER SA SANTÉ

Sylvie Les danseurs doivent apprendre à juger quand c'est approprié de se faire confiance même si les médecins sont en désaccord. Mais n'est-ce pas difficile de s'opposer au savoir médical ? Tout comme il peut être difficile de s'opposer au chorégraphe ou au professeur de danse... Que pensez-vous de la capacité des danseurs à s'affirmer sur la base de leur ressenti ?

Nathalie C'est toujours la même situation de relation de pouvoir. Où tu n'oses pas dire « non » à un professeur, tu n'oses pas dire « non », après, à un chorégraphe, tu n'oses pas dire « non » à un directeur artistique. Euh... tu te retrouves dans une même situation, où tu n'oses pas dire « non » à un médecin. Il y a beaucoup de médecins qui sont dogmatiques, tu sais. Alors que devant le docteur Fortin, moi, j'arrivais avec ma liste de questions... je m'informais, je lisais, et j'arrivais préparée à mes rencontres. Puis, il me disait : « Ah, tu as fait tes devoirs. » Et là, à un moment donné, je lui ai dit : « Bon, je vais vous poser une question stupide... » Il disait : « Il n'y a pas de question stupide. Toute question est importante parce que ça crée une incertitude et un stress chez toi. Donc si je réponds à ta question, ça va baisser ton niveau de stress, ça va t'aider avec ta santé. » On a tout à gagner d'une bonne communication. L'ouverture du médecin et l'implication du patient ne peuvent qu'aider à obtenir de bons résultats. Comme l'interprète avec son chorégraphe offrant une bonne dynamique dans le processus de création. C'est drôle qu'on parle de ça parce que depuis cette expérience, quand je travaille, j'encourage les danseurs à prendre l'initiative de poser des questions, puis de me donner des *feed-backs*. Au début, quand je disais : « Avez-vous des questions ? », il n'y avait pas... il n'y avait pas UNE personne qui parlait. Ils ne sont pas habitués. Surtout dans mon milieu. Parce que je pense que... mmm... j'ai vu comment c'est important de poser des questions. La personne qui est devant, quand elle est réceptive, ça t'aide aussi dans ton processus, dans ton évolution. C'est tellement drôle, parce qu'à la fin, je suis obligée de dire aux danseurs : « Regardez, vous avez droit à trois questions à l'heure. » Mais, je m'aperçois que c'est tellement intéressant. Parce qu'ils prennent leur place, ils se sentent impliqués dans le processus de travail, et ils ont envie de donner encore plus.

Sylvie Dans mes recherches, souvent, les interprètes me disent que lorsqu'il y a une bonne « chimie » entre l'interprète et le chorégraphe ou entre l'interprète et le répétiteur, il y a beaucoup moins de risques de blessures. Si on reprend la métaphore, croyez-vous

qu'une bonne « chimie » entre le médecin et la personne malade augmente les chances que celle-ci se dirige vers le chemin de la guérison ?

Nathalie Oui. Je le crois. Moi, je pense que la chance que j'ai eue de rencontrer le docteur Fortin a beaucoup, beaucoup, aidé à mon processus de récupération après l'opération et à ma capacité de faire ma chimio. Il y a une grande confiance et une grande complicité, une communication, qui est tellement importante. Puis, je pense que... en tout cas, cette dynamique, c'est la même que celle de l'interprète avec son chorégraphe ou avec son directeur artistique. Tu es, un peu, dans une situation de dépendance. Avec le docteur Fortin, pour la première fois je m'assoiais avec le médecin, il me montrait mes images (résonance magnétique), il m'expliquait ce qu'il y avait, les bénéfices *versus* les risques d'une opération. Il partageait avec moi toute son information ; c'est mon corps, finalement. Il y a eu un lien de confiance qui s'est créé, indispensable au processus de guérison.

Christine Bien, c'est-à-dire que l'autre est la personne qui sait. Et toi, tu es la personne qui vient prendre... Encore en tant que psychologue, je trouve que ce qu'on a à vivre, quand on est quelqu'un qui ressent son corps comme ça, et qu'on est face à un médecin, c'est vraiment très difficile sur le plan psychologique d'être capable de dire : « Je me fie à ce que MOI, je ressens, et non pas à ce que le médecin me dit. » On peut difficilement savoir quand il faut faire ce que le médecin suggère et quand on peut s'écouter sans se mettre en danger. Soyons claire. Je ne dis pas aux gens de ne pas écouter les médecins. Là, je parle un petit peu à travers mon chapeau, possiblement, mais j'ai l'impression que l'âge va jouer. L'âge et l'expérience, les fois où on a décidé de dire « non » et qu'on avait raison, et les fois où on a dit « non » et qu'on s'est trompée. Ça nous aide pour les prochaines fois, pour être capable d'être plus affirmative. C'est une question de personnalité. L'affirmation... jusqu'à quel point la personne est capable d'oser être elle-même. Les chorégraphes qui dansent, par exemple, qui dansent leurs propres chorégraphies et qui... ça prend un culot et une force de caractère pour aller chercher ce qu'il faut comme support, pour aller chercher l'argent, pour aller... Ça demande des gens qui sont capables de ne pas se décourager face à tous les obstacles, face à tout ce qu'il pourrait se passer de négatif.

Nathalie Moi, je suis convaincue qu'en étant danseur on a une longueur d'avance.

Christine Oui... peut-être, une longueur d'avance.

Cette longueur d'avance dont parlent Christine et Nathalie me rappelle un livre d'Aziza-Shuster, *Le médecin de soi-même* (1972), qui propose que les personnes malades puissent s'approprier une prise de parole dans la gestion de leur santé. Il écrit : « Avant le médecin d'autrui, il faut nécessairement le médecin de soi-même. Avant la médecine raisonnée, il faut la médecine instinctive. Avant la médecine réfléchie, la médecine spontanée. Avant le premier recours au médecin, il faut un premier malade qui ne peut trouver de recours qu'en lui-même » (p. 137).

Christine et Nathalie s'entendent pour défier la maladie à même des forces acquises par la pratique de la danse. Dans l'expérience de la danse et de la maladie, la relation au corps s'intensifie. Ainsi, entre les divers *médecins du corps de Christine et Nathalie*, et *Christine et Nathalie comme médecins de leur propre corps*, s'intercale la puissance du corps, un corps construit par la danse. Mais ce corps, aujourd'hui, colle à l'ambiguïté de la vie et de la mort. Depuis l'entrevue, Nathalie connaît une récurrence mais réagit très bien à sa nouvelle chimiothérapie. La deuxième bataille est bien amorcée...

Au terme de cette entrevue, il s'ensuit que face à ceux qui anticipent ce qui va advenir de leur corps (médecins, chorégraphes, enseignants ou autres), Christine et Nathalie se retrouvent en un lieu d'affirmation d'elles-mêmes. Une affirmation de l'ordre de la subjectivité que la médecine expérimentale tend généralement à supprimer. Pourtant, comme elles le disent, il ne s'agit pas d'opposer mais de laisser se produire une interaction entre deux savoirs différents.

ENTRE-TEMPS... DANS UNE CHAMBRE D'HÔPITAL

Aurore DESPRÉS

Le texte suivant et la photo de Lin Delpierre qui l'accompagne sont relatifs aux « recherches sur l'intime » menées par la danseuse Geneviève Pernin à l'hôpital général de Lons-le-Saunier (Jura). Depuis 2003, cette danseuse formée en danse contemporaine propose aux patients des six services, une danse dans leur chambre, choisie par eux sur le programme qui leur est distribué, en fonction du titre, de la musique ou de la durée. « *Si vous avez cinq minutes, je viens danser, rien que pour vous...* » J'ai pu assister à cette expérience, pendant une journée, dans un service où les malades étaient pour une bonne part en phase terminale. Le présent texte a été composé à partir de la triade : « ce que j'ai vu », « ce que j'ai ressenti », « ce que j'ai pensé-imaginé », méthode créative développée par les recherches d'Anna Halprin¹, danseuse formatrice du courant de la danse postmoderne américaine dans les années 1950,

1. Une exposition du Musée d'art contemporain de Lyon consacrait dernièrement l'importance des travaux et recherches pour le monde artistique d'Anna Halprin. Elle a développé, notamment, un travail sur le lien émotion-mouvement avec des malades atteints du sida et du cancer (Caux, 2006).

permettant, dans toute sa simplicité, la complexité d'une approche à la fois clinique (se pencher sur, accueillir, recevoir), créative (ré-informer le réel) et critique (mettre en relation, évaluer).

1. ENTRE-TEMPS... DANS UNE CHAMBRE D'HÔPITAL

J'ai vu un hôpital dans le brouillard jurassien, les couleurs blafardes de l'hiver, H, deux verticales pour une horizontale. J'ai senti les lumières crues de l'hôpital et des frissons courir sur ma peau de bas en haut.

Dans les couloirs, les salles d'attente, les chambres, j'ai vu un monde du blanc, du métal et du plastique transparent. Sur ce fond, des objets. Un verre sur une table roulante, un vase vide, d'autres en fleurs, une revue sur un lit, un plateau-repas, une paire de lunettes, une chaise, un gilet, une boîte sur une table de chevet. J'ai senti une vie intense à l'intérieur... la mienne ?

Derrière la porte, j'entendais la voix soutenue et distincte de Geneviève Pernin demandant à une malade dont je ne connaîtrais jamais le nom, si elle voulait bien qu'elle danse « rien que pour elle », si elle préférerait une musique apaisante ou enjouée, et encore si elle permettait ma présence. Je perçus quelques marmonnements, la voix d'une femme qui marmottait.

Je ressentis mon corps résonner l'étrangeté de la situation.

Dans la chambre exiguë, j'ai vu l'une dansante, l'autre mourante, sur la chanson *J'attendrai* de Rina Ketty.

Accolée au mur, si près d'elles, j'ai vu défiler ou persister dans mon champ de vision des parties de corps : un bras lancé dans l'air, une main reposant sur le drap, une jambe tendue vers la fenêtre, des cuisses comme soudées, une nuque tournoyante, un regard fixe.

Des deux corps, lequel m'apparaissait finalement le plus en morceaux ?

La vitre bombée de la télévision suspendue reflétait le corps déformé de la malade... comme un autre miroir obscur des outrages subis.

J'ai vu des poches transparentes, des bouquets de tubulures, des haricots en carton, des bassins d'urine, des potences argentées.

Pourquoi la danseuse danse-t-elle là ? Pour le roi qui se meurt ?

Qu'est-ce qu'elle agite en son corps de danseuse ? Et elle, qu'est-ce qui grouille en son corps de malade ? du mouvement simulé ? de la douleur ? de la morphine ?

J'ai perçu entre ces deux corps une profonde affinité, en ce qu'ils sont préoccupés tous deux par des questions de corps extrêmes ou inouïes, des pensées motrices et sensibles, des muscles en massifs, des nœuds de nerfs, des fleurs de peau, des pensées d'esthésie et d'anesthésie.

«De quel côté je tombe si je tombe²?»
«Où j'en suis de ce qui est mon possible³?»
Avec le corps, mon corps.
Résistant?

Dans la géométrie perpendiculaire de la chambre, cette femme qui danse entre lit et armoire trace une diagonale, comme «un arc tendu entre deux morts⁴». La malade clouée à son lit regarde la danseuse se pencher, vaciller... sur quoi? Des deux corps, lequel est le plus en déséquilibre?

Son regard se détourne tranquillement. La malade se barre avec pour seul mouvement celui d'une paupière lourde. Elle semble ailleurs.

Qu'est-ce qu'il s'échange alors? de l'inconnu de la vie, de l'inconnu de la mort?

Une nappe de silence résonne.

Là, juste avant l'arrêt de la musique et de la danse, elles se sourient tranquillement.

Juste avant l'arrêt...

Qu'est-ce qui me fait pleurer?

Est-ce la question du sens de la vie? Est-ce la présence de la mort prochaine? Est-ce la générosité à corps perdus que développent l'une et l'autre chacune à leur manière? Ou est-ce la misère de ces deux sujets s'objectivant chacun à leur manière par leurs corps dévoilés, exhibés?

Est-ce le grand écart «injuste» entre ce corps sain, vertical, mobile et ce corps couché, immobile, souffrant? Ce contraste excessif entre l'un qui n'en fait pas assez (tellement interdit de sensations et de mouvements), l'autre qui en fait trop (tellement autorisé de sensations et de mouvements)?

Est-ce l'excès de ce corps-là, de ce corps-ci?

Tout cela en mélange et surtout, oui, cette rencontre inopinée qui a eu lieu, pendant une coulée de secondes, ce qui a eu lieu entre ces deux êtres: un colloque en silence à propos de la crête de la vie. Oui.

2. Textes inédits de Christophe Fourvel composant l'installation «J'ose la pose», conception de Geneviève Pernin, comprenant aussi des vidéos d'Anne Vaclair et d'Isabelle Singer, des photos de Lin Delpierre, une création sonore d'Alain Michon, autour des interventions de Geneviève Pernin à l'hôpital de Lons-le-Saunier.

3. *Ibid.*

4. Selon la chorégraphe Doris Humphrey, «la vie et la danse existent entre deux points immobiles» (le corps vertical et le corps horizontal) et forment ainsi cet «arc entre deux morts» (Humphrey, 1990).

J'ai imaginé cette femme malade avoir l'impression de voler, caressée par les brassages d'air des mouvements qu'elle percevait, dans un dialogue sensible à la moindre particule d'air bousculée. J'ai imaginé aussi son dégoût devant tant de mobilités, son courroux contenu en son épiderme.

J'ai imaginé qu'elle lui souffle « Arrêtez ! », j'ai imaginé qu'elle lui souffle « Continuez ! »

Je me suis interrogée : qu'est-ce que ce détournement, ou cette gêne, ou ce refus de voir ou de sentir la danse, ou ce regard profond et vide à la fois que j'ai vu apparaître sur le visage de cette femme ou d'autres personnes malades visitées en d'autres chambres ?

Peut-être ces regards abasourdis, loin, ailleurs étaient-ils ceux de l'aveuglement permettant soudainement de voir. De voir l'autre et de se voir, de se voir malade, de se sentir malade, là, dans l'infini des petits mouvements qui sont là pourtant encore. Encore... !

Peut-être que la danse de la danseuse redonnait du corps, de la chair sensible en mouvement, à la patiente... elle qui était, chaque jour, vidée de son propre corps, évacuée de sa propre maladie par des ingénieurs du corps, ceux qui ne voient les corps qu'à travers les filtres colorés de toutes les technologies de l'imagerie médicale, ceux dont le savoir ne sait plus voir⁵.

Comme dans un autre monde, dans l'espace de cette chambre apparaissait soudain le monde d'un corps, fût-il alité... son regard devenu dans l'instant très profond, sa chair qui résonnait du mouvement, qui ruminait de la musique, engorgé de réminiscences dansantes sur fond des souffrances présentes, un corps d'épreuves s'éprouvant.

Re-donner à la malade de cette maladie à vivre, à sentir, à écouter, à danser... maladie singulière que l'entourage n'a de cesse de lui retirer : est-ce cela le « soin » ? Oui.

Dans toute leur différence (cruelle, certes) mais dans toute la *différance*⁶, la danseuse re-donnait là possiblement du corps en expérience, du corps en partage.

5. Michel Foucault (1963) a détecté ce privilège de l'œil dans la constitution des savoirs en médecine où il s'agit alors de rendre « l'invisible visible », de « voir pour savoir ». Voir aussi les réflexions sur l'iconographie médicale croisées avec une analyse de l'image picturale de la Renaissance, de l'Âge classique et d'aujourd'hui (Pieters et Dupont, 2000).

6. Le mot « *différance* », construit par Jacques Derrida (1968), renvoie en faisceau sur les deux sens de « *différer* » ; il y va alors à la fois d'une différence comme espacement, écart, dissemblance, altérité, et du mouvement de « *différer* » comme temporisation, détour, réserve, délai.



Photographe : Lin Delpierre

J'ai vu des visages, des corps, des corps en visages, des corps envisagés, des visages de corps. Entre ces deux corps, entre ces deux visages, j'ai vu se creuser l'espace, se creuser le temps, j'ai vu l'altérité à l'œuvre.

Hiatus.

J'ai pensé que le contraste était si grand entre ces deux traitements culturels du corps, entre ce corps-objet, où le sensible est comme oublié depuis si longtemps, et ce corps-visage redonné vivant et dansant pendant trois minutes, que c'était peut-être trop, trop fort ou trop doux, je ne sais... qu'il y avait aussi peut-être là une violence de la douceur, lorsqu'elle est devenue taboue... qu'ainsi ce regard pouvait être aussi un refus, un refus d'éprouver la musique et la danse, un refus de l'expérience comme de l'épreuve...

Certainement que dans l'épreuve intime du périr, la parole se fait silencieuse, silencieuse devant l'abîme, et que ce silence-là, il faut pouvoir l'entendre sans frémir, presque en sourire.

J'ai senti ce silence dans cette chambre-ci, silence qui plaçait soudainement la musique de Rita Ketty en très arrière-fond.

J'ai imaginé la malade sur l'extrême pointe de sa mort et la danseuse en prêtresse du XXI^e siècle, venue là pour une onction extrême et nouvelle « danse en paix », un accompagnement à la présence profonde et légère. Elle ne mourrait pas dans l'isolement ; elle ne mourrait pas dans le mal du siècle, elle ne mourrait pas du mal du siècle. Reliée à cette Présence, reconnue comme une

personne, re-connue dans sa maladie singulière, elle pourrait être enfin seule, elle pourrait enfin toucher sa solitude devant la maladie et la puissance de mort qu'elle recèle, en un mot, ex-ister.

J'ai imaginé la malade chevaucher des nappes de temps, traverser les couches de sa temporalité, sa vie défiler au fil de cette danse devenue halo de présence, virtualité rassurante, aura invisible.

Son regard enfoui dans le silence d'un objet posé sur la table. J'ai imaginé qu'elle en sentait le subtil grouillement moléculaire, qu'elle y lisait sa propre respiration, qu'elle y voyait un doux sourire.

Lorsque les objets frémissent et nous regardent... est-ce quand on n'a plus que son corps ?

J'ai pensé que l'épreuve mienne qui fait que personne ne peut mourir à ma place⁷ se fait probablement dans une relation intime avec les objets. Eux, qui, dans leur immobilité, leur absence de mouvement, leur absolue passivité vont me caractériser aussi, moi qui suis en devenir eux, moi dont je sens d'autant mieux ma vie encore en eux.

Quand on n'a plus que les objets... est-ce qu'on peut les faire danser ?

J'ai pensé qu'il y avait là une expérience de l'intimité la plus profonde, une perception de l'intime qui sied au cœur des affects, des sensations et des mouvements du corps, un échange sur les possibles du sentir du corps, possible autrement que par la douleur. La danse parlait en secret de ce secret, tendait mille voiles pour ouvrir une lucarne sur l'invisible de l'expérience corporelle.

J'ai pensé que cette « prise en compte de l'éprouvé du corps⁸ » était évacuée aussi bien dans le monde médical que dans le monde de la « bonne santé »,

que, dans un monde d'analphabètes de la sensation corporelle, cette intelligence et culture de la perception intime du corps que cultivent certains danseurs, étaient très très très rares,

7. Voir Dastur (1994).

8. Pour reprendre les termes de Nioche (2006), danseuse donnant des ateliers en milieu hospitalier auprès de malades anorexiques : « Je réalise que dans le monde médical occidental, la prise en compte de l'éprouvé du corps est aussi très rare. Le discours qui y fait autorité se fonde encore sur le mesurable et l'observable. Le corps est sans cesse tiré vers la norme culturelle de la "bonne santé" et de la "beauté". L'individu est comme poussé à oublier ce qu'il ressent. La perception intime du corps dans tout ce qu'elle représente d'informe est régulièrement évitée, d'autant plus lors de la maladie. »

que je faisais des recherches sur une toute petite niche⁹,
que cette perception réalisait l'ultime bastion de résistance d'un corps intime, d'un «privé», d'un invisible à sauvegarder des assauts de la «publication» de nos corps par l'image, qu'il y avait responsabilité politique de l'artiste du corps à transmettre cette culture expérientielle du sensible, que le danseur se pouvait d'être comme le passeur missionnaire du sentir, dans ce temps de son plein conditionnement par le marketing, dans ce temps de «guerre esthétique¹⁰».

J'ai imaginé la catastrophe du vivre et du mourir dans le futur: le savoir-pouvoir médical aurait pénétré toute la vie quotidienne, nous narguerait avec des «il faut» dans nos moindres gestes, le normal serait toujours tenu en soupçon d'être pathologique, les techniques de visualisation du corps mettraient le corps à nu, poursuivi jusqu'en son intérieur, l'imagerie médicale ne serait plus le monopole de l'expert, il existerait des salles discrètes à la manière des sex-shops, où «chacun pourrait opérer une descente dans son propre corps» (Moulin, 2006), y traquer la maladie toujours possible selon un «principe de précaution» devenu terrorisant, selon une injonction de «responsabilité de l'individu vis-à-vis de son propre corps» devenue de plus en plus grande... en fait de plus en plus coupable.

Par cette prétendue «connaissance intime de son propre corps» rendue publique et toute produite paradoxalement en dehors d'affects et de sensations intrapersonnelles, chacun serait en charge d'assurer totalement la gestion de son corps et l'éternité de sa bonne santé. La chambre d'hôpital serait alors le must de cette antichambre. Le malade, à l'image d'un crucifié, relié par endoscopie, capteurs de mouvement, échographie ou autres technologies du «voir» des profondeurs du corps, pourrait suivre, sur les écrans, l'évolution de sa maladie, voire par un devoir de feed-back actif, la contrôler en «médecin de soi-même» (Aziza-Shuster, 1972) et assister, au final, impuissant devant les écrans colorés, à sa «mort en direct», sans ou devant d'autres personnes devenus spectateurs-témoins au regard fixé sur ce «ça voir»... ob-scène par définition. Obscène est tout déni de l'intensité de l'expérience... la mort est à vivre (non pas à voir), l'amour est à vivre (non pas à voir), la vie est à vivre (non pas à voir).

En cet imaginaire catastrophique du savoir comme du savoir-vivre, du savoir-vivre comme du savoir-mourir, j'ai perçu une catastrophe de la culture comme du culte, du culte comme du prendre soin.

9. Voir Després (2000).

10. Voir Stiegler (2005).

J'ai pensé que cette chambre-ci, avec cette danseuse-là, était une aubaine où le vivre-mourir pouvait, par la sublimation créative, se sentir et encore, malgré tout, s'éprouver.

Que la chanson de Rina Ketty était tout de même un peu courte...

La Tour de Loyette, Neaux, août 2006.

BIBLIOGRAPHIE

- Aziza-Shuster, E. (1972). *Le médecin de soi-même*, Paris, Presses universitaires de France.
- Caux, J. (2006). *Anna Halprin à l'origine de la performance*, Musée d'art contemporain de Lyon, Panamamusées.
- Dastur, F. (1994). *Heidegger et la question du temps*, Paris, Presses universitaires de France.
- Derrida, J. (1968). *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Tel Quel».
- Després, A. (2000). *Le travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*, Lille, ANRT.
- Foucault, M. (1963). *Naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires de France.
- Humphrey, D. (1990). *Construire la danse*, Paris, Éditions Bernard Coutaz.
- Moulin, A.-M. (2006), «Le corps face à la médecine», dans A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), *Histoire du corps n° 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil.
- Nioche, J. (2006). «Le lien invisible», dans *Scientifiquement danse, Nouvelles de Danse*, n° 53.
- Pieters, C. et B.-M. Dupont (2000). *Image, philosophie et médecine. Le corps en regards*, Paris, Ellipses.
- Stiegler, B. (2005). *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée.

P A R T I E

6

CORPS EN SCÈNE

PATHOGRAPHIE DU CORPS DANSANT

Modalités de la représentation chorégraphique de la maladie

Tamar TEMBECK¹

Étant donné la visibilité croissante du cancer et du sida durant le dernier quart de siècle, certains artistes ont commencé à documenter le vécu de leurs maladies à travers un processus de création. Le médium de la danse, ancré comme il l'est dans l'immanence du corps, est particulièrement apte à exprimer la fragilité humaine et à rendre compte de l'impermanence physique. La danse a toujours célébré la performance corporelle exceptionnelle, qui ne s'atteint qu'à la suite de longues années de perfectionnement physique et mental. Comment donc réévaluer l'esthétique de la danse professionnelle, son fond ainsi que sa forme, lorsqu'il s'agit de l'expression d'un corps potentiellement

1. L'auteure remercie Jan Bolwell, Andrew Forster, Katie Friis et la Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company, Hermine Ortega, ainsi que Vincent Warren à la Bibliothèque de la danse de l'École supérieure de ballet contemporain de Montréal pour l'aide qu'ils ont apportée à la recherche et à la rédaction de ce texte.

affaibli ou qui ne correspond plus aux normes traditionnelles de la représentation chorégraphique ? Ce texte propose une lecture initiale de la pathographie du corps dansant, c'est-à-dire l'écriture de l'expérience de la maladie par le moyen de la danse. Les croisements historiques entre la danse et la maladie seront brièvement abordés, pour en venir à un questionnement d'ordre esthétique. On examinera ensuite quelques cas de figure pour décrire la nature et la fonction de la pathographie dansée, et proposer une esquisse de son analyse.

1. QUELQUES CROISEMENTS HISTORIQUES ENTRE LA DANSE ET LA PATHOLOGIE

Historiquement, la danse a souvent été associée à la transgression, qu'elle soit morale ou sexuelle. Parfois même, elle bascule dans le domaine du pathologique. Corps qui se dépasse, qui performe presque au-delà du registre humain – possédé, hystérique ou extatique – le corps dansant signifie à la fois l'immanence d'un moi incarné, tout en indiquant un passage vers un état frontière : la folie, la maladie ou la mort, l'extase jouissive ou mystique. Le poids de ces associations persiste dans la lecture des corps dansants d'aujourd'hui. Certes, il ne s'agit plus du didactisme des danses macabres du Moyen-Âge, ni de l'aspect pragmatique et guérisseur des danses purgatives de Saint-Guy. Aujourd'hui, le public de la danse s'étonne plutôt devant la mise en évidence de corps extra-quotidiens, de performances athlétiques maîtrisées, et de l'étalage de sensations extrêmes, à la fois kinesthésiques et affectives.

Le corps dansant contemporain, s'alignant non seulement sur l'indication de qualités presque surhumaines par son déploiement de prouesses gymniques, replonge également dans le domaine de l'obscène. De nos jours, ce tabou associé à l'irreprésentable n'est plus relatif à l'interdit sexuel, mais plutôt à la représentation publique de la mortalité (Arcand, 2006, p. 25). La danse, à la fin du ^{xx}e et au début du ^{xxi}e siècle, a de nouveau du mal à se défaire de ses connotations pathologiques et, par extension, macabres. Pour autant que les corps des danseurs se soient transformés en machines musculaires hyperdynamisées, la maladie et la mort ont tant marqué la communauté de la danse dans les dernières années qu'elles en sont devenues d'importants sujets chorégraphiques, que ce soit de manière explicite ou simplement par projection interprétative de la part du spectateur².

2. C'est l'un des principaux arguments du livre de David Gere (2004) discuté plus loin dans le texte.

La danse et la maladie ont des historiques croisés. La racine du mot chorégraphie provient de *choros* et *chorus*, les mots grec et latin se référant à la fonction guérisseuse de la danse dans le culte orphique, où les membres du culte dansaient autour des malades dans l'espoir de les secourir (Grandmougin *et al.*, 1997). Au xv^e siècle, le mot *chorée* décrit une maladie neurologique caractérisée par des spasmes, s'apparentant ainsi à une danse. Dans un tel contexte, les danses de Saint-Guy ou de Saint-Vitus, tout comme la tarentelle, opéraient une double tâche : elles décrivaient à la fois les actions de ceux qui souffraient d'une condition pathologique dite choréique, mais pouvaient également se référer aux gestes de ceux qui souhaitaient être épargnés. La danse de Saint-Guy accomplissait donc une fonction s'apparentant à celle de l'*apotrope* : en choisissant activement de la danser, on espérait ainsi éviter d'être prise par elle³. L'incarnation préemptive des symptômes spastiques de la chorée à travers la danse de Saint-Guy servait en fait de prévention contre la maladie choréique.

Dans un ouvrage intitulé *Dance Pathologies : Performance, Poetics and Medicine* (1998), Felicia McCarren retrace cette association entre la pathologie et la danse, du Moyen-Âge jusqu'au xix^e siècle. Elle suggère que c'est précisément grâce à la connotation taboue de ses liens pathologiques que la danse romantique connut un tel succès. Selon l'auteure, cette réussite est due à la tension évoquée par le ballet romantique entre la représentation indirecte de la folie (le résidu des danses démoniaques du Moyen-Âge), d'une part, et la mise en représentation d'un désir d'ordre et de contrôle, de l'autre, tel qu'il a été établi par les danses de cour du Roi-Soleil à Versailles. Ainsi, selon McCarren, ce sont les thèmes sous-jacents de folie, d'hystérie, ainsi que

-
3. L'*apotrope* (du grec *apotropaïos*) a pour fonction de prévenir le mal, et prend souvent la forme d'une amulette : par exemple, la représentation du « mauvais œil » que l'on retrouve dans plusieurs pays méditerranéens. La représentation de l'œil a pour but de détourner les regards des mauvais esprits. Thierry Davila décrit la récurrence de formes similaires qu'il dépeint comme étant « agissantes » pour lutter contre la maladie, parmi lesquelles on peut compter les icônes, les talismans et les ex-voto. L'auteur se réfère également aux représentations antiques nommées *propylaioi*, des sculptures « érigées à la porte des villes afin de lutter contre la peste ». Le pouvoir de ces formes était censé « détruire l'avancée de la maladie et empêcher la victoire du fléau ». Les sculptures étaient munies d'arcs et de flèches, luttant symboliquement contre la maladie, avant même qu'elle ne soit présente, pour l'empêcher d'approcher (Davila, 1999, p. 51). Leur fonction symbolique d'*apotrope* s'apparente ainsi à celle de la danse de Saint-Guy.

de transgression morale et sexuelle⁴, dissimulés derrière la rigueur, la symétrie et l'idéalisme du ballet romantique, qui lui donnent une force et une pertinence sociopolitique au-delà du divertissement.

2. L'ESTHÉTIQUE DE L'IRREPRÉSENTABLE

Il semblerait que tant que ses connotations pathologiques demeurent sous-jacentes, il y a peu à craindre de la danse. Au contraire, ce sont précisément ces associations profondément humaines, reliant le domaine de l'esthétique à celui d'un vécu existentiel, qui confèrent la puissance évocatrice de l'œuvre chorégraphiée. Mais si l'on saute directement à la fin du xx^e siècle, où de telles associations sont intentionnellement mises de l'avant par certains chorégraphes qui osent aborder le vécu de leur communauté, il en est autrement. Rappelons-nous l'incident déclenché par la (non-)critique notoire d'Arlene Croce parue dans le *New Yorker* (1994) au sujet du spectacle *Still/Here* de Bill T. Jones. Le communiqué de presse avait révélé qu'il s'agissait d'une œuvre construite à partir des témoignages de personnes atteintes de maladies graves, et de leur participation dans des *Survival Workshops* orchestrés par Jones – lui-même séropositif – et ses acolytes. Dans son article, qui s'apparente plutôt à un manifeste, la critique a déclaré refuser de voir la pièce, confiante qu'il ne s'agissait que d'un produit supplémentaire de ce qu'elle dénonçait comme étant le « *victim art* » issu du mouvement politiquement correct. Ce qu'elle reprochait le plus à la pièce, sans même l'avoir vue, c'était qu'en mettant de l'avant le thème de la maladie et donc de la souffrance, l'œuvre bloquerait vraisemblablement le travail de la critique. D'où les mots célèbres de Croce : « *I can't review someone I feel sorry for or hopeless about*⁵ » (1995, p. 22).

Comment effectuer un jugement esthétique – la tâche, on en conclut, de la critique d'art – d'une œuvre qui suscite de la pitié ? Pourtant, si l'on remonte aux racines mêmes de la tradition esthétique, on rencontre la *Poétique* d'Aristote, qui prône un théâtre provoquant à la fois la pitié et la crainte (*eleos* et *phobos*) pour induire une catharsis chez le spectateur. Catharsis qui, plutôt

4. Les ballerines du xix^e siècle ont souvent eu recours à la prostitution pour suppléer leurs revenus, comme nous le suggèrent subrepticement les œuvres d'Edgar Degas. Voir A. Callen, *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas*, New Haven, Yale University Press, 1995, et R. Kendall et G. Pollock (dir.), *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*, New York, Universe, 1992.

5. Traduction libre de l'auteure : « Je ne puis rédiger la critique d'une personne que je plains ou pour laquelle je ressens du désespoir. »

que de diminuer ses facultés critiques, transforme au contraire le spectateur en agent critique non seulement de la pièce, mais aussi de la société. L'argument de Croce est doublement erroné, car il suggère, d'une part, que le témoignage d'une personne malade suscite nécessairement de la pitié plutôt que de l'empathie, par exemple, et, d'autre part, que cette réaction émotive empêche obligatoirement un certain détachement critique de la part du spectateur. Or, comme le dramaturge Tony Kushner a répondu à cette présomption de Croce, même si un artiste utilisait son propre sang pour peindre une mauvaise toile et qu'il finissait par en mourir, la critique serait toujours en droit d'écrire : « Je regrette que cet artiste ait perdu tout son sang, mais son tableau n'est pas réussi » (1995, p. 24)⁶.

Pour autant que l'argument de Croce soit inexact, il repose tout de même sur une ancienne problématique d'ordre esthétique : nous ne sommes pas en mesure de représenter l'irreprésentable (par exemple, la souffrance), et de toute façon, le devoir classique de l'art est de transcender les désagréments de la condition humaine. Ainsi, selon l'interprétation canonique, la bouche entrouverte de la sculpture antique du *Laocoon* ne fait que suggérer la souffrance de ce prêtre troyen attaqué par des serpents. Le *Laocoon* atteint l'idéal de la beauté esthétique précisément par le contrôle qui est conféré à l'évocation de sa souffrance : il n'émet pas un cri d'horreur d'une bouche béante, mais laisse plutôt s'échapper un soupir stoïque⁷. Sa souffrance est donc évoquée, au lieu d'être explicitement reproduite : elle transparaît à travers les muscles contractés de son corps et le petit vide entre ses lèvres. On pourrait également faire le lien avec la fameuse pratique scénique de Bertolt Brecht : le cri silencieux qu'émet Mère Courage devient d'autant plus éloquent par son aphonie. Dans les deux cas, les tactiques employées par les artistes prônent les figures stylistiques du paradoxe et de la litote – un soupir ou un silence à la place d'un cri – pour esquiver une représentation trop directe de la souffrance, qui serait équivalente à la répétition – taboue, immorale – d'un traumatisme.

De telles tactiques d'esquive répondent bien au nouvel ordre du jour de la représentation éthique dans l'époque postmoderne. Si, selon T.W. Adorno, il est barbare même d'écrire un poème après Auschwitz, alors la répétition directe d'un traumatisme par l'art est d'autant plus démesurée. On témoigne actuellement d'un renouvellement des règles classiques de bienséances, qui se traduit entre autres dans le domaine de l'art public par une tendance à créer des antimonuments. Ces sites cherchent à commémorer l'impact d'un

6. Citation originale : « *I am sorry this man bled to death but he didn't make a good painting* », librement traduite par l'auteur.

7. Cette interprétation de J.J. Winckelmann est citée dans Blocker, 2004, p. 21. La référence originale provient de Winckelmann, [1755] 1987, p. 35.

événement tragique sur ses victimes, sans pour autant en exploiter la dimension sensationnaliste, ni l'esthétiser à un tel point que le traumatisme devienne banal⁸. Une problématique similaire se posait lorsque Jones a présenté *Still/Here*, à savoir si l'artiste s'était mal approprié les témoignages des survivants ou si leur expérience était présentée de manière indigne. Comparé aux autres formes d'art, le cas de la danse est particulier, car la pathographie chorégraphique peut s'écrire soit sur son propre corps, soit sur celui d'autres danseurs. Ainsi, lorsqu'un chorégraphe s'approprie des « corps-matière », une autre question se pose au sujet de la représentation éthique : celle de la dynamique de pouvoir entre chorégraphes et interprètes. En prenant en compte ces dynamiques ainsi que le fond de *culture wars* américaines persistant dans les années 1990, on parvient à expliquer la réaction un tant soit peu extrême de Croce face à cette pièce.



photo: Beatriz Schiller

Photographe : Beatriz Schiller Compagnie : Bill T. Jones / Arnie Zane Dance Company
Danseurs : Inconnus

-
8. Un exemple de l'antimonument est *Le monument contre le fascisme de Hambourg* (1986) de Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz. L'œuvre publique consistait en une colonne de 12 mètres couverte de plomb sur laquelle les passants étaient invités à écrire un commentaire sur le racisme. Au fur et à mesure qu'elle était recouverte de graffitis, la colonne s'enfonçait progressivement dans le sol. Au bout de sept ans, il n'est plus resté que son sommet, qui demeure toujours visible sur la place publique.

Pourtant, la reproduction sans médiation du traumatisme de la maladie est bien loin d'être le propos de la chorégraphie *Still/Here*. Au contraire, les témoignages des survivants dans les ateliers ont uniquement servi de matière première à l'élaboration des partitions gestuelles, musicales et vidéographiques de la pièce. Ce sont les danseurs, et non pas les « malades », qui ont fini par la présenter, bien que le travail des survivants en atelier soit fréquemment projeté pendant le spectacle. Tel n'est pas non plus le propos des danseurs et des chorégraphes qui évoquent, symbolisent, documentent ou témoignent de leur propre expérience de la maladie à travers une œuvre autopathographique. La création autopathographique n'a que rarement comme visée la provocation d'un public, à moins qu'il ne s'agisse d'une incitation constructive menant à son éducation ou à sa responsabilisation, ce que l'on pourrait qualifier de dimension didactique des œuvres pathographiques. Par ailleurs, Jones évoque même le souhait qu'une œuvre d'art puisse avoir un impact tout aussi immédiat chez le spectateur qu'une prise de conscience provoquée par un diagnostic de maladie⁹.

Le plus souvent, la création autopathographique a une fonction réparatrice pour l'auteur, et ce potentiel thérapeutique peut également être transmis aux spectateurs. Le geste autopathographique sert à « restaurer un lien¹⁰ » (Brody, 1987, p. 30) entre le patient et son entourage, ainsi qu'à rattacher symboliquement le corps et le moi à la société (Williams et Bendelow, 1998). On pourrait dire que les autoreprésentations de la maladie exigent un « témoignage empathique » (Kleinman, 1988, p. 10) de la part du spectateur¹¹, témoignage qui, selon Arthur W. Frank, lui sera aussi bénéfique qu'à l'auteur (1997). Anne Hunsaker Hawkins (1998) observe d'ailleurs un mouvement vers l'altruisme dans les autopathographies littéraires contemporaines, où « le besoin de *communiquer* avec les autres se transforme souvent en un désir de les *aider*¹² » (p. 25).

Outre ces conséquences bienfaisantes, il est vrai que la vague pathographique que l'on observe dernièrement dans de nombreuses disciplines bénéficie sans doute de la mode du confessionnal public et du voyeurisme de la télé réalité. Mais ce courant de création pathographique émerge peut-être plus profondément des revendications militantes issues des politiques identitaires des années 1990. Ces politiques identitaires sont elles-mêmes dérivées

9. Témoignage de Jones dans le documentaire *Bill T. Jones: Still/Here with Bill Moyers* (1997).

10. Traduction libre de l'expression «*restore connectedness*».

11. Traduction libre de l'expression «*empathic witnessing*».

12. Citation originale: «[...] *the need to tell others so often becomes the wish to help others*», librement traduite par l'auteur.

des significations sociales que l'on attribue aux marques du corps, notamment son genre, sa race, son in/capacité et sa sexualité. Ce sont d'ailleurs de telles revendications qui auront facilité l'accès à la danse aux personnes à mobilité restreinte et l'établissement des regroupements de danseurs paraplégiques tels que Dancing Wheels aux États-Unis, ou encore des compagnies intégrées comme AMICI, CandoCo, StopGAP Dance, Integrated Dance Company et bien d'autres au Royaume-Uni. La compagnie britannique DV8, reconnue pour avoir souvent repoussé les frontières de la discipline chorégraphique, inclut elle aussi un danseur sans jambes, David Toole, dont la mobilité est visiblement loin d'être restreinte. Leur vidéodanse récente, tirée du spectacle *The Cost of Living* (2003), démontre le potentiel créatif issu de l'inclusion de certains corps « atypiques » en danse. On en dirait autant pour l'adoption de corps « vieux » chez Nederlands Dans Theater III, ou de corps « gros », comme celui de Laurence Goldhuber chez Jones. Si le but originel des revendications issues des politiques identitaires était d'accroître la visibilité des corps qui ne se conforment pas aux exigences traditionnelles de la danse, elles ont également permis un renouvellement fertile de son langage gestuel et chorégraphique, ainsi que de la pertinence sociopolitique des sujets qui y sont traités.

Pour David Gere (2004), les politiques identitaires en danse contemporaine sont principalement mises en évidence dans la lecture populaire des corps dansants masculins, notamment les significations pathologiques et politiques qui leur sont projetées. Selon son analyse, c'est entre autres à cause d'un manque d'éducation au sujet du sida à la fin des années 1980 qu'il était facile pour un membre du public américain de considérer tous les corps des danseurs masculins comme des corps homosexuels et de leur attribuer également, à tort, le statut de séropositivité. Gere conclut que durant cette période de paranoïa et d'incompréhension autour de la maladie du sida, le corps dansant masculin a fini par y être indirectement associé. C'est ce qu'il décrit comme une « épidémie de signification¹³ » (p. 47) se rattachant au sida et aux corps (passant pour) homosexuels :

[...] the male dancing body is presumed to be infected, or at the very least to stand as a surrogate for an infected body. From that moment the dancer is no longer himself, his own identifiable corporeality, but rather a scrim upon which countless semiotic images may be projected¹⁴ (p. 47).

13. Traduction libre de l'expression « *epidemic of signification* ».

14. « [...] on présume que le corps dansant masculin est infecté, ou du moins il passe pour le remplaçant d'un corps infecté. Dès lors, le danseur n'est plus lui-même, n'est plus son propre physique identifiable, mais devient un écran sur lequel d'innombrables images sémiotiques peuvent être projetées. » Traduction libre de l'auteur.

La danse constitue en effet un point névralgique pour Gere où toutes les significations sociales attribuées au sida – la honte, les tabous, les craintes et les préjugés – se confondent. À titre d'exemple, son étude présente entre autres une analyse détaillée du rôle symbolique et abject des fluides corporels du danseur : la sueur exsudée dénote à la fois l'apogée de l'entraînement physique ainsi que l'acmé des symptômes d'une maladie fiévreuse. De la même façon, le sang qui s'écoule d'un pied blessé en studio connote l'effort à tout prix mais aussi le danger potentiel de contamination. Gere remarque que certains chorégraphes exploitent de manière fertile le potentiel polysémique et dangereux des fluides corporels en présentant des œuvres où la salive, par exemple, est utilisée comme substitut métaphorique du sperme. Vers la fin de son solo *Saliva* (1988)¹⁵, Keith Hennessy demande au public de cracher dans un bol en cristal qu'il fait circuler. Lors de son rituel performatif, il récupère le bol de salive, y ajoute un agent antiviral normalement utilisé lors des relations sexuelles, puis mélange la mixture à main nue avant de s'en badigeonner le corps. Bien que l'on sache, à la fin des années 1980, que le VIH ne se transmet pas par échange de salive, Gere interprète le geste de Hennessy comme une tentative de dé-stigmatiser le corps dansant/masculin/gai, et de le libérer – à travers un rituel collectif – de son association à la maladie et à la mortalité. L'ouvrage de Gere constitue un inventaire détaillé d'analyses des iconographies du sida dans la danse contemporaine américaine, et établit ainsi un important précédent à la lecture du genre pathographique dansé.

3. PATHOGRAPHIE DU CORPS DANSANT

Pourquoi faire de la maladie le sujet principal d'une création artistique ? La pratique n'est pourtant pas nouvelle. Parmi les plus étonnants exemples, citons la pièce pour viole de gambe de Marin Marais intitulée *Description de la cystotomie*, qui fait d'une procédure opératoire un véritable opus (Sandblom, 1987). Au xx^e siècle, l'Art brut donne raison de croire au médecin Hans Prinzhorn qu'il existe un mystérieux lien entre la maladie mentale et la créativité, et l'énigme des maladies de Van Gogh continue à faire couler de l'encre sur le même sujet. Pensons aussi au cas de Frida Kahlo, qui fit bâtir un chevalet spécial pour pouvoir peindre tout en restant alitée ou encore à Joseph Beuys et Lygia Clark, tous deux créateurs d'objets et d'événements relationnels à fonction thérapeutique.

15. Toutes les références subséquentes à cette pièce proviennent de Gere, 2004, p. 51-63.

Aujourd'hui, les créateurs d'œuvres pathographiques insistent souvent qu'il ne s'agit pas de maladie dans leur travail, mais plutôt d'une (ré)affirmation de la vie. On pourrait en déduire que le processus de création autopathographique a lui aussi une fonction thérapeutique, en ce qu'il permet au patient de se redéfinir en tant que personne entière, et de prendre un rôle actif dans la narration de son vécu, plutôt que de demeurer dans le rôle typiquement passif et anonyme du patient¹⁶. La pratique autopathographique aiderait ainsi à transformer le patient-objet en un patient-sujet, et lui permettrait également de réparer le clivage médical entre le corps et l'esprit (Danou, 1994). De la même façon, le fait même de représenter sa maladie transforme potentiellement cette expérience difficile en un vécu signifiant. Spécialiste en autopathographie littéraire, Hawkins affirme ainsi que « le geste pathographique crée du sens¹⁷ » (1998, p. 18). Les sociologues Simon J. Williams et Gillian Bendelow (1998) perçoivent même la maladie comme une expérience positive, car « lorsque la maladie est contée, ses défauts deviennent productifs¹⁸ » (p. 164). Le processus de création peut ainsi contrer « l'assaut ontologique » (Brody, 1987, p. 29) causé par le vécu souffrant en aidant le sujet à regagner sa confiance (Williams et Bendelow, 1998). D'aucuns en concluent que la maladie permet un « renforcement biographique » potentiellement positif, plutôt qu'une déviation ou une interruption d'un plan de vie¹⁹ (Williams, 2003, p. 104).

Essentielle au processus de reconstruction biographique à la suite de la maladie, la catharsis qui accompagne parfois l'acte créateur joue un rôle important dans le rétablissement moral du sujet²⁰. Selon Hawkins (1998), l'acte de « mythologisation » du vécu de la maladie qui fait partie intégrante de la création pathographique contribue à transformer l'événement traumatique en une narration standard et prévisible, et constitue ainsi une part tout aussi importante du rétablissement moral du patient (p. xix). L'événement ainsi « mythologisé » est en même temps relégué à l'histoire, ce qui permet d'installer chez le sujet une distance par rapport à l'immédiateté de son vécu maladif (Brody, 1987, p. 14). Hawkins (1998) précise : « Raconter l'histoire de son affliction permet de la distancier de soi, de passer au travers, de réparer

16. Talcott Parsons a été le premier sociologue à définir le rôle du patient (« *sick role* ») (Parsons, 1951, p. 86).

17. Citation originale : « [...] *the "pathographical act" is one that constructs meaning* », librement traduite par l'auteure.

18. Citation originale : « [...] *when illness is told, its "lack" becomes "producing"* », librement traduite par l'auteure.

19. Traduction libre de l'expression « *biographical reinforcement* ».

20. La notion du plan de vie (*life plan*) est centrale à la thèse de Howard Brody (1987) qui traite de l'utilité du conte (*storytelling*) dans le processus de guérison.

ses dommages et de revenir à la communauté vivante – en un mot, de guérir²¹ » (p. xix). David Le Breton (1995) soutient ses conclusions ainsi : « La verbalisation de la souffrance a valeur de délivrance, elle brise le verrou retenant le sujet dans le ressassement du traumatisme » (p. 20).

Dans la pathographie dansée, cette « verbalisation » prend symboliquement la forme d'une écriture corporelle, bien qu'elle soit souvent accompagnée d'un texte parlé. Pour les praticiens d'une discipline corporelle artistique, on ne peut nier l'élément réparateur de la mise en relation avec son corps-instrument, la reprise de contact avec ce territoire à la fois familier et inconnu, dont les aptitudes ont sans doute changé à la suite de la maladie, la chirurgie, les traitements médicaux et pharmaceutiques. Pour l'interprète de la scène, il existe aussi un désir de retour au mode performatif, où cette étrange communication, potentiellement cathartique, est échangée entre la scène et le public. C'était surtout le désir de remise en relation avec son corps qui a poussé la danseuse-chorégraphe Jan Bolwell à rentrer en studio à la suite de deux cancers du sein pour y développer la pièce autopathographique *Off My Chest*²². Le titre de l'œuvre évoque ce qui est « enlevé de ma poitrine, » soit, le sujet littéral de la pièce, son expérience d'une double mastectomie, mais il se réfère également à l'expression anglaise « to get something off one's chest », à savoir « dire ce que l'on a sur le cœur ». *Off My Chest* se présente donc clairement comme une autopathographie, et les intentions de la chorégraphe-interprète sont, entre autres, manifestement thérapeutiques, car elle est convaincue que sa « récupération psychologique est intimement liée au fait de danser à nouveau » (Bolwell, 2000, p. 15)²³.

On pourrait qualifier *Off My Chest* de pièce narrative, car elle est constituée de gestes et d'actions à prédominance référentielle, dont les significations sont claires pour le public. La pièce se divise en quatre étapes qui synthétisent le parcours de Bolwell à travers sa maladie, de l'hospitalisation au moment présent d'adaptation postopératoire. La musique pour violoncelle intitulée *The Journey of Motuku Moana* a été composée par Gillian Whitehead pendant sa chimiothérapie pour son cancer du sein, cinq ans auparavant. La scénographie se compose d'une méridienne recouverte d'un drap blanc et d'un écran en fond de scène où sont projetées des diapositives. Les lumières

21. « *To tell the story of one's affliction becomes a way to distance it from oneself, to move beyond it, to repair its damages and return to the living community – in a word, to heal.* » Traduction libre de l'auteure.

22. Toutes les informations sur cette pièce sont tirées des témoignages de Bolwell dans le film *Titless Wonders* (2001) et dans son texte « *The Pink Nude* » (2000).

23. Citation originale : « [...] *my conviction that somehow my psychological healing is intimately connected with dancing again* ». Traduction libre de l'auteure.



Photographe : Inconnu
Danseurs : Jan Bolwell

se lèvent tranquillement sur Bolwell, alitée et vêtue d'une robe d'hôpital. Une image médicale, vraisemblablement un tissu de sein, est projetée à l'écran. Bolwell décrit ainsi le début du spectacle :

Je me rappelle ce moment. Je me rappelle cette sensation d'impuissance sur le lit d'hôpital, alors qu'on me pousse vers la salle d'opération où tu es entièrement à la merci des autres. Tu es couchée en position horizontale, et ces grandes silhouettes te surplombent et manipulent ton corps²⁴.

Bolwell se relève doucement, puis se précipite vers l'avant-scène où elle amène ses mains vers sa poitrine. Ses doigts semblent métaphoriquement ouvrir sa cage thoracique, en parcourant la peau du centre de sa poitrine jusqu'aux côtés. S'ensuivent une série de gestes expressionnistes, que l'on peut lire comme étant les réactions mixtes à son nouvel état de corps postopératoire. Elle se réfugie à nouveau, recroquevillée, sur le lit, puis se lance dans une

24. «*I am taking myself right back into that moment. I am taking myself right back into that powerlessness of being on that hospital bed, being wheeled into a[n operating] theatre, where you are completely in the hands of other people. You're lying in a horizontal position, and these large figures [are] looming over you, doing things to your body.*» Traduction libre de l'auteure. Témoignage de Bolwell dans le film *Titless Wonders* (2001).

danse énergique au sol, qui n'est pas sans rappeler la *Witch Dance* de Mary Wigman. Les actions qui suivent évoquent à la fois le conflit et la détermination, la confusion des émotions et le désir de survie.

Bolwell retire sa robe d'hôpital pour révéler une robe vert émeraude au-dessus de laquelle elle porte deux faux seins ronds et nus. L'écran de projection en arrière-scène devient blanc. Elle complète son costume avec deux longs gants verts, et se met à jouer au *sex-symbol*, incarnant la séduction que l'on attribue à ces deux jeunes seins pastiches. Son exagération des stéréotypes de la féminité rend son jeu en quelque sorte grotesque, et parfois même elle fait des grimaces, fière de louer ses attributs excessifs. Lorsque enfin elle retire ses faux seins, elle s'en éloigne de manière presque cérémonieuse. Des images de bas-reliefs et de sculptures antiques de femmes amazones sont projetées à l'écran. La thématique passe ainsi des artifices féminins incarnés par Bolwell, à l'aspect guerrier de ces femmes amazones qui coupaient leurs seins pour mieux pratiquer le tir à l'arc. Leurs images à l'écran sont remplacées par celle de la sculpture hellénistique de la *Victoire de Samothrace*. Cette Nike n'a pas perdu ses seins, mais elle est sans bras ni tête. Pourtant, son courage et son engagement total transparaissent au travers de sa position corporelle, où sa poitrine est complètement projetée en avant, sans peur ni hésitation, prête à affronter les dangers devant elle. Alors que cette image reste sur l'écran, Bolwell danse un léger allegro ponctué de petits sauts, tandis que ses bras découpent des angles francs et des lignes bien définies. Devant cette *Victoire*, Bolwell a pour leitmotiv le geste d'expansion latérale de l'archère amazone au moment qui précède le tir.

La danseuse se rassied sur le bord de la méridienne, cette fois-ci dos au public. Elle saisit une prothèse mammaire en silicone, dont l'image est projetée à l'écran, et la place doucement au-dessus de sa tête qui est légèrement inclinée vers l'arrière. Bolwell se relève tranquillement et navigue à tâtons dans l'espace devant elle, comme si elle était soudainement devenue aveugle et que l'espace et son corps qui l'habite n'étaient plus familiers. Elle transporte la prothèse dans ses mains, et se laisse guider par elle en une succession de mouvements fluides. Bolwell berce la prothèse et la pose délicatement contre sa joue. Tantôt, elle soulève l'objet comme pour en faire une offrande, tantôt elle s'allonge par terre et le repose sur son ventre.

Bolwell n'a pas choisi d'effectuer une reconstruction mammaire, ce qui aurait de toute façon transféré la cicatrice de sa maladie à une autre partie de son corps. Le rejet de la reconstruction ainsi que de la prothèse signale une prise de position à la fois politique et esthétique de la part de Bolwell qui refuse de cacher la marque de son cancer. Elle s'inspire des *Cancer Journals* d'Audre Lorde (1980), où l'auteure américaine explique son opposition au port de la prothèse : «La prothèse offre le confort creux du "Personne ne

saura la différence”. Mais c’est précisément cette différence que je souhaite affirmer, parce que je l’ai vécue et survécue, et que je souhaite partager cette force avec d’autres femmes²⁵ » (Lorde citée dans Bolwell, 2000, p. 14). Et c’est précisément cette affirmation que le spectacle de Bolwell transmet aussi. À la fin de la pièce, elle dépose la prothèse sur le chevet élevé de la méridienne et s’assied face au public. Elle considère une fois de plus la prothèse, puis tourne son regard vers les spectateurs et lève légèrement les yeux. On sent qu’elle nous a raconté, gestuellement, l’histoire qui l’a menée jusqu’à son état présent, et qu’elle est maintenant prête à regarder de l’avant en tant que femme survivante du cancer, sans seins ni prothèses. Bolwell décrit l’utilité de ce processus de mise à nu devant le public, un défi qu’elle aura également relevé en posant torse nu pour une session de photos :

Quand je me permets d’être photographiée [torse nu], c’est que je m’en suis en quelque sorte détachée [...] Il y a un problème plus large, et moi, je ne suis qu’une personne qui l’exprime d’une façon ou d’une autre. Et en quelque sorte, c’est ce qui me donne la liberté de danser sur ce sujet, et d’apparaître comme cela en public, car je crois profondément qu’on ne devrait pas cacher ce problème du cancer du sein²⁶.

La chorégraphie de Bolwell est en quelque sorte un modèle du genre autopathographique, en ce qu’elle aborde directement le sujet de sa maladie, et qu’elle confronte en grande partie les problématiques typiquement relatées dans le mode pathographique littéraire. *Off My Chest* se veut tout d’abord une chorégraphie limpide, capable de communiquer une narration biographique où le sens prend le dessus sur la forme. En s’en tenant à des conventions scéniques bien établies, Bolwell évite aussi une sur-esthétisation contentieuse de sa maladie, et contourne ainsi le dilemme de la représentation éthique qui s’ensuivrait. Par contre, Jones aura choisi pour sa part d’esthétiser les propos des participants aux *Survival Workshops* en les transformant en formes abstraites. Toutefois, au début de *Still/Here*, les danseurs présentent un « glossaire » de leurs gestes, qui sont attribués un par un aux noms des participants dont ils proviennent. Ainsi, malgré le mouvement vers l’abstraction formaliste,

25. « *Prosthesis offers the empty comfort of “Nobody will know the difference.” But it is that very difference which I wish to affirm, because I have lived it, and survived it, and wish to share that strength with other women.* » Traduction libre de l’auteure.

26. « *When I do things like allow myself to be photographed [with a naked torso], I’ve sort of removed myself from it [...] There’s a bigger issue, and I’m just one person making some sort of expression about that. And in some ways, that’s given me a freedom to dance about it and to appear that way in public, because I believe profoundly that we should not hide this issue of breast cancer.* » Traduction libre des propos de Jan Bolwell dans le film *Titless Wonders* (2001).

représentative d'ailleurs du style chorégraphique postmoderniste de Jones, c'est le souci de communiquer clairement les sources et le sens de l'œuvre qui prend finalement le dessus.

Qu'elles soient conçues de manière narrative ou plus abstraite, ces deux chorégraphies – et peut-être même les pratiques pathographiques en général – ont en commun la conviction qu'il existe quelque chose de constructif à tirer d'un vécu maladif et d'une confrontation avec la mort, et que cet apprentissage expérientiel vaut la peine d'être transmis à d'autres personnes. Pour Jones, c'est clairement le propos de la pièce *Still/Here*, créée six ans après le décès de son conjoint et partenaire chorégraphique Arnie Zane. « Je veux comprendre la signification de ce moment dans ma vie²⁷ », explique-t-il. « Pour moi, qui doit faire face à la possibilité d'une mort prématurée, je cherchais d'autres personnes qui vivent la même chose²⁸. » Ainsi, à chacun des 14 ateliers de survivants menés dans onze 11 américaines, Jones se présentera comme suit :

Je ne suis ni un thérapeute, ni un praticien quelconque. Je suis ici car je sens que vous avez des informations qui peuvent me servir, en tant qu'homme, et qui peuvent m'inspirer en tant qu'artiste. Et oui, j'ai besoin qu'on me tienne la main pendant que je gère cette chose et que je prends ma place dans le monde²⁹ (Jones, 1998, p. 9).

Cette « chose » à laquelle Jones se réfère, c'est le virus qu'il porte en lui et la maladie qui s'ensuivra tôt ou tard. En quelque sorte, Jones incarne un *Everyman* contemporain, cette figure du théâtre de moralité du Moyen-Âge qu'on voyait parcourir sa vie et la finir devant le personnage archétypique de la mort. Un tel témoignage était censé amener le spectateur à réévaluer la valeur morale de sa propre vie, et éveiller ainsi une prise de conscience qui à l'époque était à vocation religieuse. Dans les *Survival Workshops* que Jones intitule aussi *Moving and Talking about Life and Death*, le chorégraphe invite les participants à embarquer dans un processus qui les encourage, par

27. Citation originale : « *I want to find out what this time of my life means.* » Traduction libre de l'auteure. Témoignage de Jones dans *Bill T. Jones: Still/Here with Bill Moyers* (1997).

28. Citation originale : « *For me, as a person who has to deal with his own possible early death, I was looking for people who were doing the same thing.* » Traduction libre de l'auteure. Témoignage de Jones dans *Bill T. Jones: Still/Here with Bill Moyers* (1997).

29. Citation originale : « *I am not a therapist nor am I a practitioner of any kind. I am here because I feel that you have information that I, as a man, might benefit from, and as an artist, will be inspired by. And yes, I need my hand held in dealing with this thing as I take my place in the world.* » Traduction libre de l'auteure.

l'expression créative, à faire le point sur leur existence. À l'aide d'exercices qui établissent la confiance dans le groupe et qui y favorisent une communication libre, Jones incite les participants à « marcher leur vie³⁰ », de la naissance jusqu'à la mort, en passant aussi par le moment du diagnostic. Ils *la marchent* effectivement, plutôt que de marcher à travers, transformant les événements charnières de leur expérience en des mouvements, des ponctuations, des changements de niveau, de direction et de rythme.

On peut ainsi conclure qu'en effet le geste pathographique se trouve au croisement de l'art thérapie et du métier d'artiste professionnel. Mais sa communication devient d'autant plus claire et percutante que la forme est maîtrisée par l'artiste. Le fait de pratiquer de manière rigoureuse une discipline telle que la danse, et de profiter de cette expertise pour élaborer une pathographie, permet d'aiguiser la pertinence et les bénéfices potentiels des propos qui y sont véhiculés. Car le geste pathographique demeure d'abord et avant tout un geste relationnel et communicatif. Il se distingue précisément par le fait qu'il invite un témoignage de l'être au monde : un être incarné, fragile et faillible, présent devant et parmi la communauté humaine. Ce geste, par sa nature, cherche à être accueilli par un spectateur-témoin. Ainsi, la pathographie a toujours le potentiel d'aller au-delà d'une danse purgative personnelle ou d'une autothérapie. Dans le contexte pudique de l'époque actuelle face à la finitude humaine, la pathographie dansante pourrait inciter une ronde furtive parmi ses danseurs et ses spectateurs, ses artisans et ses malades, et ceux qui vont progressivement le devenir. Non pas un vase clos à travers lequel on épie la misère, mais une invitation à entrer dans cette danse macabre qui se veut le rituel de nos liens les plus fondamentaux et intimes.

BIBLIOGRAPHIE

-
- Adorno, T.W. (1949, 2003). *Prismes : critique de la culture et société*, Paris, Payot.
- Arcand, B. (2006). « Entrevue (propos recueillis par B. Trudelle) », *Revue Notre-Dame*, mars, p. 16-26.
- Aristote (1997). *Poétique*, Paris, Mille et une Nuits.
- Blocker, J. (2004). *What the Body Cost : Desire, History, and Performance*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Bolwell, J. (2000). « The pink nude », dans M. Clark (dir.), *Beating Our Breasts : Twenty New Zealand Women Tell Their Breast Cancer Stories*, Devonport, Cape Catley, p. 11-21.

30. Traduction libre de l'expression « *walk your life* » répétée par Jones tout au long des *Survival Workshops*.

- Brody, H. (1987). *Stories of Sickness*, New Haven, Yale University Press.
- Callen, A. (1995). *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas*, New Haven, Yale University Press.
- Croce, A. (1995). «Discussing the undiscussable», *Dance Connection*, vol. 13, n° 2, p. 20-28, 50. Parution originale : *The New Yorker*, décembre 1994.
- Danou, G. (1994). *Le corps souffrant: littérature et médecine*, Seyssel, Champ Vallon.
- Davila, T. (1999). «Esthétique et clinique : brève introduction à l'art médecin», dans M. Fréchuret et T. Davila, *L'art médecine*, Paris, Réunion des Musées nationaux, p. 34-63.
- Frank, A.W. (1997). *The Wounded Storyteller: Body, Illness and Ethics*, Chicago, University of Chicago Press.
- Gere, D. (2004). *How to Make Dances in an Epidemic: Tracking Choreography in the Age of AIDS*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Grandmougin, T. et al. (1997). «De la danse de Saint-Guy à la chorée de Huntington : rappels sur l'émergence d'un concept médical », *Les sélections de médecine/sciences*, n° 7, septembre/octobre, p. 56-60.
- Hawkins, A.H. (1998). *Reconstructing Illness: Studies in Pathography*, West Lafayette, Purdue University Press.
- Jones, B.T. (1998). «Marian chase annual lecture: An evening with Bill T. Jones, » *American Journal of Dance Therapy*, vol. 20, n° 1, p. 5-22.
- Kendall, R. et G. Pollock (dir.) (1992). *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*, New York, Universe.
- Kleinman, A. (1988). *The Illness Narratives: Suffering, Healing, and the Human Condition*, New York, Basic Books.
- Kushner, T. (1995). «Letter to *The New Yorker*, January 30, 1995 », reproduite dans *Dance Connection*, vol. 13, n° 2, p. 24.
- Le Breton, D. (1995). *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié.
- Lorde, A. (1980). *The Cancer Journals*, Toronto, Hushion House.
- McCarren, F. (1998). *Dance Pathologies: Performance, Poetics and Medicine*, Stanford, Stanford University Press.
- Parsons, T. (1951). *The Social System*, Glencoe, Free Press.
- Sandblom, P. (1987). *Creativity and Disease: How Illness Affects Literature, Art, and Music*, Philadelphie, G.F. Stickley.
- Williams, S.J. (2003). *Medicine and the Body*, Londres, Sage.
- Williams, S.J. et G. Bendelow (1998). *The Lived Body: Sociological Themes, Embodied Issues*, New York, Routledge.
- Winckelmann, J.J. (1755, 1987). *Reflections on the Imitation of Greek Works of Painting and Sculpture*, La Salle, Open Court Press.

VIDÉOGRAPHIE

Bill T. Jones : Still/Here with Bill Moyers (1997). Documentaire produit par David Grubin et Bill Moyers. 57 min. PBS Films for the Humanities and Sciences.

Still/Here (1997). Spectacle adapté pour la télévision, coréalisé par Bill T. Jones et Gretchen Bender. 59:45 min. LaSept/Arte et Alive TV.

The Cost of Living (2004). Vidéodanse conçue et réalisée par Lloyd Newson. 35 min. DV8 Films.

Titless Wonders (2001). Documentaire produit et réalisé par Gaylene Preston. 72 min. Gaylene Preston Productions.

CORPS PARFAIT – CORPS DÉFAIT

Réflexion autour de la pièce chorégraphique *Heil Tanz!* de Caterina Sagna

Aurore DESPRÉS

La danse, par sa puissance « d'invention du corps », se trouve d'emblée engagée dans la question politique. Elle constitue même, pour Pierre Legendre (1978), le paradigme par excellence de toute institution car elle participe directement à l'invention d'un corps « second », corps tissé de réel, de symbolique, d'imaginaire, jouant ou déjouant les instances légales, politiques, sociales, religieuses, scientifiques. Ce chapitre pose la question : « quel corps ? » Quel est le corps qu'invente la contemporanéité chorégraphique dans le contexte de nos sociétés hyper-industrielles ? Nous adopterons à la fois un point de vue général ou « macro » et un point de vue local ou « micro » par l'analyse d'une seule pièce chorégraphique : *Heil Tanz!* de Caterina Sagna, créée en 2004. Du « corps parfait » au « corps défait », nous verrons combien le corps contemporain, qu'il soit corps en présence ou corps représenté (et, en particulier, en danse), touche aussi des extrêmes dangereux et mortifères qui interpellent des notions de santé. La question « quel corps ? », à l'heure de notre contexte

postutopique, reste profondément d'actualité, tant sur le plan esthétique que politique. En résistance aux idéologies de « fabrique du corps », celles du « corps parfait » et du « corps refait » oscillant avec un « corps défait », se trouvent encore de possibles alternatives en un corps « se faisant » dans une dimension utopique de la corporéité.

1. DU CORPS PARFAIT AU CORPS DÉFAIT

Par définition, un « corps » inclut une solidarité entre ses constituants, une puissance d'intégration qui rassemble ses éléments en une entité les empêchant de se dissocier. Par cette cohérence, le corps ou même le corpuscule se distinguent de l'amas ou de l'agrégat. S'agissant du corps humain, il y va, comme le souligne Marcel Mauss (1937), d'un « montage » : le corps humain individuel ou collectif « tient » par des puissances de vie, d'imaginaire, de symbolique, cousues ensemble dans des complexités singulières. Ce corps vivant palpite, comme toute cellule, dans un double mouvement d'ouverture et de fermeture, d'absorption et de dispersion. Notre réflexion se situe sur les limites de ce mouvement, sur les excès d'une conception du corps ou d'un corps qui ne cesserait de se faire, de se parfaire ou de se re-faire, insistant sur sa solidité jusqu'à la clôture sur lui-même, surenchère d'un « faire au corps » touchant en son bord opposé, cette logique extrême d'un corps en défaut de cohérence, d'un corps défait, de sa simple désarticulation jusqu'à son anéantissement.

Du « corps parfait » au « corps défait », dans une perspective esthétique et anthropologique, nous porterons un triple regard : un regard sur le corps construit par nos sociétés, un regard sur le corps inventé dans les chorégraphies, et un regard sur le corps des danseurs dans leurs pratiques. Ces trois « corps » enchevêtrés interagissent les uns avec les autres sans qu'aucun ne puisse véritablement s'exclure. Il existe, par exemple, une interrelation entre les « corps dociles » des sociétés disciplinaires, le « corps redressé » (Vigarello, 2001) du danseur académique dans ses pratiques de formation et de création, et son inscription dans des chorégraphies toutes pénétrées d'ordre et de comptabilité. Ainsi, la danse, dans ses pratiques et dans ses œuvres, est imbriquée dans son contexte social et politique et peut autant en être le « reflet » que le mobile... mouvement circulaire donc entre ces trois « corps » forcément poreux.

1.1. DU CORPS PARFAIT AU XX^e SIÈCLE

Nous désignons par « corps parfait » une conception du corps récurrente de l'histoire occidentale, à ce point traversée par les notions d'idée et d'idéal que même, et surtout, le corps se devrait de les présenter. Pour nous, l'idéologie ou l'esthétique du « corps parfait » insistera sur la solidité organique

d'un corps-santé, accentuera ses limites jusqu'à un possible verrouillage ; elle divisera et ordonnera toutes ses parties en en re-faisant tous les contours, luttant par cette ré-faction (symbolique, imaginaire et aujourd'hui de plus en plus réelle avec les « bio-technologies » du corps) contre une menace de désagrégation. Cette conception du « corps parfait » présuppose la pensée d'un corps objectivé par une volonté de le fabriquer, d'un corps-objet à faire, à re-faire suivant un modèle. Elle imprime ensuite une maîtrise et un pouvoir volontariste sur le corps où le modèle s'apparente à un moule.

L'idée d'une fabrique des corps selon un modèle de perfection tenu en désir pénétre, par excellence, les pratiques de formation des professionnels du corps que sont le sportif ou le danseur. Comme l'écrit Isabelle Launay (2001) :

[...] tout concourt massivement dans le cours de danse à la mise en place d'une organicité disciplinée. [...] Assèchement des flux de nourriture réelle et imaginaire, fermeture et rigidité des orifices, des diaphragmes, réduction des mouvements de l'imaginaire. Ce sage sadisme anatomique, érotisme d'une société disciplinaire, aussi intense soit-il, produits des corps dansants dont l'imaginaire s'est gelé, fossilisé, « docilisé » dans une relation instituée de pouvoir (p. 93).

Ce constat dressé par-delà les oppositions d'écoles, de styles (entre la danse dite « classique », « moderne », « contemporaine ») entraîne les souffrances et les tortures physiques et psychologiques bien réelles du danseur. Il atteste, en ce *xx^e* siècle, de la permanence têtue d'une conception du corps à fabriquer selon un modèle de perfection qui calibre les morphologies, divise le corps et sa durée, verrouille ses parties pour le re-faire en un « placement » idéal, fétichise des postures ou des positions, organise une hiérarchie de progression vers la perfection, pour un danseur aujourd'hui de plus en plus individualisé et considéré comme autoresponsable de sa quête.

Or cette quête du « corps parfait » trouve ses soubassements dans un plaisir de danser ou de regarder danser un « corps de beauté ». Le moteur du désir à la perfection s'identifie à un désir du « beau », notion traditionnelle de l'esthétique, qui a certes évolué vers des canons plus volubiles au *xx^e* siècle, mais qui reste pourtant bien présente dans les processus de création, de formation et de réception de l'art de la danse. Comme le signale Yves Michaud (2006), l'image d'un « corps de beauté » n'a pas disparu de l'art du *xx^e* siècle :

À côté de ces images de corps calibrés, monstrueux ou défigurés, l'art au *xx^e* siècle n'aura en même temps cessé d'être hanté par la séduction et obsédé par la beauté. Cette affirmation pourra surprendre. Effectivement, tant que l'on s'en tient à Picasso, De Kooning ou Bacon, on se demande

s'il y a encore une place de la beauté au xx^e siècle. Pourtant, tout au long du même siècle, le théâtre de la beauté tient autant, sinon plus, de place que celui de l'horreur et de la performance (p. 427).

La danse moderne sera aussi ce « théâtre de la beauté », monde du fantasme et du rêve chez Loïe Fuller, Isadora Duncan, beauté « érotique-voilée¹ » de Martha Graham qui, même dissociée du désir chez les postmodernes, reste esthétisante, dans le sens d'une forte sublimation du corps, que ce soit dans des démarches aussi différentes que celle de Cunningham ou celle des corps convulsifs de la danse butô de la dernière génération. Mais le corps-matière du danseur pourrait-il échapper à une infime démarche de sublimation ? N'incarne-t-il pas, en son degré zéro d'exposition, cette puissance même d'exister, de résister, de consister ? Néanmoins, sur ce fil de la sublimation réalisant une certaine puissance de vie, se trouve toujours, sur les bords, la tentation d'une démarche de perfection qui, elle, de manière implicite ou explicite, cherche cette puissance comme « Toute » en mettant à l'écart la fragilité de la corporéité. La démarche de perfection s'insinue et se substitue, par contagion facile, à celle de la sublimation poétique, et guette particulièrement le danseur, le chorégraphe, le pédagogue et l'élève. Force est de constater qu'en ce début du xxi^e siècle les pratiques de danse de formation ou de création, où le morcellement du corps conduit au technicisme et au formalisme (fût-il « déconstruit »), restent fréquentes tandis que celles où l'acte de danser se donne comme la possibilité d'une véritable *expérience* singulière et sensible de l'altérité restent rares, précieuses et résistantes.

Ce constat sur les pratiques de danse et l'omniprésence d'une conception d'un « corps parfait » se doit d'être lu dans le contexte dans lequel elles s'inscrivent. Comment l'artiste-danseur-chorégraphe-pédagogue pourrait-il ne pas recevoir l'influence forte d'un contexte politique et esthétique qui place le corps individuel comme le lieu même d'un idéal de perfection possible ? Au cœur des marchés économiques et culturels sont visés non seulement les corps mais aussi l'imaginaire des corps, dans des modélisations multiples où subsiste, comme en filigrane constant, l'image d'un « corps parfait »... même si cette image n'est pas unifiée, même si elle se transforme comme les produits ou fluctue comme les marchés. Il y va de la création d'un « corps second » de la « société de marché » qui est, comme l'énonce Bernard Stiegler (2005), non pas conçu « de toutes pièces et de façon délibérée », mais s'avance comme « une organisation systématique et réfléchie des conditions optimales de captation des temps de conscience et du contrôle des corps » (p. 134). Au cœur de cette perfection, nous voyons dans le nouvel idéal du « corps en pleine santé », une image opérante de ce « corps parfait ».

1. « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosive-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas. » André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

L'Organisation mondiale de la santé définit la santé comme « un état de complet bien-être physique, mental et social ». Le droit à la santé est reconnu aujourd'hui comme une préoccupation universelle et figure dans la plupart des constitutions nationales. Au cœur de ce qu'avec Lucien Sfez (1995) on peut appeler la « nouvelle utopie à échelle planétaire » sont visés non seulement les liens sociaux unissant les individus mais, plus tendanciellement, chaque individu lui-même, en ce lieu précis de son corps. Le corps est le lieu où chacun doit s'efforcer de paraître en bonne santé « physique, mentale et sociale », idéal de perfection que doit endosser chaque individu par un devoir de santé supposant une certaine injonction au corps parfait, fait ou plutôt re-fait.

Ainsi, dans cette promotion de la « Grande Santé », des corps faits et re-faits par les bio-technologies de nos sociétés hyper-industrielles, nous pourrions considérer le danseur comme la Figure même de ce corps parfait : image d'un corps de beauté, à l'aise et en forme gracieuse aussi bien sur le plan physique que mental, sublimant les tortures qu'il a pu endurer pour se faire. Malgré les déséquilibres, les chutes, les tremblements et les douleurs réelles, sublimées ou représentées, le danseur ne véhicule-t-il pas cette image d'un corps de santé et au fond « bien dans sa peau » ? Par cette image, l'acte de danser pourrait même apparaître comme le résultat par excellence de cette multiple et glorieuse conduite sanitaire. Or dans cette injonction sociétale de la santé parfaite où la complexité, la maladie et la mort semblent ne plus caractériser le vivant, le « corps parfait » se définit comme un idéal de perfection inaccessible qui, parce qu'il ne peut jamais entrer véritablement dans l'immanence des faits, renvoie forcément à une conception du corps extrémiste et mortifère. En effet, prôner une possible et triomphante solidité du corps aboutit à une clôture telle qu'il n'y a bien que le corps mort qui puisse, paradoxalement, y correspondre. Advient alors, par explosion ou implosion corporelle, cet autre excès, très voisin d'un corps sans limites, d'un corps en mille morceaux, « disjoncté ». La logique du « corps défait » apparaît comme le pendant inévitable de celle du « corps parfait », la perfection mûrissant inéluctablement la défection.

1.2. DU REVERS D'UN CORPS DÉFAIT

Nous reprenons cette notion du « corps défait » de l'analyse qu'en fait Patrick Baudry (1998) :

[...] le corps défait peut s'entendre en deux sens connexes. En premier lieu celui d'une désorganisation, d'une démantibulation, d'un éclatement. L'« éclate », on le sait est l'argument d'une culture de la toute-puissance jouissive, l'idéologie sensationnelle d'un individualisme de masse, l'argument d'une société publicitaire qui joue sur les tableaux du déni de la

mort et de la provocation à en finir [...] En second lieu et au prix d'un léger jeu de mots, le corps défait, c'est aussi le corps des faits. Le corps «en fait» où l'on retrouve la manifestation spectaculaire du sinistre mais aussi la dynamique d'une provocation (p. 253-255).

Ce qui se désigne dans les corps qui s'éclatent en «sensations limites», en prise de risque ou en suicide est bien la défection du corps comme «montage²» symbolique, imaginaire, réel où la question du vivre et du mourir semble rabattue sur l'expérience individuelle. Ce qui se désigne dans le corps défait est ce paradoxe d'être situé comme destitué et, par la même logique qui préside à celle, tout-puissante, du corps parfait, le corps défait, lui, se coltine, non pas tant à la mort, mais au rien.

On ne saurait voir dans l'anorexie du corps du danseur connexe à une anorexie de la relation que l'on perçoit dans des danses (sociales et artistiques) de plus en plus solitaires, dans lesquelles les parties du corps ne cessent de se *jeter* comme des déchets dans des énergies sans direction, des phénomènes locaux ou esthétiques parmi d'autres et de conclure alors que ce n'est pas grave, ou pas très grave. Car, dans les faits, cette défection est politique. L'esthétique du corps défait dans l'art et dans la danse en particulier (celle de Jan Fabre, Wim Vandekeybus, William Forsythe et de beaucoup d'autres chorégraphes moins connus et peut-être plus crus encore) s'avance aussi comme une provocation à fonder la culture et le corps ailleurs que sur du vide. C'est bien au regard de cette gravité et de cette responsabilité que le critique de danse Gérard Mayen (2006) répond à la chorégraphie *Spiegel*, pièce de Vandekeybus qui revisite les temps forts de sa carrière chorégraphique à l'occasion des vingt ans de sa compagnie. Mayen dénonce en son nom et énonce un «non» comme une limite à «la sollicitation de ces corps asservis en machines à produire de l'énergie quoi qu'il arrive», «aux prises de risque imposées à ces corps sur le pur principe de prises de risque», «à la tension constamment tenue, la vigilance inquiète, qui étreint ces corps de façon obsédante», «à l'investissement d'un principe pur de violence qui tire vers la fascination morbide à l'endroit de ces corps», «à l'ambiguïté de cet excès d'exposition, qui certes prétend suggérer le rejet des pulsions de violence païenne qu'il orchestre, mais ne laisse d'alternative qu'entre effroi abattu et attirance perverse» (2006).

Il est intéressant de noter combien les danses kamikazes à corps perdus et jetés en pleine vitesse de Vandekeybus, dans une certaine esthétique du «corps défait», suscitent en même temps, chez Mayen, la critique du «corps

2. Cette idée du corps comme «montage» apparaît dans Marcel Mauss, *Les techniques du corps. Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, p. 365-386, 1937.

parfait» et de ses caractéristiques : « corps saisis constamment d'un seul tenant organique », « cloisonnement de ces corps dans des modèles strictement verrouillés », « corps en outils d'une forme esthétique triomphatrice », « absence de doute et de fragilité, qui jamais ne viennent surprendre ces corps ». Dans un certain paroxysme, l'esthétique du corps parfait trouve une réversibilité logique avec une esthétique du corps défait, le tout-puissant se mêlant au rien-puissant. La perfection, réfection ou défection des corps confère finalement à une même conception extrémiste et à une même conduite mortifère qui, lorsqu'elle fait l'objet d'une promotion innocente, relève de la perversion et de l'irresponsabilité sociale, politique ou esthétique. Si, comme l'énonce Launay (2001), « la critique d'une pensée de l'organique et de l'ordre symbolique qui s'y appuie, comme noyau à partir duquel se fixe une identité et dont dépend un mouvement, est encore à mener dans la pensée en danse » (p. 93), nous pouvons rajouter qu'il reste également à mener, et conjointement pour l'époque récente, la critique d'une pensée du « corps défait », du corps de « l'éclate », du « corps désenchanté », du « corps jeté » par la défection symbolique. Cette double logique du corps parfait/corps défait a ceci de particulier d'entraîner l'évacuation de l'éprouvé corporel, de la perception intime, et donc de l'altérité. La pièce *Heil Tanz!* participe directement de cette problématique et de cette critique : elle imagine, dans une extrême vision apocalyptique, la danse comme le véhicule par excellence d'une dictature qui, au nom d'un corps « parfait-défait », mène à l'anéantissement.

2. DU CORPS PARFAIT-DÉFAIT DANS *HEIL TANZ!* DE CATERINA SAGNA

Depuis les années 1960 aux États-Unis et, de façon plus affirmée encore, depuis les années 1990 en France, la scène chorégraphique interroge le « corps » et sa représentation. Plutôt que de mettre des corps en scène, ce qui devient la scène est le corps lui-même. Dans le travail de chorégraphes tels Alain Buffard, Jérôme Bel, Boris Charmatz, La Ribot, mais aussi par de nombreuses performances ou pièces investissant les ressorts de l'improvisation ou de la composition instantanée, le corps devient une inconnue, une question ouverte. Une esthétique de la présentation tend à se substituer à celle de la représentation. Dans ce paysage chorégraphique, Caterina Sagna occupe une place singulière, dedans et décalée, ouvrant cette brèche d'un possible questionnement du corps, de la danse, de la représentation, par les puissances du faux, de la feinte, de la malice amusée, de l'ironie critique, de la réversion décapante plutôt que de la subversion. Depuis *La signora* (2000) et dans des pièces aussi différentes que *Relation Publique* (2002), *Heil Tanz!* (2004) et *Basso Ostinato* (2006), les codes de la représentation, du corps et de la danse sont, chez la chorégraphe, déjoués parce qu'exactement re-joués. Le détournement s'opère

par le re-tournement : après ce retour corrosif sur la présentation d'une compagnie de danse de *Relation Publique*, *Heil Tanz!* opère ce retour troublant sur l'Utopie de la danse comme langage de la liberté et le renverse en contre-utopie d'une dictature de la danse.

Par tous les ressorts de la représentation scénique, par la présence importante du texte écrit par le dramaturge Roberto Serafide, par l'interprétation puissante des huit interprètes (tous masculins), par l'intervention de l'image vidéo et l'implication entretenue avec les spectateurs, entre fiction et réalité, *Heil Tanz!* pose certaines questions : Qu'est-ce que le corps du danseur ? Qu'est-ce qu'il en fait ? Quel serait un monde où tout un chacun serait danseur ? Que porte finalement le corps du danseur comme projet commun, comme corps politique, comme utopie ? Dans l'histoire de la danse au xx^e siècle, que ce soit dans le champ artistique ou dans celui des danses de société, plusieurs éléments concourent ensemble pour voir dans le danseur ou dans celui qui danse un corps connoté positivement : images du corps de beauté et de la grâce ou image d'un corps naturel, libre et expressif ou encore image d'un corps plein de vie, voire de joie, en pleine santé, léger, souple, dynamique. Le danseur apparaît comme la figure d'un idéal, que ce soit celui de la maîtrise et de la perfection, du bien-être et de la santé, de l'expression et de la liberté : un corps parfait, la figure par excellence d'une Utopie. C'est donc bien l'aspect libératoire qui a été mis en exergue par les artistes-chorégraphes-danseurs-pédagogues, par la réflexion esthétique sur la danse, et aussi par l'opinion commune. La pièce de Sagna prend l'extrême contre-pied de ces idées pour opérer, par la fiction, une profonde réversion, une véritable contre-utopie : la danse est ici considérée comme suprême aliénation, pis encore, *Heil Tanz!* invente, dans une ironie corrosive et décapante, une dictature sous l'égide de la danse et des danseurs.

Il s'agit, comme l'écrit Serafide, de briser une « loi du silence pratiquée avec délices par les critiques et les artistes jusqu'ici refoulée sans trop de mal : la danse asservit [...] La danse n'est pas aussi innocente qu'on veut bien le croire, chez tous, dans l'œil de celui qui regarde comme dans le corps de celui qui danse, l'extase cache une habitude calculée de domination³ ». Ainsi, la pièce s'avance comme un condensé extrême des éléments de situations où se jouent l'aliénation et l'asservissement (d'un danseur, d'un chorégraphe, d'un critique de danse, d'un scientifique du mouvement) opérée par les rapports de force contenus intrinsèquement dans la production de la danse, que ce soit pour l'art chorégraphique ou la danse sociale, que ce soit hier ou aujourd'hui (du Bal des Ardents dans le Paris de 1393 aux spectacles de danse contemporaine,

3. Notes de préparation de la pièce, correspondance inédite entre Roberto Serafide et Caterina Sagna.

en passant par les danses de boîte de nuit). Le pouvoir, selon Foucault, est tissé par des forces qui portent directement sur les corps et les êtres pour les détruire ou changer leur forme (torture, coups) mais aussi par tout un ensemble d'actions qui sont des « actions sur des actions possibles » (Deleuze, 1986, p. 77) : inciter, induire, détourner, rendre facile ou difficile, élargir ou limiter, etc. Dans le champ de la danse, les forces touchent forcément les corps. Dans *Heil Tanz!*, les actions « innocentes » de la danse déterminées par Rudolf von Laban interviennent ironiquement dans le registre de la violence faite au corps : fouetté, tapoté, frappé, dégagé, etc., jusqu'à l'ultime flotté. L'art de la danse (avec toute la rhétorique des sacrifices et des tortures bien réelles qui entoure le danseur) apparaît comme un totalitarisme qui, par sa violence créatrice, mène finalement à la destruction... plus encore, dans la logique du danseur, à l'autodestruction.

Selon les auteurs du spectacle, « aucune forme d'oppression et d'humiliation ne s'est révélée aussi efficace que de forcer quelqu'un à danser ». Sous la dictature de la danse, tout le monde est danseur sous l'injonction « Danse maintenant », celle d'un danseur-terroriste, pistolet pointé sur les pieds d'un spectateur-complice... Le chorégraphe, le critique, le spectateur (tous ceux qui avaient ce droit de ne pas danser) n'existent plus et se doivent de devenir des danseurs, c'est-à-dire des corps souriants en quête de perfection. L'idéologie des corps parfaits est portée au bout de ses conséquences extrémistes : *Heil Tanz!* s'avance comme l'« utopie négative » des corps parfaits, l'envers de la « prophétie » libératoire de la danse. Au final, le danseur est ce personnage de l'arcane XI des tarots, un « pendu » par la cheville la tête en bas, qui appelle un destin suicidaire de fidèle et d'opprimé, et qui, de tout son poids mort renversé, donne l'illusion de voler... corps parfait-défait.

2.1. LE DANSEUR COMME DICTATEUR ?

Dans *Heil Tanz!*, la dictature est d'abord portée par le danseur. Ce sont les danseurs, munis de revolvers, qui prennent d'assaut la salle de spectacle et imposent leur fin. Le danseur est présenté comme un kamikaze servile prêt à tout, un mal élevé, dictateur de lui-même et des autres, soumis comme un « bon petit soldat » au « réflexe conditionné » pavlovien. Il est celui qui est prêt à utiliser tous les moyens pour atteindre son but : traiter son corps et sa perfection comme un destin, danser dans l'éternité, celui dont la quête de perfection le voue à soumettre son corps à lui-même et aux autres, celui qui traite son corps comme sa transpiration avec désinvolture comme le fait un corps de garde, celui qui, impudique en groupe, ne connaît pas la valeur de la pudeur, celui dont le « travail » du corps se confond forcément avec l'origine étymologique de « torture » et veut ignorer la valeur de la souffrance, celui

qui cherche l'amour des autres en les entraînant dans la danse, celui qui, dans sa quête effrénée du mouvement, ne sait même plus tenir une position, physique comme éthique, celui qui, muet, tend à assimiler le silence au mutisme.

Une scène clé de la pièce fait état de cet effort paradoxal du danseur en ce qu'il est obligé de danser, en ce qu'il s'oblige aussi. Les danseurs-kamikazes choisissent arbitrairement un spectateur-complice dans la salle et le forcent, pistolet pointé sur les pieds, à danser sur la scène. Nous avons dans cette image, nous semble-t-il, le condensé de l'effort paradoxal du danseur et de la danse, que l'on pourrait développer selon deux facettes.

- La première est contextuelle : la danse comme « art » s'inscrit dans la pensée européenne, qui, à partir du XVIII^e siècle, identifie communément le génie artistique au génie de la liberté. Les romantiques avaient fait de la liberté de l'art le complément nécessaire dans la quête de la liberté individuelle ou sociale. « C'est la loi... le poète est libre », écrit Victor Hugo dans sa préface aux *Orientales* (1829). Cette injonction paradoxale de liberté illimitée faite à l'artiste s'applique crucialement à la danse qui en devient le modèle (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry). L'art de la danse par excellence se doit de présentifier par la matière « corps » la liberté avec tous les paradoxes que cette assertion suppose.
- La seconde, intrinsèque à une conception du corps, est textuelle : la danse comme « art des mouvements » suppose, dans une logique activiste, un agencement particulier de « mouvements volontaires ». L'activité de production contient la direction d'un chorégraphe, mais cette action reste vaine si le danseur lui-même ne s'impose pas de danser, par son effort volontaire. Le mouvement volontaire comprend cette scission du danseur avec lui-même : entre un esprit qu'il est (corps-sujet) et un corps qu'il a (corps-objet). Aussi, il y va toujours dans la pensée volontaire d'une double imposition autoritaire : s'imposer soi-même de, et imposer au monde de.

Dans ce trio entre l'un qui oblige, l'autre qui s'exécute et le dernier qui regarde, c'est bien la personne du danseur qui est au centre, celui qui, par excellence, se dicte, s'exécute et se regarde tout à la fois... triple scission qui confère à danser et ne plus savoir-pouvoir danser dans le même temps. L'impératif « dansez maintenant » intervient exactement dans ce paradoxe foudroyant du « sois libre » qui, posé dans l'éternité, mène à la mortification de l'être. Le danseur semble être cet objet qui ne naît comme sujet que sur « la défaite de son corps ». Et Serafide d'écrire à Sagna :

[...] le danseur, qui rêve pour son propre corps et pour l'âme qui lui est associée, un suivi total, n'aspire-t-il pas à faire avec son corps ce que n'importe quel âme blâmerait : épouser un point de vue quel qu'il soit, aimer une esthétique quelle qu'elle soit, s'accommoder de tout, obéir à

tout ? Ainsi, nous pourrions imaginer tout un système secret, innombrable de généalogie de la danse au principe d'impuissance, et croire que le danseur, avec tout son langage physique, est celui qui avant les autres a remis son corps à l'ennemi⁴.

La danse des corps parfaits n'est plus ici la chronique des corps enchantés mais bien celle d'un esclavage, d'une défaite des corps sur fond de passions tristes.

2.2. QUI DICTE FINALEMENT ?

DE LA DICTATURE D'UNE CONCEPTION DU CORPS

Dans cette contre-utopie, l'ensemble des acteurs, que ce soient les danseurs, les chorégraphes, les spectateurs, les scientifiques du mouvement humain ou les critiques de danse, interviennent, au fil des scènes qui les concernent, dans cet excès de la quête de la perfection, qui les confinent, tour à tour, à l'anéantissement. Une scène filmée et jouée, dans une extrême ironie, par le célèbre danseur Dominique Mercy, expose la figure d'un chorégraphe dictateur-tortionnaire-artiste qui entre « art brut » et « art total » exerce un art libre illimité. En sculpteur sur corps vivants, il prend en charge « le fardeau de leur liberté », comme le disait Hitler, décontractant jusqu'à l'anéantissement ceux qui le subissent : « C'est par la fracture que l'art brut touche au sublime de la danse, expose-t-il. Si on casse un bassin à coups de pied, on comprend le grand-écart... Avec le temps, on en vient à apprécier les hurlements. Par exemple, si on plie un bras à l'envers, le cri est plus faible que celui obtenu par l'amputation. Ah... Le corps et sa musique. »

Le « travail » de la matière corporelle suppose coupe, élimination, sous-traction et est entendu comme « torture ». Un faisceau de références et de résonances affluent : Mussolini, suivi par Hitler, se plaisait à souligner la passion violente que lui inspirait la masse comme matériau, s'identifiant tous deux à l'artiste et à sa violence créatrice légitime pour parvenir à son œuvre⁵,

4. Notes de préparation de la pièce ; correspondance entre Roberto Serafide et Caterina Sagna (inédite).

5. Mussolini inaugure une exposition en 1922 et affirme « parler en artiste parmi les artistes, car la politique travaille surtout le plus difficile et le plus dur des matériaux, l'homme [...] Lorsque je sens la masse dans mes mains, [...] ou bien lorsque je me mêle à elle et qu'elle m'écrase presque, je me sens un morceau de cette masse. Et, en même temps, il reste un fond d'aversion, comme en ressent l'artiste contre la matière qu'il travaille. Le sculpteur ne fracasse-t-il point parfois son marbre, de colère, parce qu'il ne prend pas sous ses mains la forme exacte de sa première vision ? [...] Toute la question consiste à maîtriser la masse comme un artiste ». Cité dans Éric Michaud, *Un art de l'éternité*, Paris, Gallimard, 1966.

tel le philosophe-roi de Platon qui « fait » sa cité comme le sculpteur sa statue. Comme le sentait par avance Paul Valéry (1960), le dictateur est souvent proche de l'artiste, dès lors que, comme ce dernier, il façonne son matériel (l'humain) et le plie à ses desseins. Dans cette contagion identificatrice entre l'artiste et le dictateur, c'est *in fine* sur le/les corps que l'artiste-dictateur exerce sa liberté illimitée selon un modèle de perfection infinie. « Il y a toujours dans les totalitarismes quelque chose relevant de la danse, de ce culte gymnique pour la perfection », écrit Sérafide, à l'heure de la médiatico-politique d'un Berlusconi. Il y va aussi ici d'une prise de conscience de l'intrication historique des pratiques de danse avec les systèmes totalitaires, dans le sillage des travaux de Laure Guilbert (2000) sur l'implication ambivalente des chorégraphes dans le III^e Reich.

Une autre scène expose l'excès d'un spectateur idéal, celui qui, nous dit-on, a le « regard comme un bistouri », celui qui a le pouvoir-savoir d'expliquer et de « traduire les mouvements de la danse » : le critique de danse. À trois reprises, les danseurs s'exécutent dans un enchaînement qu'ils lui demandent de traduire en mots. Mais, les mots ne conviennent jamais aux danseurs et le critique de se soumettre lui-même à l'impérialisme de l'indicible de la danse, et d'avouer finalement que « seul celui qui Danse Bien peut parler de la danse ». Là, les variations de temps (changement de vitesse de la danse) ou d'espace (changement de points de vue), les variations toniques apparaissent sans aucune valeur : le « sens » de la danse ne varie point, il s'affirme dans cette tautologie (truisme) : « la danse est ». Le critique qui ne sait pas danser, n'a plus qu'à se taire et se soumettre lui-même au silence d'une variation classique à la barre. En fond plane cette grave question : que serait le monde gouverné par ces danseurs, ceux qui ont appris à se taire et peuvent réduire le silence au mutisme ? Il y va de cette « procédure silence » contenue dans tous les totalitarismes du xx^e siècle (Virilio, 2000).

Une autre scène de *Heil Tanz!* pousse jusqu'à l'absurde cette recherche de la perfection qui, traitant le corps comme un objet, aboutit à ce qu'il le soit *en fait*. En quête de perfection, un danseur, un chorégraphe et un scientifique neurologue tentent de traquer le mouvement « comme s'ils voulaient le précéder ». Avec humour, la question posée est celle-ci : « qu'est-ce qui règle l'é-motion produite par cette machine merveilleuse : le corps ? » et se trouve poussée jusqu'au moment ultime de « la conception du geste et de ses premiers vagissements ». Qui commande en première instance ? Le pouvoir (du mouvement) est-il localisable ? Les discours des personnages foisonnent de mots qui mettent le corps en morceaux jusqu'à finalement s'y perdre, en toute ironie, en actions verbales involontaires, en verbiages surréalistes et cadavres exquis. Le corps du danseur parfait est démonté, ses mouvements se déglignent en une danse du corps « des faits » complètement abracadabrante. Au fil de la

pièce, en tous les lieux, se pose la question : « qui dicte ? », que ce soit en ce lieu intime du corps du danseur ou dans celui du corps social. Dans cet imbroglio, *Heil Tanz!* répond : c'est un quidam, un anonyme, un tout-le-monde et personne, tel ce spectateur-complice choisi dans la salle et devant lequel les danseurs se plieront en révérences de soumission. C'est finalement une personne qui n'est personne, qui porte, comme toutes les autres, une certaine idée du corps... conception d'un corps comme un objet à parfaire, portée par tout le monde et personne tellement elle semble incorporée et finalement im-pensée.

2.3. LE MONDE SOUS LA DICTATURE DE LA DANSE. QUEL CORPS ?

Heil Tanz! semble nous dire que quelles que soient les velléités de l'invention d'un corps libre par la danse, celle-ci repose en dernière instance sur la même conception idéologique du « corps » qui a fondé notre modernité. L'invention moderne du corps, s'esquissant dès le ^{xv}^e siècle avec le savoir anatomique et l'individualisme, résulte, selon David Le Breton (1990), d'une triple scission : l'être humain se coupe du cosmos en se plaçant en face du monde, l'être humain se constitue comme « individu » en marquant par son corps et par sa peau une frontière physique et symbolique entre lui et l'autre, enfin, l'être humain se scinde lui-même par la division âme/corps. Bien que la modernité en danse ait désiré un corps créateur, un corps relieur, un corps poétique, interstitiel, vivant, ouvert, poreux, force est de reconnaître son relatif échec tant il s'avère difficile de renouveler nos idéologies.

Quels sont les traits caractéristiques de ce corps inventé sous la dictature de la danse ? Dans *Heil Tanz!*, le corps, dans sa quête extrémiste de perfection, garde de la rectitude et de la fermeté du corps gymnique, de ce « corps redressé » du ^{xix}^e siècle, mais celui-ci semble perdre de sa tonicité et de son poids. Les danses sociales que nous montre *Heil Tanz!* sont, à l'instar de ces danses de boîtes de nuit dont la « macarena » paraît la figure exemplaire, des danses où les corps, tous dans une même direction interchangeable, ne se touchent pas, ne se regardent pas, font face à un vide, dans un unisson déglingué qui n'est pas celui d'un « être ensemble » ou du Nous d'une communauté. La perfection frôle en même temps la défection, les corps enchantés flirtent avec le désenchantement. Avec leur sourire tenu en façade, les corps sont comme des marionnettes en chiffon qui peuvent à tout moment se pétrifier dans l'hypercontraction musculaire. Sur la palette des variations toniques non réalisées, les corps passent directement du *lax*, cool, mou du registre ludique ou nonchalant, au dur, ferme, sec du registre de la violence explosive qui peut surgir à tout instant. L'idéal du danseur est finalement ce corps pendu par un pied, corps spectral et virtuel, flottant sans poids.

Ces corps inventés dans *Heil Tanz!* s'inscrivent dans le contexte de ce « corps second » inventé par nos sociétés hyper-industrielles, ce que nous avons pointé comme corps parfait-défait. Dans ce que l'on pourrait appeler avec Stiegler (2004), « le capitalisme culturel contrôlé esthétiquement par le marketing », les individus perdent de leur narcissisme primordial, perdent leur poids, leur place, et de là, se perdent comme singularité participant à une communauté. C'est qu'à terme, écrit-il, « le consommateur dont la libido est captée trouve de moins en moins de plaisir à consommer : il débande transi par la compulsion de répétition, dont la boulimie et l'anorexie sont comme des cas étranges » (p. 32). En reprenant les termes de Laban (1994), nous dirons que le « corps industriel » imposait une extinction du facteur « flux », de là, sa « pulsion d'action ». Le « corps hyper-industriel » semble, lui, atteint d'une « pulsion de vision », c'est-à-dire, selon Laban, que le « facteur poids s'absente » : la variation sur la palette intensive des possibilités toniques est non réalisée, et s'effectue dans les excès (mou/dur ; anorexie/boulimie) de cet impensé. Il n'y a plus d'expérience tonique ou esthétique mais bien un *conditionnement* tonique ou esthétique : le corps aux temps hyper-industriels est de l'ordre de ce corps enfermé de manière « douce » dans des « zones » (industrielles, commerciales, d'aménagements divers, voire « artistiques »).

En plaçant au cœur de l'expérience sensorielle, l'expérience gravitaire et kinesthésique ou la « sensation de poids », certaines pratiques de danse réalisent ce qui peut apparaître aujourd'hui comme l'enjeu le plus radicalement subversif. Les expériences de danse qui investissent la dimension pondérale des corps et leurs contacts avec ce qui les porte affirment le relationnel, travaillent sur ce tabou du Nous. Or, les danseurs de *Heil Tanz!* ne sont pas dans la subversion mais dans la réversion extrême pour mieux en dégager la version totalisante. Dans un totalitarisme du présent composé de rêves frelatés entretenus pour être mieux consommés, les corps se coltinent au Tout, au Parfait, et aboutissent au fond et en fin, au Rien, au Défait. Corps instantané, il n'est plus soumis en tant que corps vivant au régime de la temporalité, de la pesanteur et de la mort, il s'inscrit plutôt dans une logique du temps instant-éternité sans poids qui mène directement au suicide. Dans *Heil Tanz!*, les êtres ne cessent de s'anéantir puis de se suicider, et nous révèlent, comme une « douche froide » ce que cette logique contient de mortifère. Le corps a ce désir de réparer la triple scission qui le constitue mais ce désir de l'union, ce désir de l'Un ne s'inscrit plus dans une temporalité tournée vers l'avenir, il s'avance comme un manque, une impossibilité à chaque instant qui débouche sur l'auto-anéantissement. Danser intervient alors juste avant le point de rupture dans un enchantement, par avance, désenchanté.

Fiction et « douche froide », *Heil Tanz!* mêle le ton de l'humour et celui de la catastrophe et intervient, selon nous, dans le contexte culturel, artistique et politique qu'énonce Jacques Rancière (2004) : à la promesse

esthétique d'émancipation collective (par le politique, par l'art, par la danse au début du siècle) se substitue, sur ses ruines, un « régime éthique d'indistinction » qui révoque tout projet d'émancipation et se distribue entre un art (ou une politique) devenu soit relationnel, ludique, se vouant au service du lien social, soit un art (ou une politique) devenu, devant la catastrophe, le témoin sublime du désastre ou de l'irreprésentable. Dans cette distinction, nous pourrions qualifier les corps de *Heil Tanz!* (mais aussi peut-être ceux de la scène chorégraphique contemporaine) : ceux-ci présentent soit des corps relationnels, ludiques, sympathiques, poétiques ou bien des corps torturés, violentés, disloqués, terrorisés ou momifiés. Sous une dictature de la joie forcée, l'intérêt de *Heil Tanz!* est de re-présenter et de re-jouer ces deux corps à la fois et d'en faire apparaître distinctement un seul : un corps enchanté-désenchanté, un corps parfait-défait, un corps vivant-mort, pris dans un régime d'indistinction et d'indécidabilité.

Par ce contre-pied, l'équipe de *Heil Tanz!* pose finalement la question de la liberté « politique » au sens d'Anna Arendt (2002), l'importance de la séparation entre corps privé et corps public. Forcer l'autre à danser ou forcer l'autre au sourire de la bonne santé, n'intervient-il pas comme le supplice « adouci » des régimes disciplinaires dont parle Foucault (1975), comme son extrême torture sournoise ? Il y va aussi de la question de la responsabilité : « Celui qui a vaincu les limites du corps a perdu dans la danse ou dans certaines danses une bataille fondamentale, et nous en a remis la peau. Il n'y a pas de despotisme sans cet esclavage. Où est-ce écrit que le corps n'a pas de responsabilité ? Alors même que le corps du danseur peut presque congénitalement réaliser ce geste éthique le plus élémentaire qui est de "prendre position"⁶ », écrit Serafide.

Il émerge alors, dans la pièce de Sagna, comme la fissure d'un espace possible : dans cette simple séquence d'un homme mûr qui vit, parle, accepte sa maladie et la souffrance de ses pieds, qui conçoit son corps dans la responsabilité, dans l'infini d'un « visage qui d'emblée m'oblige à répondre de lui » (Lévinas, 1982, p. 81), qui donne et se donne le droit de ne pas/plus danser, en esquissant l'avènement d'une autre danse née, sur fond de deuil, d'une acceptation de la souffrance et d'une compréhension sensible et corporelle. Le grand intérêt de cette pièce est de poser, directement et de l'intérieur, la question du contenu politique de la danse. Qu'est-ce, aujourd'hui, qu'une posture esthétique-politique ? La question se pose en ce lieu primordial du corps du danseur et du corps intime et social en général. Il y va d'une prise

6. Notes de préparation de la pièce ; correspondance inédite entre Roberto Serafide et Caterina Sagna.

de conscience d'une certaine conception du corps et de ses conséquences extrémistes, comme d'une responsabilité qui seule peut ré-inventer une autre conception du corps et une autre qualité de relation au monde.

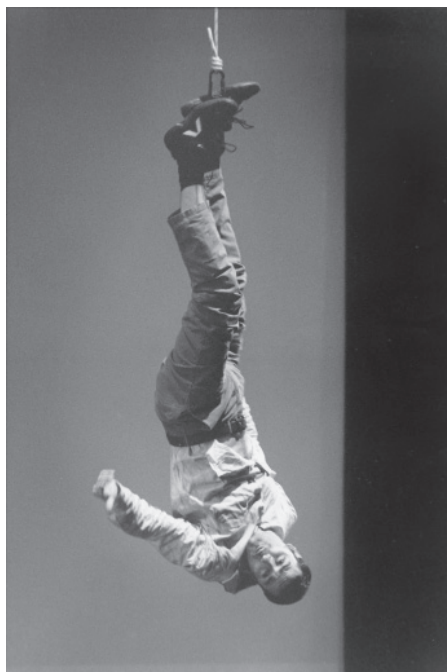
3. POUR UNE UTOPIQUE DE LA CORPORÉITÉ

Du corps parfait au corps défait, le rêve sombre, le devenir se ferme, la danse se fige et l'Utopie de la danse échoue. Il est vrai que l'art de la danse au ^{xx}e siècle, et par des courants aussi différents que la «danse libre», des courants modernes ou postmodernes, est intervenu dans ce projet utopique de libération et d'émancipation collective par l'invention d'un autre corps. L'avènement du champ poétique du corps à la fin du ^{xx}e siècle, dans lequel la danse moderne a tenu une place privilégiée, s'avance comme une déconstruction de la logique techno-scientifique, industrielle et marchande qui faisaient des corps de véritables esclaves industriels. Dans le sillage de Nietzsche, il y avait l'idée d'une émancipation par l'art, d'une promesse que l'art puisse engager un nouveau «partage du sensible», un autre corps qui respire la vie. Cette dimension utopique traverse l'histoire et la pensée de la danse et, plus que *des faits* qui ont conduit et conduisent encore dans des abîmes, on doit en reconnaître et en réhabiliter les valeurs en tant que forces et horizons. Comme le souligne Michel Bernard (1999),

[...] si l'utopie garde un sens, ce n'est plus comme système ou modèle socio-institutionnel à venir et souhaité, mais comme modalité ou tonalité singulière d'un processus et d'un regard, autrement dit comme qualification d'une perception et d'une action et non comme objet visé et désiré, bref comme «utopique» et non comme «utopie» au sens historique du mot (p. 23).

Le caractère «utopique» implique la présence et l'intervention de l'imaginaire. Or cet imaginaire est, non pas au-delà du réel, mais à fleur de peau, à fleur du monde et du corps sensible: la «fiction est inhérente au processus du sentir lui-même» (Bernard, 1999, p. 23), l'imaginaire tisse toute perception.

Développer le champ utopique du corps comme le chant poétique du corps, c'est d'abord ébranler et lever sa clôture, l'ouvrir sur la conception d'un corps-relieur: une corporéité reliée, dans sa définition même, à elle-même, aux autres et au cosmos à travers un tissu de correspondances, un corps intersticiel, intensif et poreux. Le corps et son monde ne constituent pas l'espace ou l'objet neutre, homogène et isomorphe du cartésianisme mais un milieu plein qui répond et s'ouvre à la mesure d'une *épreuve* du monde, expérimentant en une réciprocité continue et dynamique sa propre intériorité dans une extériorité qui vibre et se développe à partir de lui... un «grand estomac», selon Nietzsche, corps pensant et fabulateur, qui ne cesse de digérer le chaos des choses dans l'assimilation interprétative des métaphores.



Photographe : Guy Delahaye

Cette pensée utopique d'un corps réticulaire, dynamique, hétérogène, que l'on peut appeler, avec Bernard, «corporéité», subvertit le modèle de «corps» comme structure organique, permanente et signifiante et se retrouve chez de nombreux artistes et penseurs de la modernité. Or, en face de la normalisation esthétique des corps parfaits-défaits de la société néolibérale, la force utopique de la corporéité intervient encore comme un «anticorps» et se doit d'être maintenue intacte pour résister, consister et exister. C'est aussi considérer le potentiel et les gisements inouïs de la corporéité, cette idée exprimée par Nietzsche (1948) que «le corps est une pensée plus surprenante que jadis l'âme» (p. 173). La corporéité révèle une prodigieuse diversité. Penser le corps dans sa puissance utopique, c'est penser l'infini des possibles du corps, son ouverture incessante à la transformation, sa polyrythmie continue; c'est, par là, l'envisager dans l'infini de ses micro-événements, de ses infimes modulations spatiales et rythmiques (gravitaires et temporelles). Il s'agit surtout, comme nous y invite la poétique rimbaldienne, de «dégager» nos sens, c'est-à-dire arracher le corps à l'objectivation et à l'appréciation sociale qui en fait un corps gagé sous la pression d'une économie marchande, et engager ses sens, en ce point de donation où le corps naît avec le monde

dans la jubilation, d'une respiration, d'un mouvement, d'une sensation. Une utopique ou poétique de la corporéité n'advient qu'en faisant une large part aux potentialités du sentir. C'est l'infini des *expériences* (et non pas des *conditionnements*), l'infini des multiples croisements sensoriels, tactiles, auditifs, visuels, kinesthésiques, qui trace les chemins multiples de reliance, qui met le corps en aventure, en en réalisant par excellence sa gravité, sa fragilité, son histoire, sa mémoire. Le «travail des sensations⁷» que mènent les danseurs dans les pratiques de formation et de création en danse (en correspondance, notamment, avec les outils des pratiques somatiques⁸) nous apparaît tout à fait essentiel à une utopique de la corporéité comme à l'art de la danse, pour ces enjeux politiques, esthétiques, sanitaires et sociaux qui sont les nôtres.

BIBLIOGRAPHIE

- Arendt, H. (2002). *Les origines du totalitarisme*, Paris, Gallimard.
- Baudry, P. (1998). «Le corps défait», dans L. Pearl, P. Baudry et J.-M. Lachaud (dir.), *Corps, Arts et Société*, Paris, L'Harmattan.
- Bernard, M. (1999). *Des utopies à l'utopique ou quelques réflexions désabusées sur l'art du temps*, «Danse et Utopie», Paris, L'Harmattan, coll. «Arts 8».
- Deleuze, G. (1986). *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit.
- Després, A. (2000). *Le travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine*, Lille, ANRT, coll. «Logique du geste esthétique».
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard.
- Guilbert, L. (2000). *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Paris, Éditions Complexe.
- Laban, R. (1994). *La maîtrise du mouvement*, Paris, Actes Sud.
- Launay, I. (2001). «Le don du geste», *Revue Protée*, vol. 29, n° 2.
- Le Breton, D. (1990). *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France.

-
7. À ce sujet, lire ma réflexion dans A. Després, *Le travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine*, Lille, Logique du geste esthétique, ANRT, 2000.
 8. Par «pratiques somatiques», on désigne des pratiques de perception du mouvement et du corps telles que les méthodes M. Alexander, M. Feldenkrais, Laban-Bartenieff, le Body Mind Centering, l'Analyse fonctionnelle du mouvement dansé, etc. À ce sujet, voir dans cette monographie le chapitre de S. Fortin, A. Vieira et M. Tremblay, «Expérience corporelle des discours de la danse et de l'éducation somatique» (p. 115), de même que celui de W. Long et R. Buck, «La répartition des relations de pouvoir dans la formation en danse» (p. 141).

- Legendre, P. (1978). *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*, Paris, Seuil.
- Lévinas, E. (1982). *Éthique et infini*, Paris, Le Livre de Poche.
- Mauss, M. (1937). *Les techniques du corps. Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- Mayen, G. (2006). «Pourquoi je n'aime pas la danse de Wim Vandekeybus», *Revue Mouvement*, <www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=11373>.
- Michaud, É. (1996). *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard.
- Michaud, Y. (2006). «Visualisations : le corps et les arts visuels», *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.
- Sfez, L. (1995). *La santé parfaite, critique d'une nouvelle utopie*, Paris, Seuil.
- Stiegler, B. (2004). *De la misère symbolique. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée.
- Stiegler, B. (2005). *De la misère symbolique.2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée.
- Valéry, P. (1960). «L'idée de dictature», *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard.
- Vigarello, G. (2001). *Le corps redressé*, Paris, Armand Colin.
- Virilio, P. (1996). *Cybermonde ou la politique du pire*, Paris, Éditions Textuel.
- Virilio, P. (2000). *La procédure silence*, Paris, Galilée.

Conclusion

Sylvie FORTIN,
accompagnée d'un poème de Michèle FEBVRE

Danse et santé : Du corps social au corps intime présente un mélange atypique des genres. Cet ouvrage reflète un milieu artistique très vivant où s'explorent constamment différentes façons de faire et d'être, des voies multiples d'appréhender le monde. Poursuivons dans l'atypique en concluant avec un emprunt à ma collègue Michèle Febvre, ex-danseuse et professeure au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal. Il y a plus de vingt ans, elle écrivait ce texte poétique :

J'ai trente ans ; j'ai mal au genou ;
de temps en temps la culpabilité travaille la tête ;
la douleur, le corps et la danse.
Je peux encore oublier que le temps a passé ;
on ne s'agenouillera pas cette fois-ci ;
un autre, une autre le feront à ma place ;
temporairement,
définitivement.

Puis le dos et le cou et la hanche...alouette

« Ses ailes de géant l'empêchent de marcher... »

Je ne volerai plus,

Je ne suis pas un albatros ; mon prénom
n'a qu'un(e) l et un accent

grave.

Sauter. Sauter sur la jambe gauche, s'il-te-plaît, seulement sur la jambe gauche.
Demain, peut-être, demain je sauterai ; si le temps le permet.

Ça va ? Ça va.

Aujourd'hui moins qu'hier et bien plus que demain. (sourire)

Il y a un bon chiro sur Christophe-Colomb. Il a découvert l'Amérique.

Et puis, un acupuncteur près du parc Lafontaine. Va pour l'Orient.

La ville se dessine, se polarise, autour de la blessure.

On se refille les bonnes adresses...

J'ai quarante ans ; j'ai mal... alouette.

Passons à autre chose.

La page est blanche.

La page n'est plus blanche. Comme Michèle et moi, les lecteurs en conviendront. Les textes de cet ouvrage sont éloquents sur ce point. Cependant, il reste encore beaucoup à faire pour trouver des solutions aux problèmes qui perdurent. Que le monde de la danse célèbre certains usages du corps comme voie d'accès à l'art ou qu'il en rejette d'autres, que les renoncements ou souffrances du corps soient glorifiés ou ignorés, force est de constater l'émergence d'un discours de la santé en danse qui oblige une reconfiguration des liens entre l'art et le corps. Puisse ce livre contribuer à une réflexion critique amenant à pouvoir sauter autant sur une jambe que sur l'autre, pour un meilleur jaillissement de l'œuvre et pour un plus grand bien-être de l'artiste.

Liste des collaboratrices et des collaborateurs

Ralph Buck, Ph.D., professeur, Dance Studies Programme, University of Auckland, Nouvelle-Zélande.

Nathalie Buisson, assistante au chorégraphe et consultante pour la Compagnie Nacho Duato, Espagne.

Esther Cloutier, Ph.D., chercheuse, Institut de recherche Robert-Sauvé en santé et sécurité du travail, Montréal.

Catherine Cyr, doctorante, Programme en études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal.

Aurore Després, Ph.D., enseignante-chercheuse, Centre Jacques-Petit, Université de Franche-Comté, France.

Sylvie Fortin, Ph.D., professeure, Département de danse, Université du Québec à Montréal.

Isabelle Gagnon, agente de recherche, Institut de recherche Robert-Santé en santé et sécurité du travail, Montréal.

Jill Green, Ph.D., professeure, Département de danse, The University of North Carolina.

Christine Hanrahan, Ph.D., psychologue, Montréal.

Nicole Harbonnier-Topin, doctorante au Conservatoire national des arts et métiers de Paris et professeure au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal.

Roger M. Hobden, M.D., DO(Q), Dip Sport Med (CASM), chargé de cours, Département de médecine familiale et Collège d'études ostéopathiques de Montréal.

Élise Ledoux, Ph.D., chercheuse, Institut de recherche Robert-Sauré en santé et en sécurité du travail, Montréal.

Warwick Long, Ms.S., chargé de cours, Département de danse, Université du Québec à Montréal et Concordia University.

Karen Messing, Ph.D., professeure, Département des sciences biologiques, Université du Québec à Montréal.

Pamela Newell, chargée de cours, Département de danse, Université de Concordia, Montréal.

François Ouellet, Ms.S., professionnel scientifique, Institut de recherche Robert-Sauré en santé et en sécurité du travail, Montréal.

Geneviève Rail, Ph.D., professeure, Faculté des sciences de la santé, Université d'Ottawa.

Blanka Rip, doctorante en psychologie sociale, Département de psychologie, Université du Québec à Montréal.

Julie Ross, Université Laval, Québec.

Tamar Tembeck, doctorante, Département d'histoire de l'art et des études en communications, Université McGill.

Chloé Thulier, assistante de recherche, Institut de recherche Robert-Sauré en santé et sécurité du travail, Montréal.

Martyne Tremblay, doctorante, Programme en études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal.

Sylvie Trudelle, M.A, agente de recherche, Département de danse, Université du Québec à Montréal.

Robert J. Vallerand, Ph.D., professeur, Département de psychologie, Université du Québec à Montréal.

Adriane Vieira, Ph.D., physiothérapeute, stagiaire postdoctorale de l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil.



Les médias et le façonnement des normes en matière de santé

Sous la direction de Lise Renaud

2007, ISBN 978-2-7605-1526-0, 318 pages

La chaîne des médicaments

Perspectives pluridisciplinaires

Sous la direction de Joseph J. Lévy

et Catherine Garnier

2007, ISBN 978-2-7605-1510-9, 522 pages

Vieillir en milieu d'hébergement

Le regard des résidents

Michèle Charpentier

2007, ISBN 978-2-7605-1477-5, 180 pages

Homosexualités

Variations régionales

Sous la direction de Danielle Julien et Joseph J. Lévy

2007, ISBN 2-7605-1471-3, 284 pages

La surdité vue de près

Colette Dubuisson et Christiane Grimard

2006, ISBN 2-7605-1449-8, 436 pages

Trouble déficitaire de l'attention avec hyperactivité

Soigner,   duquer, surtout valoriser

Sous la direction de Nicole Chevalier, Marie-Claude Guay,

André Achim, Philippe Lageix et Hélène Poissant

2006, ISBN 2-7605-1463-3, 336 pages

Souffrance et médecine

Serge Daneault

2006, ISBN 2-7605-1452-8, 180 pages

Surdité et société

Perspectives psychosociale, didactique et linguistique

Sous la direction de Daniel Daigle et Anne-Marie Parisot

2006, ISBN 2-7605-1407-2, 220 pages

La santé s'affiche au Québec

Plus de 100 ans d'histoire

Lise Renaud

2005, ISBN 2-7605-1344-0, 264 pages

Histoire des orthophonistes et des audiologistes au Québec: 1940-2005

Pratiques cliniques, aspirations professionnelles et politiques de la santé

Julien Prud'Homme

2005, ISBN 2-7605-1378-5, 166 pages

Les traitements antirétroviraux

Expériences et défis

Sous la direction de Joseph Josy Lévy,

Janine Pierret et Germain Trottier

2004, ISBN 2-7605-1276-2, 252 pages

Enjeux psychosociaux de la santé

Sous la direction de Joseph Josy Lévy,

Danielle Maisonneuve, Henriette Bilodeau et al.

2003, ISBN 2-7605-1233-9, 352 pages

Q

ue représente la santé et comment se vit-elle aujourd'hui dans la pratique de la danse, un art qui invite à une dévotion « corps et âme » ? Des auteurs de divers pays invitent le lecteur à découvrir divers points de vue sur les rapports au corps et à la santé en danse professionnelle contemporaine.

Déboulonnant au passage certains clichés, levant le voile sur des tabous, révélant de saisissantes réalités, ce livre offre des façons plurielles de regarder la danse et de lire sa santé. Il s'adresse donc aux danseurs, créateurs, répétiteurs, étudiants, enseignants, chercheurs, spectateurs, thérapeutes et journalistes en danse mais aussi, plus généralement, à tous les acteurs appartenant aux différents milieux des arts de la scène qui se trouvent confrontés aux défis que pose la rencontre entre l'art, le corps et la santé.



SYLVIE FORTIN, Ph. D., est directrice des études de cycles supérieurs au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal. Elle se consacre à l'enseignement et à la recherche dans les domaines des approches critiques et socioculturelles du corps et de la danse, les méthodologies de recherche postpositiviste en pratiques artistiques, l'éducation somatique et la promotion de la santé. Ces divers intérêts l'ont incitée à développer plusieurs collaborations scientifiques notamment au sein du Centre de recherche interdisciplinaire sur la biologie, la santé, la société et l'environnement (CINBIOSE).

Ont collaboré à cet ouvrage

Ralph Buck
Nathalie Buisson
Esther Cloutier
Catherine Cyr
Aurore Després
Sylvie Fortin
Isabelle Gagnon
Jill Green
Christine Hanrahan

Nicole Harbonnier-Topin
Roger M. Hobden
Élise Ledoux
Warwick Long
Karen Messing
Pamela Newell
François Ouellet
Geneviève Rail
Blanka Rip

Julie Ross
Tamar Tembeck
Chloé Thuillier
Martyne Tremblay
Sylvie Trudelle
Robert J. Vallerand
Adriane Vieira